پسامدرنیسم به منزلهٔ مکتب ادبی

(مطالعهٔ موردی عناصر داستانی پسامدرنیستی در داستان مرثیه برای ژاله و قاتلش، اثر «ابو تراب خسروی»)

سودابه فرخی، حسین فقیهی، غلام حسین فهندزی سعدی

چکیده

در این مقاله ابتدا پسامدرنیسم به عنوان یك مکتب در داستان نویسی و نه به عنوان یك نظریه در حوزهٔ مطالعات فرهنگی، معرفی شده و مورد بررسی قرار گرفته است و تلاش شده تا عناصر داستان های پسامدرنیستی در مقایسه با داستان های رئالیستی نمایانده شود. در این میان مهم ترین تفاوت نگاه پسامدرنیستی در مقابل نگاه رئالیستی، یعنی تعریف آنها از واقعیت، رابطهٔ متن و جهان واقع و تأثیر این رابطه بر عناصر داستان های پسامدرنیستی کاویده شده است. در بخش دوم مقاله به عنوان مطالعه ای موردی، این عناصر در داستان مرثیه برای ژاله و قاتلش اثر ابو تراب خسروی نمایانده شده و مورد بررسی و تحلیل قرار گرفته است. در این بررسی چهار عنصر پیرنگ، شخصیت پردازی، زمان و زبان در این داستان، از منظر رویکرد سبکی پسامدرنیستی تحلیل شده اند.

کلیدواژه: مکتب ادبی، پسامدرنیسم، داستان، عناصر داستان، ابو تراب خسروی

۱- مقدمه

پسامدرنیسم مفهوم بسیار متکثر و تعریف گریزی است. تعدد نظریه پردازان و نظریه‌های موجود در حوزهٔ پسامدرنیسم در کنار ماهیت ساختارشکن و تعریف گریز این مفهوم هرگونه تلاش برای محدود کردن آن را عبث جلوه می دهد. در دانش‌نامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر، زیر مدخل پسامدرنیسم می‌خوانیم: «پسامدرنیسم نامی است که عموماً به اشکال فرهنگی پس از دههٔ ۱۹۶۰ اطلاق می شود، اشکالی که مشخصه های معینی چون بازتابندگی، آیرونی و آمیزه‌ای از هنر عامه‌پسند و هنر رسمی را به نمایش می گذارند. ... پسامدرنیسم را چه امتداد سویه‌های رادیکال‌تر مدرنیسم بینگاریم و چه آنرا گسستی از چیزهایی مانند ناتاریخی‌باوری مدرنیستی بدانیم، به هر حال، با منطق فرهنگی سرمایه‌داری متأخر (فردریك جیمسون) ، با موقعیت عام علم در عصر فنآوری اطلاعاتی (ژان فرانسوا لیوتار) ، با جایگزینی کانون توجه هستیشناختی به جای کانون توجه شناختشناختیِ مدرنیستی (برایان مك هیل) ، و با جایگزینی وانموده به جای واقعی (ژان بودریارَ) ، پیوند خورده است. ادبیات پسامدرن را از سویی ادبیات اشباع نامیده اند (رولان بارت) و از سوی دیگر آن را ادبیاتِ یك اقتصاد تورمی دانسته اند (چارلز نیومن) . به طور خلاصه باید گفت که در مورد عَلل وجودی آن و یا در مورد ارزیابی تأثیرات آن توافق چندانی وجود ندارد» (مکاریكَ، ۱۳۹۰: ۸۲).

تنها نکتهای که در این تعریف دیده نمیشود تعیین حدودی حتی نسبی برای این مفهوم است. در منابع دیگر هم با چنین تعاریفی روبرو می شویم: «پسامدرنیسم را بیشتر به عنوان مجموعهای از آراء و اندیشهها، مفاهیم و نظریه‌ها باید در نظر گرفت که توسط طیف متنوعی از اندیشمندان و فیلسوفان و نظریه پردازان از حدود دههٔ ۱۹۸۰ به این سو مطرح شده‌است. تعریف های سهل ساده نمی توانند حق مطلب را دربارهٔ این جنبش پیچیده و ناهمگن ادبی ادا کنند. این قبیل تعریف ها غالباً به سطحی گری محض تقلیل می یابند و منتقد ادبی را از توانایی‌های لازم برای بحث دربارهٔ صناعات و درونمایه‌های داستان‌های پسامدرنیستی برخوردار نمی کنند» (پاینده، ۱۳۹۰: ۲۰). اما یکی از نکاتی که می توان در این زمینه مطرح کرد و شاید اندکی راه‌گشا باشد، تمایز دو اصطلاح پسامدرنیته و پسامدرنیسم است که می‌تواند اندکی از آشفتگی‌های موجود در فهم این مفهوم بکاهد. پسامدرنیته اصطلاحی است که برای توصیف وضعیت اجتماعی و فرهنگی و سیاسی و اقتصادی جوامع توسعه یافته و صنعتی به کار می رود.

ویژگی مهم این وضعیت گسترش اقتصاد مصرف‌گرا در این جوامع است که به حوزهٔ تولیدات فرهنگی هم سرایت کرده و این جوامع را به مصرف کنندهٔ کالاهای فرهنگی تبدیل کرده است که جلوه های این پدیده را می توان در گسترش اینترنت، موبایل و شبکه‌های اجتماعی مشاهده کرد. «اما پسامدرنیسم اصطلاحی است که برای توