

خوانش تطبیقی مؤلفه‌های پست‌مدرنیسم در رمان‌های پستی و فرانکشتاین فی بغداد

دکتر علی افزلی^{۱*}، نسترن گندمی^۲

۱. استادیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه تهران
۲. کارشناس ارشد زبان و ادبیات عربی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد دزفول

دریافت: ۱۳۹۵/۷/۳ پذیرش: ۱۳۹۵/۱۲/۲۷

چکیده

داستان‌های پست‌مدرن از دیدگاه‌های بسیاری با داستان‌های مدرن و کلاسیک متفاوت است و توجه به مؤلفه‌های این نوع داستان به خواننده کمک می‌کند تا آن‌ها را بهتر درک کند و بستر و فضای فرهنگی و اجتماعی را که این آثار در آن‌ها شکل گرفته، بهتر بشناسد. این مقاله تلاشی است برای خوانش تطبیقی دو رمان پست‌مدرن عربی و فارسی با نام‌های *فرانکشتاین فی بغداد* اثر احمد سعداوی و *پستی* اثر محمدرضا کاتب. این تحقیق با روش تحلیلی-توصیفی، برخی مؤلفه‌های پست‌مدرنیسم مانند بینامتنیت، جابه‌جایی، روش چندصدایی، بی‌نظمی زمانی و مکانی در روایت رویدادها، فقدان قاعده در مضمون، عدم قطعیت و تگ‌گویی را در این دو رمان نشان می‌دهد. یافته‌های این تحقیق نشان می‌دهد که وجوه اشتراک میان داستان *فرانکشتاین فی بغداد* و *درون‌مایه‌های رمان پستی* در پاره‌ای موارد، ماهیت تقلیدی پیدا کرده و در عین حال عناصری از مدرنیسم را نیز در خود جای داده است. همچنین این رمان‌ها، آثاری ساختارشکن و چندپاره است که بخش‌های متفاوتشان از نظر زمانی، مکانی و روایی، فاقد تسلسل خطی و توالی منطقی است.

واژگان کلیدی: پست‌مدرنیسم، محمدرضا کاتب، احمد سعداوی، پستی، *فرانکشتاین فی بغداد*.

E-mail: ali.afzali@ut.ac.ir

* نویسنده مسئول مقاله:

۱. مقدمه

۱.۱. بیان مسأله

پست‌مدرنیسم^۱ پیکره پیچیده و درهم‌تنیده‌ای از اندیشه‌ها، آرا و نظریات متنوعی است که اواخر دهه ۱۹۶۰ سر برآورد و هنوز در واپسین سال‌های دهه ۱۹۹۰ همچنان فعال و پویا و در حال گسترش است (نوذری، ۱۳۸۰، ج ۲، ۳۵). اصطلاح پست-مدرنیسم از دو واژه پست به معنای پس و مدرنیسم مشتق از مُد به معنای همین‌الآن، تشکیل شده و جریانی با حوزه معنایی وسیع است که در نیمه دوم قرن بیستم، علاوه بر هنر، به وضعیت عام انسانی و جامعه در سطح کلی اشاره دارد. پست-مدرنیسم با زیر سؤال بردن پایبندی مدرنیسم به پیشرفت و ایدئولوژی زیربنای آن و تشویق به گفت‌وگو میان گذشته و حال در حوزه اندیشه و هنر، بنیان این عقاید را بر می‌اندازد. با این اوصاف، پست‌مدرنیسم متضمن رد پایبندی مدرنیستی به ذوق‌آزمایی و اصالت و بازگشت به استفاده از سبک‌ها و شیوه‌های هنری قدیمی است؛ حتی اگر این کار به زوشی کنایی و طنزآمیز صورت پذیرد. در مجموع می‌توان پست‌مدرنیسم را بخشی از سنت فلسفی دیرپای شک‌گرایی دانست که ذاتاً دیدگاهی ضد تحکمی و لحنی منفی دارد؛ یعنی بیشتر به دنبال تضعیف و تخریب ادعاها و دعاوی نظریه‌های دیگر است تا آن‌که در پی اثبات و تثبیت عقیده‌ای مثبت باشد. پست-مدرنیسم و مدرنیسم، به اعتقاد لیوتار، جنبش‌هایی انتقادی است که در سراسر چرخه تاریخ، جایگزین یکدیگر می‌شود (مالپاس، ۱۳۸۶: ۹).

داستان‌های پست‌مدرن ویژگی‌هایی دارد از جمله: ۱. تأکید بر عنصر تصادف، شانس و احتمالات، به عنوان مهم‌ترین عنصر حیاتی داستان ۲. تأکید بر صرف عنصر زیباشناسی به جای تعقل و عقل‌گرایی، به عنوان راهنمای مناسبی برای دستیابی به

1 . Post- Modernism

حقیقت ۳. خلق داستان برای مقابله با شیوه داستان‌نویسی ۴. مبارزه با محدودیت‌ها و مرزهای پیرامون انسان‌ها ۵. روی آوردن به عالم خیال و دوری جستن از حقایق مطلق (رهادوست، ۱۳۸۰: ۳۰-۳۳).

بسیاری از نویسندگان پست‌مدرن بیشینه توان خود را به کار می‌برند تا مثلاً در ژانری مانند رمان، عناصر آن یعنی طرح، شخصیت، زمان، مکان و مضمون را از میان ببرند چرا که آن‌ها به یکپارچگی و تمامیت داستان‌های سنتی بدگمانند. اگر خواننده در شناخت آثار پست‌مدرن، حرفه‌ای نباشد و درباره نوع نگارش آن‌ها اطلاعی نداشته باشد، خواندن این آثار برایش ملال‌آور می‌شود و مطالعه آن‌ها نیمه‌تمام می‌ماند. غالباً پایان چنین آثاری، گشودار است و مانند آثار کلاسیک، بستار نیست و به پایان مشخصی نمی‌رسد. هم‌چنین پس از خواندن این آثار، اغلب خواننده متحیر و سردرگم می‌ماند، علاوه بر آن که فرم نوشته‌ها نیز به پیچیدگی متن می‌افزاید و زمینه برای خوانش‌های متعدد فراهم می‌شود. در این پژوهش، با بررسی تطبیقی داستان «پستی» اثر محمدرضا کاتب نویسنده معاصر ایرانی و «فرانکشتاین فی بغداد» اثر احمد سعداوی نویسنده، شاعر و ادیب معاصر عراقی، برخی از مهم‌ترین مؤلفه‌های پسامدرنیستی با ذکر مستندات از متن رمان، مطالعه و تحلیل می‌شود.

۲.۱. سؤالات پژوهش

نگارندگان در این پژوهش به دنبال یافتن پاسخی برای این پرسش اصلی هستند که محمدرضا کاتب و احمد سعداوی با تأکید بر چه روش‌ها و فرم‌های ادبی پسامدرن به خلق آثار داستانی خود پرداخته‌اند؟

۳.۱. پیشینه پژوهش

دسته نخست، کتاب‌ها و مقالاتی به زبان‌های فارسی و غیرفارسی است که در باب تبیین و تعریف دقیق پست‌مدرنیسم منتشر شده است. از جمله‌ی آن‌ها می‌توان به قره‌باغی (۱۳۸۰)، نوزری (۱۳۸۰)، تروت اندرسون (۱۳۷۹)، جنکز (۱۳۷۶)، حسن (۲۰۰۷)، سبیلا (۲۰۰۰)، مارشال (۱۹۹۲) و مک‌هایل (۱۹۸۹) اشاره کرد که همگی به شرح مبانی نظریه‌ی پست‌مدرنیسم پرداخته‌اند.

دسته‌ی دوم آثاری است که به توضیح ویژگی‌های داستان‌های پسامدرن و تطبیق عملی نظریه بر آثار داستانی می‌پردازد؛ از جمله: یزدانجو (۱۳۹۴)، حسن‌زاده-دستجردی (۱۳۹۳)، عطیه جمعه (۲۰۱۲)، ابویسانی (۱۳۹۱)، سجودی (۱۳۸۹)، مستعلی پارسا (۱۳۸۷)، پاینده (۱۳۸۶)، گلشیری (۱۳۸۵) و رهادوست (۱۳۸۰).

از جمله آثار مستقلی که به بررسی رمان پستی اثر محمدرضا کاتب پرداخته می‌توان به مقاله‌ی بلقیس سلیمانی و همکاران (۱۳۸۲) و غریب‌دوست (۱۳۸۲) اشاره کرد که نگاهی به درون‌مایه‌ی این رمان داشته‌اند.

با توجه به نو بودن رمان *فرانکشتاین فی بغداد*، نگارندگان پژوهشی اختصاصی درباره‌ی این اثر نیافتند اما الشمعه (۲۰۱۶) ضمن سخن از پست‌مدرنیسم در ادب عربی، بسیار گذرا به این رمان اشاره کرده است. ناگفته پیداست که مقاله‌ی حاضر با توجه به رویکرد تخصصی و ویژه‌اش به مؤلفه‌های وجودشناسانه پسامدرن در بررسی و تحلیل تطبیقی رمان «پستی» اثر محمدرضا کاتب در مقابل تحلیل رمان «فرانکشتاین فی بغداد» اثر احمد سعداوی، پیشینه‌ای مشابه ندارد و می‌توان آن را در شمار موردپژوهی خاص و نقد عملی قرار داد.

۱.۴. روش پژوهش

در این پژوهش، ضمن مطالعه تاریخی و محتوایی دو رمان، با استعانت از دیدگاه‌های صاحب‌نظران پست‌مدرن، به روش تحلیلی-توصیفی، جهان‌بینی نویسندگان، عناصر

و مؤلفه‌های پسامدرنیته در آن‌ها را واکاوی و در پایان، شباهت‌ها و اختلافات این رمان‌ها را تبیین می‌کنیم.

۲. بحث و بررسی

۲.۱. رمان پستی

رمان پستی اثر محمدرضا کاتب^۱ است. «پستی» رمانی است متشکل از چند داستان که همان‌قدر که می‌توان در پیوستگی این داستان‌ها شک کرد، می‌شود گفت که به هم پیوسته است.

همه دویست و پنجاه و شش صفحه کتاب بر اساس شک نوشته شده است. شاید بسامد کلمه «شاید» در کل کتاب از بسامد حروف اضافه هم بیشتر باشد. داستان نمایش فرم تردید نیست. شخصیت‌ها در عین ورز آمدن، بسیار به مویی بندند و تا می‌آیی باورشان کنی واقعیت دیگری از زندگیشان پیش چشمت می‌آید. رمان، زاویه دید ثابتی ندارد. تغییر زاویه‌های روایت در متن، تنها روشی برای ایجاد زرق و برق در داستان نیست و در تاروپود شخصیت‌ها در جریان است. هیچ واقعیتی از شخصیت‌ها قطعیت نمی‌یابد. در صفحات ابتدایی رمان که برای ایجاد فاصله میان او و پسر، «صاحبخانه» نام گرفته است، در بخشی از رمان «صاحبخانه» است و در جایی دیگر زنی که به او خیانت شده و البته شاید هم به خودش خیانت کرده است. اگرچه پسری که سرش زیر قطار له شده هم تنها یکی از شخصیت‌های داستان است اما می‌توان چنین تصور کرد که رمان از ذهن او روایت می‌شود.

۱. محمدرضا کاتب نویسنده معاصر ایران (۱۳۴۵). از آثار او می‌توان به: رمان‌های «شب‌چراغی در دست» (۱۳۶۸)، «فقط به زمین نگاه کن» (۱۳۷۲)، «دوشنبه‌های آبی ماه» (۱۳۷۴)، «هیس:مائده؟ وصف؟ تجلی؟» (۱۳۷۸)، «پستی» (۱۳۸۱)، «وقت تقصیر» (۱۳۸۳)، آفتاب‌پرست نازنین (۱۳۸۸)، رام‌کننده (۱۳۹۰)، بی‌ترسی (۱۳۹۲) و چشم‌هایم آبی بود (۱۳۹۴) اشاره کرد.

۲.۲. رمان فرانکشتاین فی بغداد

«فرانکشتاین فی بغداد» رمان بسیار تحسین‌شده‌ی احمد سعداوی^۱ است. این رمان در سال ۲۰۱۴ برنده‌ی جایزه‌ی بوکر عربی شد. رمان، روایت غریبه‌هایی است که در رنج مشترک‌اند. داستان زندگی مردی به نام هادی دست‌فروش را به تصویر می‌کشد که با دوختن تکه‌های بدن کشته‌شدگان بمباران‌ها و درگیری‌های خونین سال ۲۰۰۵ عراق، کالبدی را به وجود می‌آورد که با دمیده شدن روح یکی از همان کشته‌شدگان در آن کالبد ساخته دست هادی، جان می‌گیرد و در خیابان‌های بغداد به انتقام‌جویی از عاملان کشتارهای بغداد می‌پردازد. اما بعد از مدتی انتقام‌جو تبدیل به جانی خطرناکی می‌شود که مقصد و هدف اصلی را گم‌کرده و عامل وحشتی فراگیر در کل کشور می‌شود. شخصیت‌های داستان اندوه و آشفتگی غریبی را به خواننده منتقل می‌کنند و در میانه رمان، خواننده، ظالم و مظلوم را دیگر از هم تشخیص نمی‌دهد.

۳.۲. مؤلفه‌های پسامدرنیته در آثار احمد سعداوی و محمدرضا کاتب

هنگامی که صحبت از ادبیات داستانی پست‌مدرن به میان می‌آید، یک جنبش همگن یا متجانس مورد نظر نیست، به همین دلیل اگر کسی در پی یافتن ویژگی‌های پسامدرنیسم در رمان باشد تا به وسیله آن‌ها بخواد رمان‌های پسامدرن را طبقه‌بندی کند، احتمالاً هرگز به هدفش نخواهد رسید. با این همه به‌طور کلی برخی از ویژگی‌های آثار ادبی پست‌مدرن به ویژه در زمینه رمان و داستان را می‌توان در موارد زیر خلاصه کرد:

۱. احمد سعداوی رمان‌نویس، شاعر و فیلمنامه‌نویس عراقی (۱۹۷۳-). از آثارش می‌توان به: مجموعه شعر «یادمان آوازهای بد» (۲۰۰۰)، رمان «البلد الجمیل» (۲۰۰۴)، رمان «إنه یحلم أو یلعب أو یموت» (۲۰۰۸) و رمان «فرانکشتاین فی بغداد» (۲۰۱۳) اشاره کرد.

۱.۳.۲. بینامتنیت^۱

از مؤلفه‌های پسامدرنیستی که در رمان به چشم می‌خورد، بینامتنیت است. بینامتنیت به معنای شکل‌گیری معناهای متن‌ها به وسیله متن‌های دیگر است؛ نوعی خوانش یک متن در مقابل متن‌های دیگر که آثار متنی و ایدئولوژیکی آن‌ها و اصولاً همه متن‌ها را، در بافتی از روابط نشان می‌دهد. بینامتنیت یا خوانش بینامتنی به دو معنای عام و خاص به کار می‌رود. در معنای عام به روش خوانشی گفته می‌شود که با تطبیق و برابرنهاندن متن‌ها در پی یافتن وجوه اشتراک و تمایز آن‌هاست. اما در معنای خاص، که با نشانه‌شناسی «ژولیا کریستوا» آغاز می‌شود «هر متنی به عنوان موزائیکی از نقل‌قول‌ها شکل می‌گیرد و هر متنی جذب و هضم سایر متن‌هاست». کریستوا بر این عقیده است که «انگاره بینامتنیت باید جایگزین مفهوم بین‌الذهان شود» زیرا معنا به‌طور «بی‌واسطه» از ذهن نویسنده به ذهن خواننده منتقل نمی‌شود بلکه به‌طور با واسطه با میانجی «کُدها»، قراردادهای و انتظاراتی که از جانب متن‌های دیگر هم بر ذهن نویسنده و هم بر ذهن خواننده تحمیل می‌شود، انتقال می‌یابد (رشیدیان، ۱۳۹۳: ۱۴۰ و ۱۴۱). این ویژگی به صورتی بارز در هر دوی این رمان‌ها دیده می‌شود. در این دو رمان، نویسنده، خواننده را به انواع روایت به هم ریخته‌اش عادت داده است تا خواننده انتظار شخصیت‌ها و اتفاقات تازه را داشته باشد و رمان از قطعات مختلفی که به هم دوخته یا بافته شده، شکل می‌گیرد. در مجموع رمان نوعی بازی است که نویسنده با خواننده شروع می‌کند و به عمد او را درگیر می‌کند تا علاوه بر خواندن رمان، مدام پی‌گیر ارتباط میان شخصیت‌ها و راوی باشد. این بازی را می‌شود به چیدن و جورکردن قطعات پازل به هم ریخته‌ی آدم‌ها و اتفاقات در بستر رمان «پستی» و «فرانکشتاین فی بغداد» تشبیه کرد. در رمان *فرانکشتاین* گاهی نویسنده، شخصیت‌ها را خلاقانه در رمان خود بازآفرینی می‌کند و به این وسیله به زندگیشان در متن ادامه

می‌دهد. برای نمونه یکی از شخصیت‌هایی که در داستان او حلول می‌کند «ابن زیدون» است؛ شخصی که در زمره‌ی نفرین و رانده‌شدگان پس از مرگ دانیال پسر پیرزن ایلشوا قرار داده شده است:

«مردی که گرایش حزبی داشت، گریبان فرزندش را گرفت و او را به مکانی نامعلوم سوق داد و بدین‌گونه بود که فرزندش را از دست داد. اما ابوزیدون از سال‌ها پیش ناپدید شد و دیگر کسی او را ندید. دیگران هم جلوی او درباره‌ی زندگی ابوزیدون سخن نمی‌گفتند» (سعداوی، ۲۰۱۳: ۱۸).

در این داستان گاه به روایات و یا جملات فرج الدلال اشاره می‌شود که او به دنبال اخراج پیر مسیحی است و بعد از تعقل از اخراجش چشم‌پوشی می‌کند:

«ندایی درونی و مخالف به او خبر می‌داد که در واقع روی زمینه‌ای از نقض قوانین و بدرفتاری‌های ناخواسته خودش نسبت به بسیاری از مردم گام برمی‌دارد، بنابراین بهتر است که ریسک نکند و عواطف ساکنان آن محله را نسبت به پیرزن برنینگیزد، چرا که ممکن است اقدام وی علیه پیرزن، موجب برانگیختن و شعله‌ور شدن جرعه خشم پنهان‌شده مردم محله نسبت به خودش شود.» (همان: ۲۱).

از آن‌جا که بینامتنیت به معنای درآمیختن ژانرهاست، در رمان فرانکشتاین، راوی داستان توانسته است با استفاده از شخصیت‌های متفاوت و شناخته‌شده در داستان خود تاروپودی از نقل قول‌های مختلف به کار ببرد. به عبارت دیگر همه‌ی اجزای رمان به صورت شبکه‌ای درهم‌تنیده از نسبت‌های ایدئولوژیک، تاریخی و گفتمانی است.

گفت‌وگوی بین‌متنی در رمان «پستی» شامل صداها، نه صداهایی از بیرون بلکه صداهایی از درون دنیای داستان است. فضای این قسمت از داستان با فضای کاملاً متفاوت و آدم‌هایی متفاوت می‌باشد. در این قسمت از فضای رمان، حکایت پیرزن فال‌گیر و زنی سرخورده و تنه‌است و با این که به پیرزن و کارش بی‌اعتقاد است، اما

آخرین امیدش را در پیرزن فالگیر می‌جوید و خواننده را در فضای این داستان قرار می‌دهد. این همانندی نه در فضای داستان، بلکه در واژه‌ها و جمله‌ها و مضمون اثر نیز به چشم می‌خورد.

پیرزن گفت: «درد که شعله می‌کشد دل را مثل یک تکه آهن سرخ می‌کند. آن وقت است که پاره‌های آتش از دهانت، از چشمت، از شهوتت می‌ریزد بیرون و هزار رنگ می‌شود. اول جایی که درد می‌نشیند روی لب آدم است. آن وقت است که خنده‌ها و کامت مثل زهرمار می‌شود. باید دلت را این قدر با شادی بشویی که تلخی‌اش برود.»
زن گفت: «تو کی هستی، از کجا یکهو پیدایت شد؟» پیرزن هسته‌ی آلو را گذاشت تو کاسه و یک آلوی دیگر برداشت: «همه آن دردهایی را که تو کشیدی من هم کشیدم، همه آن کوره راه‌هایی را که رفتی من هم یکجور دیگرش را رفته‌ام: همه آن

«..

زن نیشخند زد: پیرزن گفته بود: «اگر دیدی کسی این قدر شبیه به توست که با خودت قاطی‌اش می‌کنی یا بعضی از نشانه‌های تو را دارد بدان که او خضر است ... شک نکن به این حرف».

پیرزن گفت: «فقط باید به جا بیاوری مرا آن وقت خیلی چیزها دستگیرت می‌شود»
(کاتب، ۱۳۸۱: ۱۰۵-۱۰۳).

بینامتنیت به‌کاررفته در این متن، در خدمت القای معانی به این داستان و به بیان حالات روحی شخصیت‌های این داستان و مراحل که پشت‌سر می‌گذارند قرار گرفته است. داستان‌هایی که کاتب در این رمان آورده، داستان‌هایی لایه‌لایه است. لایه به معنی روایتی در روایت دیگر است. برای نمونه در بخش اول، ابتدای داستان راوی می‌آید، در دل داستان راوی، داستان بنکه می‌آید، در دل داستان بنکه، داستان دکتر الکی می‌آید، در دل داستان الکی، داستان دکتر مقدونی می‌آید، در دل داستان دکتر مقدونی، داستان دختر و پسری که بیرون از شهر، آن‌ها را گرفته‌اند و به طور فجیعی

به قتل رسانده‌اند می‌آید. بعد داستان غیرت جان و بعد هم داستان صاحبخانه. بعد هم داستان مردی که از فشاری آب برمی‌دارد می‌آید و همه اینها در دل خودشان داستان‌هایی دارند. این داستان در داستان آوردن با درون‌مایه‌های یکسان در کارهای پست‌مدرنیستی فراوان دیده می‌شود (سلیمانی و همکاران، ۱۳۸۲: ۵۹ و ۶۰).

۲.۳.۲. جابه‌جایی^۱

جابه‌جایی، تلفیق بدیل‌های گوناگون روایتی در داستانی واحد است. نویسندگان پست-مدرنیست خود را ملزم به رعایت این اصل نمی‌دانند که میان دو شیوه نگارش استعاری و مجازی یکی را انتخاب کنند؛ بلکه با به‌کار بردن تمام ترکیبات ممکن زمینه‌ای خاص در داستان ایجاد می‌کنند. این آثار یک پیرنگ واحد دارند؛ اما در وقایع آن انواع جابه‌جایی‌های تصور نکردنی وجود دارد؛ یعنی برای یک‌رخداد تبعات مختلف در نظر گرفته می‌شود (مستعلی پارسا و اسدیان، ۱۳۸۷: ۱۳۹ و ۱۳۸). در رمان «پستی» و «فرانکشتاین فی بغداد» نمونه‌ای از این کارکردها و گرایش‌های جابه‌جایی به طرز بارزی قابل دیدن است. کاتب و سعداوی از دو روش برای توصیف گرایش‌های منطقی ذهن انسان استفاده کرده است. در رمان «پستی» بیشتر محالات را به نحو موجهی منسجم می‌کند و با این کار تخیل را از بند می‌رهاند کمتر از جابه‌جایی استفاده می‌کند، ولی می‌تواند تأثیر افسرده‌تری برخوردار داشته باشد: «شاید همه‌ی آن حوادث جزء حکایت‌های کوبه‌ای بود: قطارها و آدم‌های جوری به‌هم وصل می‌شدند که انگار از اول وصل بودند. یاد گرفته بودم جای آدمها و حوادث را باهم عوض کنم و تو جلد همه‌شان بروم و تو یک‌شب زندگی یک‌نفر را از

اول تا آخر ببینم: با او به دنیا بیایم و با او بمیرم. و بعد با کسی دیگری زنده شوم و کیف کنم از فرارم». (کاتب، ۱۳۸۱: ۷۵)

نویسنده در این رمان کلیه ترکیب‌های امکان‌پذیر مجموعه‌ای از متغیرها را ذکر کرده است. اما در رمان «فرانکشتاین فی بغداد» شخصیتی به نام «أم سلیم» با خود کلنجر می‌رود تا ۲۰ شمع را به تعداد سن پسرش، بعد از دست‌دادنش روشن کند و تا زوب‌شدن این شمع‌ها از محیط دور نشود و به‌صورت ریاضی‌وار این اندوه خود را سامان بخشد:

«بیست شمع صورتی در کلیسای ارمنی روشن می‌کند به تعداد عمر پسرش که آبوزیدون او را از دستش ربوده بود. او هم‌چنان در محل صلیب می‌ماند تا مشعل همه شمع‌ها زوب و خاموش گردند. شاید هم تا وقت سردی آتش قلبش در فراق پسرش» (سعداوی، ۲۰۱۳: ۹۵).

جابه‌جایی به شخصیت داستان این امکان را می‌دهد تا بار اضطراب و اندوه خود را که ناشی از احساس ناخودآگاه به وجود آمده، از طریق جایگزینی، التیامی بر زخم روانی خویش بگذارد.

۳.۳.۳. تکنیک چندصدایی^۱

چندصدایی، اصطلاحی ابداع‌شده توسط «میخائیل باختین» نظریه‌پرداز روس است برای اشاره به رمان‌هایی که گفتمان‌های مختلف درکنار گفتمان نویسنده می‌توانند در آن‌ها انعکاس پیدا کنند. به اعتقاد «باختین»، رمان ژانری است که ظرفیتی ذاتی برای میدان‌دادن به صداهای متکثر دارد. هر شخصیت در رمان می‌تواند صدای نمایندگی-کننده‌ی یک گفتمان باشد. تنافر صدای شخصیت‌ها و نیز تنافر صدای نویسنده با

صداهاى شخصیت‌ها، با روح دموکراتیکِ رمان سازگار است (پاینده، ۱۳۹۲: ۳۳۹). چندصدایی مشخصه ممتاز یک نثر است که به‌موجب آن، صداهاى متعدد موضع-گیری‌هاى متعدد ایدئولوژیکی متنوعی را به‌نمایش می‌گذارند و می‌توانند به‌طور مساوی و فارغ از داوری یا محدودیت‌های نویسنده، در گفت‌وگو درگیر شوند. نویسنده با آزادمنشی تمام در خلال کلام شخصیت‌ها و یا دوشادوش آن‌ها قرار می‌گیرد و در نتیجه، هیچ دیدگاهی بر دیدگاهی برتر نمی‌یابد (مکاریک، ۱۳۸۴: ۱۰۱). در رمان چندصدایی، صداهاى نویسنده و شخصیت‌ها در رقابت با هم قرار می‌گیرند. رمان‌های مدرنیستی چندصدایی‌اند. بدین مفهوم که صدایی شخصیت مستقل از نویسنده است. در رمان پسامدرنیستی، چنین گرایش چندصدایی هر چه بیشتر تقویت می‌شود و حالتش هم متنوع می‌شود. یکی از تکنیک‌های چند صدایی می‌تواند تغییر مداوم زاویه دید باشد. در این شیوه تغییر زاویه دید می‌تواند با تغییر ضمیر همراه باشد که مثلاً زاویه دید از اول‌شخص به سوم‌شخص و از سوم‌شخص به اول-شخص برمی‌گردد و این تغییر البته با تغییر ضمیر خواهد بود. و گاهی حضور شخصیت‌های متفاوت و متضاد در یک شخص (چند شخصیتی) نیز از ویژگی‌هایی است که در فضای چند صدایی متن، تأثیری به سزا خواهد داشت (نوبخت، ۱۳۹۱: ۹۰ و ۸۹). سعداوی و کاتب هر دو در رمان‌های خود با ایجاد مجموعه زیادی از کلام‌ها، که با صدای افراد مختلف در اثر پخش می‌شود، شخصیت‌ها را از قید توصیف مطلق نقلی خارج می‌کنند. شخصیت‌های راوی‌ها همچون صدایی مستقل جلوه می‌کند که ضمن اینکه مستقل است، اجازه ورود گاه‌گاه دیگر شخصیت‌های حول خودش را هم می‌دهد و حتی بدین شیوه ضمن شکل‌گیری متنی تودرتو یا روایتی درونه‌گیری‌شده، توزیع

اطلاع هم توسط شخصیت‌های متفاوت صورت می‌گیرد، که این خود در ایجاد فضایی متکثر از راوی برای روایت و متن بی‌تأثیر نخواهد بود. شخصیت‌های داستان سعداوی و کاتب در حالتی ذهنی و تکه‌تکه شده، برای خودشان، خودی عینی و ذهنی قائل شده‌اند و بدین سان راوی خود ذهنی و خود عینی شخصیت‌ها را مورد خطاب قرار داده است. آن‌ها گاهی خواننده را تا نیمه‌های داستان با خود به همراه می‌برند و او را در انتظار معرفی صاحبان صدا نگه می‌دارند. نمونه بارز این سردرگمی در هر دو رمان قابل رؤیت است:

«چرا تو این جایی؟ باید کنار جسمت باشی.

- غیب شده.

- چطوری غیب شده؟ به ناچار باید یا بدنت یا به بدن دیگه رو پیدا کنی و گرنه توی دردسر میفتی.

- چه دردسری؟

- نمی‌دانم، فقط دردسری همیشگی.

- تو چرا اینجایی؟

این قبر منه... بدنم این پایین خوابیده». (سعداوی، ۲۰۱۳: ۴۶)

«گفت: خطری هستی؟ گفتم: فراری‌ها زود همدیگر را می‌شناسند. بعد نشستیم به حرف زدن. گفتم: این جا امن نیست. تا شب بیشتر نمی‌مانم، دارم می‌روم یک جایی که دست هیچ‌کس بهم نمی‌رسد. گفت: برای دو نفر هم جا هست؟ گفتم: بستگی دارد چه آقای باشی». (کاتب، ۱۳۸۱: ۱۵)

در این روایت‌ها ما شاهد شخصیت‌ها از قید آراء نویسنده و پیامد آن، تکثر صداهای در فضای متنی هستیم و در چنین فضایی شخصیت‌ها با جهان‌نگری متفاوت با هم حرف می‌زنند، پاسخ یکدیگر را می‌دهند در این میان صدای راوی

همسطح و همسویه با نام صداها شنیده می‌شود و راوی به دور از نگاهی یک‌سویه به صداهای موافق و مخالف اجازه ابراز عقیده می‌دهد و گاهی خواننده با دقت در متن، خودش باید صاحب صدا را پیدا کند:

«خب استاد! خودتون شاهد این حادثه بودی؟»

- بله. با تعدادی از دوستانم در آن طرف خیابان ایستاده بودم و دیدم که ماشین حمل زباله به سمت هتل درحال حرکت بود.

- دیدیدی؟ چیزی از خودم که نیاوردم؟ این هم شاهدهی دیگر.» (سعداوی، ۲۰۱۳: ۳۹)

« فکر می‌کنی به همین راحتی آدم می‌تواند فرار کند. سرّ اکبر این است که ما داریم نقش کسی و چیزی دیگری را بازی می‌کنیم. قدرت آن‌ها بیش از آن چیزی است که ما فکر می‌کنیم» (کاتب، ۱۳۸۱: ۸۷)

در این رمان‌های پسامدرن، صداهای مختلف روایت‌های جداگانه‌ای را بیان می‌کنند که هرکدام حکم یک‌پاره روایت را دارند. این پاره روایت‌ها در عرض یکدیگر در روایت به‌پیش می‌روند. گاه این صداها در رمان غلبه دارند و گاه در فصلی دیگر صداهای متفاوت، تکثر و گاه حتی تباین این صداها، دنبال کردن داستان را با دشواری روبه‌رو ساخته است. در واقع در این رمان‌ها روایتی یکدست و منسجم وجود ندارد که خواننده منفعلانه آن را بخواند، بلکه مجموعه‌ای از چند روایت موازی ارائه شده است و کاتب و سعداوی با بهره‌گیری از صدای شخصیت‌های مختلف و کمرنگ کردن صدای مؤلف بر تکثر صداها و روایت‌های متکثر صحّه گذاشته‌اند. بنابراین، در رمان خود با کاهش اقتدار نویسنده و قدرت دادن به شخصیت‌ها از این شگرد پسامدرنیستی استفاده می‌کند و با آوردن این یادداشت‌ها و گفته‌های شخصیت‌ها در رمان، تأکید دیگری بر تکثر صداها و حاشیه بودن صدای مؤلف در رمان‌های پسامدرن دارد.

۴.۳.۲. بی‌نظمی زمانی و مکانی در روایت رویدادها^۱

ادبیات داستانی پسامدرنیستی نه فقط نظم زمانی رویدادهای گذشته را بر هم می‌زند، بلکه زمان حاضر را نیز به طرزی آشفته نشان می‌دهد. این ادبیات با تحریف مفهوم زمان معنادار یا گذشت ملال‌آورِ زمانِ عادی، انسجام ترتیب‌دارِ روایت را مخدوش می‌کند. در داستان‌های پست‌مدرنیستی، زمان خطی وجود ندارد و تسلسل و توالی زمانی به هم می‌ریزد. مکان نیز در این داستان‌ها مشخص نیست و غالباً نمی‌توان دریافت که وقایع در کجا رخ می‌دهد. بارزترین نمونه‌ی عدم توالی زمانی و مکانی را می‌توان در *رمان سعداوی* و *کاتب* مشاهده کرد که با این شیوه نوعی عدم انسجام را در سراسر متن ایجاد می‌کنند. در فصل اول *رمان فرانکشتاین* زمان گذشته، حال و آینده درهم ادغام می‌شوند و این بی‌نظمی را در متن روایت بوجود می‌آورند. حکایت *ایلیشوا* که حادثه‌ی انفجار را به تصویر می‌کشد نمونه‌ی این زمان پریشی است:

« دو دقیقه بعد از حرکت در ون کیا که *ایلیشوا*ی پیر- مادر دانیال- سوار آن بود، انفجار اتفاق افتاد. همه افراد بلافاصله داخل اتوبوس را نگاه کردند، از پشت شلوغی و ازدحام، با چشمانی وحشت‌زده شاهد دود سیاه‌رنگ وحشتناکی بودند که از پارکینگ ماشین‌ها که نزدیک میدان پرواز در وسط بغداد بود، به آسمان می‌رفت.»، در پاراگراف بعد شاهد زمان آینده در لحظه‌ای کوتاه هستیم:

«همسایه‌های پیرزن *ایلیشوا* در کوچه ۷ خواهند گفت که او محله بتاویین را ترک کرد. او برای خواندن نماز به کلیسای مارعودیشو نزدیک دانشگاه تکنولوژی رفت. همانطور که او هر روز همین کار را می‌کند؛ به همین دلیل انفجار رخ داده است.» و در سطر بعدی، راوی حکایت *ایلیشوا* را به صورت ماضی بعید برای خواننده ترسیم می‌کند: «*ایلیشوا* در ماشین کیا نشسته بود؛ غرق در افکارش؛ گویی ناشنوا شده بود و

1. Temporal and local disorderly in narration of events.



صدای انفجار ترسناکی که پشت سرش در دویست متری تقریباً حاصل شده بود را نمی‌شنید.» سپس در صفحه بعدی، داستان بلافاصله از زمان گذشته به آینده تغییر می‌کند: «چه بسا طعم و مزه تلخ غذا پس از انجام مراسم قداس در کلیسای مارعودیشو از میان خواهد رفت. صدای دختران و نوه‌هایش را تلفنی خواهد شنید و سیاهی و ظلمت کمی از دلش بیرون خواهد رفت و نوری در چشمان تاریکش خواهد دید.» (سعداوی، ۲۰۱۳: ۱۱ و ۱۲)

بنابراین نویسنده در این رمان به منظور شکستن ساختار معمول داستان‌پردازی، تسلسل زمان خطی را به هم می‌ریزد و راوی با برهم‌زدن و ایجاد پیوندهای دوگانه روایت را پیچیده کرده است. نمونه‌ای از این بی‌نظمی زمانی را می‌توان در رمان **پستی**، مشاهده کرد که در بخشی از این روایت، مهتاب احساس خود را به خسرو براساس سیال‌کردن زمان توضیح می‌دهد. و راوی در طرح داستان خود در گذشته و حال در رفت‌وآمد است و زمان مشخصی را برای خواننده القا نمی‌کند:

«آن دو تا آینده واقع‌نشده ما هستند و ما گذشته واقع‌شده‌ی آن‌ها. چیزی غیر از زمان باعث‌شده که ما به هم نرسیم. گذشته و آینده ما دوروبر ما هستند. فقط باید بتوانیم تشخیصشان بدهیم و بشناسیمشان. اگر یک‌نگاه بیندازی اطرافت همه گذشته‌ها و آینده‌هایت را اطرافت می‌بینی که در یک لباس دیگر زندگی می‌کنند. اگر بتوانی بشناسی‌شان و عبرت‌گیری میان بُرزدی و اِلّا بازنده‌ای چون فقط تکرارشان کردی. این شناختن، خودش یک‌جور لذت‌بردن است؛ فکر می‌کنی این زمان‌های دستوری برای چی ساخته شدند؟ ساخته شده‌اند چون ما داریم در شرایط مختلف زندگی می‌کنیم: ماضی بعید، ماضی استمراری، حال، مضارع، مستقبل و... ما در تمام زمان‌ها با تمام قیدهایشان زندگی می‌کنیم» (کاتب، ۱۳۸۱: ۱۹۹).

جنبه‌ی وجودشناسانه‌ی این مباحث به‌حدی آشکار است که نیازی به بحث ندارد. هر ذهن دنیایی است که زمان در آن مفهومی جداگانه دارد و بنابر تکثر این دنیاها،

زمان نیز امری متکثر و نسبی است، نه مفهومی واحد و یگانه. مکان نیز در داستان فرانکشتاین، به‌همین ترتیب به‌صورت سیال و ذهنی بیان می‌شود. راوی در گوشه‌ای از داستان خود به حکایت خانه پیرزن ایلیشوا می‌پردازد و تصویر کلی از خانه پیرزن را به خواننده خود ترسیم می‌کند. بعد از آن گریزی به محل بنگاه املاک فرج الدلال می‌زند که در آن طرف خیابان ابوانمار صاحب هتل را نگاه می‌کند سپس بلافاصله راوی، حکایت پیرزن را مجدداً بیان می‌کند که در خانه خودش و در اتاق پذیرایی در حال بیرون رانده گربه است (سعداوی، ۲۰۱۳: ۲۰-۲۲).

۲. ۳. ۵. فقدان قاعده در مضمون^۱

عدم انسجام در کلام، متن را بی‌قاعده می‌کند. نویسندگان پسامدرن داستان‌هایشان را طبق منطق «معناباختگی» می‌نویسند. از آنجا که ذهن انسان منظم و منسجم است، این بی‌قاعدگی به شکل تصنعی و با به‌کارگیری شگردها و تمهیداتی اعمال می‌شود؛ مثلاً نویسنده‌ای با تکه‌تکه کردن نوشته خود و کنارهم قراردادن پاره‌های آن و یا چاپ کتاب به شکل کلاسور، دست به بی‌قاعدگی می‌زند. ژان فرانسوا لیوتار^۲، معتقد است که نویسنده پسامدرن، خلق اثرش را بر مبنای قوانین از پیش تعیین شده قرار نمی‌دهد: «اثر هنری به خودی‌خود در جست‌وجوی قوانین برمی‌آید. به این ترتیب نویسنده و هنرمند بدون قانون کار می‌کند» (بودریار، ۱۳۸۶: ۴۹). ما در رمان کاتب و سعداوی با یک روایت خطی روبه‌رو نیستیم. این داستان ترکیبی از خرده روایت‌هایی است که بدون در نظر گرفتن تقدم و تأخر زمانی و تاریخی درهم تنیده شده است. میان هیچ‌یک از آن‌ها از نظر موقعیت جغرافیایی، سیر وقایع و حتی شخصیت‌ها ارتباط منطقی وجود ندارد. علاوه بر خصوصیات که در توصیف شکل و قالب متن رمان‌ها بیان

1 . Absence of rule in concept

2 . Jean- Francois Lyotard

شد محتوای آن نیز غیرمعمول، نامنسجم و در پی آن نامفهوم می‌نماید. شاید بتوان گفت تنها حلقه رابط میان اجزای متعدد «فرانکشتاین» شخصیتی است که گاه با «رجل» و زمانی با «أیها الرجل» در لابلای متن، خودنمایی می‌کند هرچند همین حلقه نیز اندک‌اندک رنگ می‌بازد و در پایان متن، اثری از آن نمی‌ماند:

«یک مرد و یک گونی سفیدرنگ را دید که به هوا پرتاب شدند و دور از محل انفجار افتادند. او درهم شکستن شیشه‌های پنجره دفتر پذیرش را به طرف حیاط هتل، مشاهده کرد.» (سعداوی، ۲۰۱۳: ۴۵).

«... هر چند که او در تمام این مدت عینک به چشم نزده بود و او را به گردنش آویزان کرده بود با این حال او می‌داند که این مرد مثل دانیال به نظر نمی‌رسد.» (همان: ۶۴)

نمونه‌ای از این شیوه روایت را می‌توان در رمان پستی مشاهده کرد:

«می‌گویند یک پسره چند شب پیشها، لب‌پیچ، سرش را کرده زیر قطار.. اینهایی که می‌روند زیر قطار این‌قدر زود می‌میرند که خودشان هم نمی‌فهمند مردند. فکر می‌کنند زنده‌اند، فقط یه خُرده سر درگم‌اند» (کاتب، ۱۳۸۱: ۸).

«دخترک عادتش شده بود حتی وقتی پشت فرمان می‌نشست دست می‌انداخت روی شانه‌اش و با گوشش بازی می‌کرد» (همان: ۲۸)

«همان‌طور که از شرّ آن جنازه بی‌سرولیزا که با آن بدن خیسش بالای سرم ایستاده بود و قطره‌های باران پشت شیشه‌ها و... راحت شده بودم می‌توانستم از شرّ او هم خلاص شوم» (کاتب، ۱۳۸۱: ۸۱)

غیر از حلقه‌ای که ذکر آن گذشت، نمی‌توان رابطه قانع‌کننده‌ای میان اجزای متن پیدا نمود و نویسندگان پست‌مدرنی مانند کاتب و سعداوی با اهدافی از پیش‌تعیین‌شده و با استفاده از شگردهای گوناگون و غیرمنتظره، وحدت و انسجام اثرشان را در متن رمان دچار اختلال کرده‌اند و با این کار خواننده را سردرگم و قرائت او از

متن را با اشکال مواجه ساخته‌اند. از همین‌رو حتی زمانی که حلقه یادشده نیز وارد متن می‌شود، غیرمترقبه به‌نظر می‌رسد. مواردی که در پی می‌آید بخشی از این ناپیوستگی در مضمون بخش‌های مختلف رمان «فرانکشتاین فی بغداد» و «پستی» را نشان می‌دهد:

«یک دریچه مربع شکل در بالای ساختمان که رو به آسمان داشت، با یک تکه پارچه سفید پوشیده شده بود که در تابستان آن تکه پارچه از روی آن برداشته می‌شد.» (سعداوی، ۲۰۱۳: ۲۰)

«دو کپسول گاز و یک بشکه‌ی پر از نفت، ظرفی پر از پیاز و سیر، بطری‌های خالی شیر و قوطی‌های کنسرو ماهی و سبزیجات در گوشه اتاق دیده می‌شد. اتاقی که شبیه به قبر بود.» (همان: ۲۱۶)

«چون قابیل صبر نداشت، حواً زودتر زاییدش: جفت او را داشته خاک می‌کرده می‌بیند سگی همین‌طور زُل زده بهش» (کاتب، ۱۳۸۱: ۵۵).

«فکر می‌کردند آن غول بیابانی حریف می‌شود و آن‌ها از شرّ من دیگر راحتند. نباید دم به ساعت مثل یک پاسبان مواظب باشند که یک بار بند را آب ندهم، آن‌هم به یک الواط بی‌همه چیز یا یک ژیکولوی بلوند» (همان: ۱۳۲).

در هر دو داستان *فرانکشتاین فی بغداد* و *پستی*، با شروع متن به‌جای شروع داستان، نویسنده از بیرون به داستان نگاه می‌کند و به‌جای تبعیت از قاعده داستان‌نویسی که همانا روایت‌کردن است، روایت‌کردن را بهانه‌ای برای کشف واقعیت می‌داند و داستان پایبند هیچ قاعده و قانونی نیست و قاعده همیشگی روایت رعایت نشده است. کل روایت در سطر اول بیان می‌شود و سپس در تکه‌های جداگانه بازنویسی می‌شود. تنها خواننده نیست که از غیرواقعی بودن شخصیت‌ها و کلمه‌ها آگاه است؛ بلکه خود آدم‌های داستان هم می‌دانند که آن‌ها شخصیت خیالی هستند که نویسنده از آن‌ها شخصیت واقعی ساخته است.

۶.۳.۲. عدم قطعیت^۱

عموماً عقیده بر این است که تجربه‌ی پسامدرن، از نوعی احساس عمیق عدم قطعیت هستی‌شناختی نشأت گرفته است. دیگر نه جهان، وحدت، انسجام و معنایی دارد و نه خود. همه چیز به شدت مرکززدایی شده است (سلدن و ویدوسون، ۱۳۸۴: ۲۲۴). این عدم قطعیت، هم در پاره روایت و هم در کل اثر دیده می‌شود. یعنی این‌که گاهی راوی خود، عدم‌یقین را از روایت بروز می‌دهد و گاه فضای حاکم بر داستان به گونه‌ای است که یقین را به شک تبدیل و شک را به یقین می‌رساند و این شگرد به گونه‌ای است که انگار نویسنده با خواننده به نوعی وارد بازی شده است تا او را مرتباً از سطحی به سطح دیگر بکشاند. «از نظر بارت، معنای ادبی هرگز نمی‌تواند توسط خواننده به طور کامل تثبیت شود، زیرا سرشت بینامتنی اثر ادبی همواره خوانندگان را به مناسبات متنی تازه‌یی رهنمون خواهد شد. بنابراین مؤلفان را نمی‌توان مسئول معناهای متعددی دانست که خوانندگان می‌توانند در متون ادبی کشف کنند» (آلن، ۱۳۸۰: ۱۴).

فضای روایت این دو رمان‌نویس آکنده از تردید، ابهام و عدم قطعیت است. این فضا با کمک افعال منفی و قیدهای شک و تردید و حرف ربط «یا» در رمان ایجاد شده است. در داستان *فرانکشتاین* زندگی همه‌ی شخصیت‌ها به ویژه شخصیت اصلی فاقد هر گونه یقین و اطمینان است و تفاسیر شخصیت‌ها از رویدادها نیز به نحو بسیار چشمگیری با یکدیگر در تناقض است که نمونه‌ای از شخصیت‌آبوزیدون را می‌توان از زبان راوی به عنوان تناقضی در متن رمان مشاهده کرد:

«دیگران سرگذشت آن مرد را در طی سال‌های طولانی گذشته مرور کردند که چگونه باعث رفتن عده‌ای از جوانان به جبهه جنگ شد. او عضو فعالی در حزب بعث

1. Indeterminacy

بوده که با وفاداری، تمام کسانی که از سربازی فرار می‌کردند و کسانی که از رفتن به پادگان‌های نظامی تأخیر داشتند را تعقیب می‌کرد و شاید هم در حمله و یورش به بعضی از خانه‌ها دست داشت. در دشمن‌تراشی چیزی کم نداشت، ولی هیچ‌کس نمی‌دانست که چه کسی دست به این جرم و جنایت زده بود. بدون تردید این نمی‌تواند یک اتفاق گذرا باشد، حتی بعضی‌ها در مجلس عزا، ذکر خیر ابوزیدون می‌کردند که چگونه به دیگران کمک می‌کرد و به نیازمندان می‌رسید. کما اینکه سرگذشت زندگیش بعنوان یک فرد حزبی تندرو و بی‌رحم، در نهایت به سال‌های اولیه جنگ عراق و ایران برمی‌گردد.» (سعداوی، ۲۰۱۳: ۹۴)

راوی با استفاده از این شگرد، خواننده را دچار سردگمی قرار می‌دهد. و با فاش کردن این مطلب هویت کامل ابوزیدون را فاش می‌کند و ابهامی را در ذهن خواننده داستان به وجود می‌آورد.

به نمونه زیر توجه کنید که چگونه سؤالات پی‌درپی راوی، سؤالاتی بی‌جواب هستند که هرگز تا پایان کتاب نیز جوابی قانع‌کننده‌ای برای آن‌ها در رمان سعداوی پیدا نمی‌شود و شک و تردید خواننده نسبت به متن بیشتر می‌شود و متن در دریایی از عدم قطعیت غوطه می‌خورد:

«چه چیزی باعث می‌شود که پیرزنی همچون او تک و تنها با یک گربه در خانه‌ای بزرگ که هفت اتاق دارد ساکن شود؟ چرا این خانه را با خانه‌ای کوچکتر که با تهویه و نورگیری بیشتر، همراه با مبلغی مکفی برای زندگی مرفه در این روزهایی که از زندگیش مانده، عوض نمی‌کند؟» (سعداوی، ۲۰۱۳: ۱۶ و ۱۷).

راوی با طرح این سؤالات بی‌جواب، عدم قطعیت را به صورت پرده‌ای از ابهام برای خواننده باقی گذاشته است و به شکل نامعلومی برای مخاطب بروز پیدا می‌کند. عدم قطعیت در رمان پستی به وسیله‌ی چند شگرد شناخته شده در رمان ایجاد می‌شود. یکی از این شگردها تناقض است، تناقضی که نه به ضد و نقیض گفتن شخصیت‌ها،



بلکه به تناقض‌گویی راوی مربوط می‌شود. نمونه‌ی گویایی از این عدم قطعیت، حکایت پیرمردی است که در یک باغ درکنار زنی به نام اکرم که همراه اوست، زندگی می‌کند و ما درگیر این نکته می‌شویم که راوی این داستان کیست؟

«اکرم دو دل بود پول را بگیرد یا نه. نگاهش به ماه گرفتگی روی‌گروی مرد بود. نمی‌دانم، شاید جای بریدگی بود» (کاتب، ۱۳۸۱: ۱۶۰).

اگرچه برای رهایی از این سردرگمی که در ارتباط با راوی‌های پراکنده پیدا کردیم، به ناچار فرض کنیم راوی روحی سرگردان است که مدام جلد عوض می‌کند، حالتی مثل تناسخ و در قالب‌های گوناگون و زمان‌های متفاوت موقعیت‌های پیش‌آمده را تجربه و روایت می‌کند. اما با این فرض باز به مشکل می‌خوریم که چرا این روح گاهی خودش را در قالب جدیدش روایت می‌کند و گاهی از خودش فاصله می‌گیرد و جسم جدیدش را «من»، «مرد» یا «تو» خطاب می‌کند. «اکرم طوری در را باز کرده بود که پسرک نتواند تو را ببیند» (غریب دوست، ۱۳۸۲: ۲۵).

عدم قطعیت در رمان پسامدرن صرفاً حاکی از آن است که رویدادهای زمانه‌ی ما پرابهام، بهت‌آور و پذیرنده‌ی تفاسیر گوناگون و حتی متضادند. هر چه در متن رمان پیش می‌رویم کلمه‌ی «شاید» سایه‌ی تحمیلی‌اش را در رمان بیش‌تر به رخ می‌کشد. چیزی که می‌خواهد ما را به حضور آن عادت دهد، اتفاقاتی است که هم می‌شود روی داده باشند و هم نه. آدم‌هایی که هم هستند و هم نیستند یا در یکدیگر تکرار می‌شوند؛ و به این ترتیب همه‌ی این شایدها و اگرها خواننده را به هیچ قطعیت و اطمینانی در هیچ چیز نمی‌رسانند. اما نکته این جاست که اگرچه این عدم قطعیت‌ها با ایجاد تعلیق جاذبه‌ای برای پیگیری ماجرا در خواننده به‌وجود می‌آورند، اما به دلیل این‌که تا پایان گریبان‌آدم‌های قصه را رها نمی‌کنند، خواننده را هم درگیر سرگردانی‌های خودشان می‌کنند. نمونه‌ای از این نگاه ابهام‌انگیز خسرو به مهتاب را می‌توان در متن زیر مشاهده کرد:

«خسرو خیره شده بود به مهتاب و به آسمان پشتش و به گنجشگ‌هایی که لابه‌لای شاخه‌های درخت سمت راستش بالا و پایین می‌پریدند: شاید محو خاطره‌ای از گذشته‌های دورشان بود. شاید مدتها عاشق هم بودند و جرأت نکرده بودند این را به هم بگویند، شاید زمانی شاگرد و استاد بودند، شاید مدتی همکار هم بودند و همدیگر را مدتها مخفیانه زیرنظر داشته‌اند، شاید مدتها پیش از هم طلاق گرفته بودند، شاید مهتاب تنها رابط او با گروه بود و هر چندروز یک‌بار به بهانه‌ی انجام کارهای خانه‌اش یا پانسمن زخمش و یا... به آن جا می‌آمد...» (کاتب، ۱۳۸۱: ۱۹۸ و ۱۹۷).

۲. ۳. ۷. تک‌گویی^۱

تک‌گویی گفتار خاموش یا بازگویی ذهن است؛ به این معنا که فکر با خود گویه‌ی شخصیت داستان نوشته یا اجرا می‌شود، شخصیت داستان بدون دخالت راوی (در مواردی با حضور گه‌گاهی راوی) زندگی درونی، تجربه‌ها، احساسات و عواطف خود را فکر می‌کند. این شیوه در داستان‌نویسی می‌تواند در یک یا چند صحنه از رمان انجام بگیرد، هرچند این‌گونه گفتار عمدتاً از زاویه دید اول شخص (راوی) بیان می‌شود ولی در مواردی می‌تواند از زاویه دید سوم شخص (او/ راوی) فرصت بروز بیابد (فلکی، ۱۳۸۲: ۴۳ و ۴۲). تکنیک تک‌گویی، رویکرد جدیدی نیست؛ به یک اعتبار می‌توان آغاز آن را در رمان «اولیس» اثر «جویس» دانست. تک‌گویی، در تبلور ذهنیات و درون شخصیت داستانی خلاصه نمی‌شود، بلکه شخصیت پیش از آن که با کلامی سخن بگوید، با فرآیندی روحی روانی سطوح و وجوه مختلف روان خود را باز می‌نمایاند. بنابر اعتقاد «والری لربد»: «خواندن، توهم حضور درون یک ذهن را ایجاد می‌کند» (فهم کلام، ۱۳۸۳: ۳۰).

در رمان‌های کاتب و سعداوی، روایت داستان از منظر راوی بیان می‌شود و این تگ‌گویی‌ها به صورت احساسات و اندیشه‌ها از ذهنیات راوی می‌گذرد و راوی در رابطه مستقیم با خواننده قرار می‌گیرد. نقش مهم و اساسی در این شیوه به عهده‌ی نقل و قول مستقیم است و در این‌گونه داستان راوی حرف‌های خود را به صورت پراکنده بیان کرده است و این نوع تک‌گفتار را می‌توان از تحولات شخصیت‌پردازی در ادبیات مدرن دانست که در واقع تکنیکی برای پیاده‌سازی سیلان ذهن شخصیت است:

«همچنان بدون تأمل به سمت میدان اندلس حرکت می‌کرد. روز عجیبی بود در تلویزیون رستوران شنیده شد که انفجارات بسیاری در طول روز در مناطق کاظمیه و محله منصور و بخش شرقی در شهرک صدر رخ داده است. تلویزیون تصاویر افراد مجروح و زخمی در بیمارستان کندی را نشان داد. سپس تصویری از ماشین‌های آتش‌نشانی را پخش کرد که محل انفجار را می‌شستند. هادی انتظار داشت که خودش را در ستاد جنگی ببیند. به آرامی سیگار می‌کشید مانند مجرمی که به تبعات کار خلافتش می‌اندیشید» (سعداوی، ۲۰۱۳: ۳۸)

در این نمونه راوی به محیط اطراف خود واکنش نشان می‌دهد و تک‌گویی او داستانی را تعریف می‌کند که در همان موقع در اطراف او می‌گذرد و حوادث گذشته خود را بر زبان حال تداعی و مرور می‌کند. در این تک‌گویی، حکایت هادی العتاک روایت می‌شود که به دنبال جمع کردن تکه‌های اجساد کسانی است که در انفجار انتحاری کشته شده‌اند. او با وصله کردن تکه‌های بدن مردگان به همدیگر، موجود جدیدی خلق می‌کند و راوی به ترس و هراس مردم وحشت‌زده‌ای می‌پردازد که هر روز شاهد مرگ و نابودی در شهر و منطقه‌ی خود هستند. مردمی که گویی دیگر اشتراکی با هم ندارند و رنج و درد دیگران برایشان بی‌معنا شده است. آن‌ها اسیر دیوانه بازی‌های فردی شده‌اند که تنها هدفش نابودی است. فرانکشاین عراقی از

پاره‌های تن قربانیانی شکل می‌گیرد که به گروه‌های مختلفی تعلق دارند که هر یک از آن‌ها دیگری را دشمن خود تلقی می‌کند. بنابراین، این فرانکشترین فرجامی جز کشتن خود ندارد. به عبارت دیگر، نمودی داستانی از روند کشتن افراد به دست یکدیگر است. این شخصیت بیش از آن‌که راه حل بحران باشد، بازنمایی بصری بحرانی بزرگ‌تر است. تک‌گویی درونی شگردی است که با آن خواننده مستقیماً به ذهن شخصیت راه می‌یابد، بدون آن‌که توصیف یا اظهار نویسنده در این کار دخالت داشته باشد. ادوارد دوژاردن، تک‌گویی درونی را شگردی می‌داند که مبین اندیشه‌هایی که بیش از هر چیز به ناخودآگاه نزدیک است؛ «معینی‌الدینی، ۱۳۸۷: ۱۰» یعنی بدون اینکه نویسنده توضیحی راجع به ذهنیات و افکار شخصیت داستان بدهد، خواننده با خواندن تک‌گویی‌های درونی شخصیت، از افکار و ذهنیات وی آگاه می‌شود و به آن پی ببرد؛ مثلاً این جملاتی که راوی در متن رمان کاتب از زبان ماهوش به شکل تک‌گویی درونی راجع به احساس خود نسبت به خیانتی که به آن فکر می‌کند ولی مرتکب این خطا نشده را بیان می‌کند و خواننده را مستقیماً به درون ذهن ماهوش می‌کشاند؛ خواننده با خواندن این تک‌گویی‌ها و بدون دخالت با توضیح و تفسیری از جانب نویسنده به ذهن ماهوش راه یافته و به افکار وی در مورد این احساس پی می‌برد؛ این‌که او دل‌باخته پسری شده است ولی در عین حال او را خوب نمی‌شناسد و نمی‌داند که در ذهن پسری که شیفته‌اش گشته چه می‌گذرد:

«کلاس دوم راهنمایی بود که عاشق پسر همسایه‌شان شد. همه دوستانش تا کلاس ششم عاشق یکی شده بودند و او نمی‌خواست عاشق کسی نشده باشد؛ نزدیکتر از او کسی نبود. توی ساختمان ته باغ زندگی می‌کردند. چون متاجر آن‌ها بودند توقع داشت او هم عاشقش می‌شد. همه‌شان یک مدرسه می‌رفتند. صبحها از پشت پنجره می‌دیدشان که با کله‌های از ته‌زده دنبال هم قطار شده بودند سمت مدرسه. ماهوش عاشق بزرگترینشان شده بود. یک‌بار پسر بزرگتر را ته‌باغ با

دختردایی‌اش دید: مدت‌ها می‌شد با هم سروسرّی داشتند. از خنده‌های ریز بیخودشان و نگاه‌های وحشت‌زده‌شان همه‌چیز را بدون آن‌که بخواهد فهمید: آن روز توی انباری، ساعت‌ها خودش را مخفی کرده بود که ببیند آن‌ها به هم چه می‌گویند، چه کار می‌کنند. مثلاً آمده بودند با هم درس بخوانند. می‌رفتند ته‌باغ می‌نشستند با هم حرف می‌زدند و هی سرک می‌کشیدند این طرف و آن طرف و بی‌هیچ دلیلی می‌خندیدند» (کاتب، ۱۳۸۱: ۱۲۰).

در میان این پرش‌های زمانی و خاطراتی که در این رمان تداعی شده است، ارتباط مستحکم وجود دارد اما نویسنده در مورد آن‌ها توضیح نمی‌دهد بلکه آن‌ها را همان‌گونه که در ذهن ظاهر می‌شود، نشان می‌دهد و اطلاعات مستقیم و ضمنی ارائه شده در داستان، توجیه‌کننده آنهاست. این تک‌گویی در این داستان از زاویه دید واحدی نوشته شده است. خواننده درمی‌یابد که راوی خود مستقیماً در وقایع داستان شرکت داشته است اما اینکه تا چه حد گفته‌های او و نظراتی را که ابراز می‌دارد قابل اعتماد است، هنوز نمی‌توان مشخص کرد. باید توجه داشت که داستان در وقایع نوعی گفت‌وگوی راوی با خویشتن است؛ راوی از وجدانی ناراحت رنج می‌برد و می‌کوشد با دلیل تراشیدن برای عملی که مرتکب گشته، آن را معقول جلوه دهد. بر این اساس به دیدگاه پاینده استناد می‌کنیم که معتقد است کل داستان به یک مفهوم حدیث نفس و یا تک‌گویی درونی راوی است. فرایندهای ذهنی راوی آنچه در ضمیر او می‌گذرد، بر روی کاغذ آمده است پس تعجبی ندارد که راوی توالی مشخصی را در گفته‌های خود حفظ نمی‌کند، بلکه به طور ناگهانی به گذشته‌ای زمینه ساز از داستان بازمی‌گردد (پاینده، ۱۳۸۲: ۶۱ و ۶۰). نویسنده با استفاده از این تکنیک سیال ذهن و تک‌گویی توانسته است به ذهن خواننده هجوم ببرد و رمان‌های سعداوی و کاتب همانند

بسیاری از داستان‌های مدرن دیگر، رویاها و خیال‌پروری‌های شخصیت‌های اصلی رمان را به نمایش گذاشته است و راویان مدرن غالباً بازگوکننده‌ی خواب‌ها و ناخودآگاه‌هایی شخصیت‌هایی هستند، که به نمایش می‌گذارند.

۳. نتیجه‌گیری

پست مدرنیسم برای بسیاری از مردم تداعی‌گر تصویری از گسیختگی، تشتت، تعین-ناپذیری، چندگانگی، تفنن‌گرایی، فراروایت و شبیه‌سازی است. داستان‌های پست‌مدرنیستی همواره در لایه‌ای از ابهام روایت می‌شوند تا به خواننده اجازه دهند برداشت‌های چندگانه از جهان داستان داشته باشد. عدم وضوحی که در این نوع آثار دیده می‌شود نوعی تأویل‌پذیری مفرط و نسبی‌انگاری را بازتاب می‌دهد. در داستان‌های پست‌مدرن اساساً ما با طرحی رو به‌رو نیستیم و گویی نوعی فروپاشی و ویرانگری در طرح داستان روی داده است به طوری که ظاهراً هیچ انسجام و نظم کلاسیک و حتی مدرنی در طرح دیده نمی‌شود. در اینگونه داستان‌ها، شخصیت به مفهوم کلاسیک و مدرنیستی‌اش نداریم و شخصیت‌ها به صورتی کاریکاتورگونه در روایت حضور دارند. با توجه به تعریف‌های ذکرشده در باب پست‌مدرنیسم و روند طی‌شده داستان «فرانکشتاین فی بغداد» اثر احمد سعداوی و ویژگی یکسان این داستان با درون‌مایه رمان «پستی» اثر محمدرضا کاتب، مخاطب با توسل به خوانش تطبیقی به شباهت بسیاری میان این دو اثر دست می‌یابد. در هر دو داستان، نویسندگان با رویکردی پست‌مدرنی به تألیف متن می‌پردازند. بنابراین به جای این که با متن سروکار داشته باشیم با نویسنده‌ای روبرو هستیم که سعی داشته واقعه‌ای را خشونت‌آمیز بیان کند. داستان پستی با الهام از یک حادثه بدنی آغاز می‌شود که بر اثر برخورد قطار از هم پاشیده می‌شود و داستان وی رفته‌رفته به طنز سیاه و تلخ تبدیل شده است و از طرفی داستان *فرانکشتاین فی بغداد* با الهام از پاره‌های تن



قربانیانی شکل می‌گیرد که به گروه‌های مختلف تعلق دارند و هر یک از آن‌ها دیگری را دشمن خود تلقی می‌کند. در هیچ یک از داستان‌ها نیت و طرح قبلی برای روایت وجود ندارد و در هر دو، روایت فی‌البداهه صورت می‌گیرد. نویسنده آگاهانه در متن حضور دارد و شخصیت‌ها یارای تغییر سرنوشت از پیش تعیین‌شده خود را ندارند و هیچ‌یک از داستان‌ها روایت خطی ندارند و همان ابتدا کل ماجرا گفته می‌شود. هر دو داستان درباره قتل و خشونت نوشته شده‌اند و داستان‌ها پیرامون یک ماجرای سیاسی است که در آن عدم قطعیت وجود دارد و قسمت‌هایی از روایت، قسمت‌های دیگر را نقض می‌کند. داستان خود روال منطقی را طی نمی‌کند و در گوشه‌ای از این روایت‌ها، گفت‌وگوهای بین‌متنی با محوریت عمودی وجود دارد که در این روایت‌ها ارجاع متن به متنی دیگر دیده می‌شود. گاهی روایت‌نویسان در رمان‌های خود صداهای افراد مختلف را ترسیم می‌کند که سبکی منسجم را به خواننده ارائه نمی‌دهند. محمدرضا کاتب و احمد سعداوی، با برهم‌زدن منطق داستان‌های روایی و با درهم ریختن روابط علی و معلولی به تعریف جدیدی از خود و جهان می‌پردازند و آثار آن‌ها بر اساس عناصر قراردادی، یک روایت صرف نیست، بلکه سعی نموده‌اند با توجه به ترفندهای روایی رمان مدرن، خواننده را در خلق اثر مشارکت دهند و به این طریق سهم بسزایی برای تفکر، حدس و گمان خواننده در نظر گرفته‌اند.

منابع

- آلن، گراهام (۱۳۸۰): *بینامتنیت*، ترجمه پیام یزدانجو، تهران: مرکز.
- ابویسانی، حسین (۱۳۹۱): «پست مدرنیسم در متن ادبی کولاج»، مجله زبان و ادبیات عربی، شماره ۷، ص ۱-۲۷.
- بودیار، لیوتار و همکاران (۱۳۸۶): *سرگشتگی نشانه‌ها: نمونه‌هایی از نقد پسامدرن*، جلد چهارم، ترجمه مانی حقیقی، تهران: مرکز.

- پارسی‌نژاد، کامران (۱۳۸۱): «پست‌مدرنیته، داستان پست‌مدرن و پیامدهای آن»، ادبیات داستانی، شماره ۶۲، ص ۴۸-۵۱.
- پاینده، حسین (۱۳۸۳): *مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان*، ج اول، تهران: روزنگار.
- پاینده، حسین (۱۳۹۰): *داستان کوتاه در ایران: داستان‌های پسامدرن*، تهران: نیلوفر.
- پاینده، حسین (۱۳۸۲): *گفتمان نقد*، چاپ اول، تهران: روزنگار.
- پاینده، حسین (۱۳۹۲): *گشودن رمان، رمان ایران در پرتو نظریه و نقد ادبی*، ج دوم، تهران: مروارید.
- پاینده، حسین (۱۳۸۶): «رمان پسامدرن چیست؟ بررسی شیوه‌های روایت در رمان *آزاده خانم و نویسنده‌اش*»، فصلنامه‌ی ادب پژوهی، شماره ۲، ص ۱۱-۴۷.
- تروت اندرسون، والتر (۱۳۷۹): *پست‌مدرنیته و پست‌مدرنیسم*، ترجمه حسینعلی نوزری، تهران: نشر نقش جهان.
- جنکز، چارلز (۱۳۷۶): *پست‌مدرنیسم چیست؟* ترجمه فرهاد مرتضایی، گناباد: نشر مرن‌دیز.
- حسن، ایهاب (۲۰۰۷): «تجاوز مابعد الحداثه»، مجله الکلمه، العدد ۱۰، ص ۲۳-۴۲.
- حسن‌زاده دستجردی، افسانه (۱۳۹۳): «تحلیل رمان *اسفار کاتبان بر اساس شاخصه‌های نگارش رمان مدرنیستی و پسامدرنیستی*»، پژوهشنامه نقد ادبی و بلاغت، سال ۲، شماره ۳، ص ۵۷-۷۶.
- رشیدیان، عبدالکریم (۱۳۹۳): *فرهنگ پسامدرن*، ج اول، تهران: نشرنی.
- رهادوست، بهار (۱۳۸۰): «ویژگی‌های رمان پست‌مدرن»، ماهنامه کارنامه، شماره ۲۶، ص ۳۰-۳۳.
- سیبلا، محمد (۲۰۰۰): *الحداثه و مابعد الحداثه*، دار البیضاء: دار توبقال للنشر.
- سجودی، فرزانه و فائزه رودی (۱۳۸۹): «بررسی تحول روایت: از روایت کلاسیک تا *روایت پست‌مدرن*»، فصلنامه پژوهش‌های زبان و ادبیات تطبیقی، ش ۴، ص ۱۵۵-۱۷۱.
- سعداوی، احمد (۲۰۱۳): *فرانکشتاین فی بغداد*، لبنان: منشورات الجمل.

- سلدن، رامان و پیتر ویدوسون (۱۳۸۴)، *راهنمای نظریه ادب معاصر*، به ترجمه عباس مخبر، تهران: طرح نور.
- سلیمانی، بلقیس و همکاران (۱۳۸۲): «چرا خلاصه این رمان دشوار است؟ نقد و بررسی کتاب *پستی*»، کتاب ماه ادبیات و فلسفه، مهر، شماره ۷۲، ص ۵۹ و ۶۰.
- الشمعه، خلدون (۲۰۱۶): «أقول عصر التنوير وصعود مابعد الحداثة»، *مجله الجدید*، العدد ۱۶۷، ص ۴-۲۹.
- عطیه جمعه، مصطفی (۲۰۱۲): «تجلیات مابعد الحداثة فی الروایات العربیه المعاصره»، *مجله النقد التطبیقی و الدراسات النقدیه*، العدد ۲۳، ص ۱۶-۳۲.
- غریب دوست، نوشین (۱۳۸۲): «جهان شایدها؛ نگاهی به رمان *پستی*»، *کلک*، شماره ۱۴۱، ص ۲۵ و ۲۶.
- فلکی، محمود (۱۳۸۲): *روایت داستان*، تهران: بازتاب نگاه.
- فهیم کلام، محبوبه (۱۳۸۳): «تک‌گویی درونی»، *مجله کارنامه*، شماره ۴۳، ص ۳۰.
- قره‌باغی، علی اصغر (۱۳۸۰): *تبارشناسی پست‌مدرنیسم*، تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
- کاتب، محمدرضا (۱۳۸۱): *پستی*، تهران: نیلوفر.
- گلشیری، سیامک (۱۳۸۵): «پست‌مدرنیسم در ادبیات داستانی معاصر ایران»، *پژوهشنامه فرهنگ و ادب*، ص ۲۴۲-۲۷۸.
- مالپاس، سایمون (۱۳۸۶): *پست‌مدرن*، ترجمه حسین صبوری، تبریز: دانشگاه تبریز.
- مستعلی پارسا، غلامرضا و مریم اسدیان (۱۳۸۷): *مؤلفه‌های ادبیات داستانی پست‌مدرن*، *متن پژوهی ادبی*، شماره ۳۷، ص ۱۳۸-۱۵۵.
- مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۸۴): *دانشنامه نظریه‌های ادبی معاصر*، ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران: آگه.
- نوذری، حسینعلی (۱۳۸۰): *پست‌مدرنیته و پست‌مدرنیسم*، ج دوم، تهران: نقش جهان.

- نوبخت، محسن (۱۳۹۱). «چندصدایی و چندشخصیتی در رمان پسامدرن»، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، شماره ۲، ص ۸۹-۹۰.
- یزدانجو، پیام (۱۳۹۴): *ادبیات پسامدرن*، ج پنجم، تهران: نشر مرکز.
- Marshall, Brenda (1992): *Teaching the Postmodern Fiction and Theory*, New York: Routledge.
- Mac Hale, Brian (1989): *Postmodern Fiction*, London: Routledge.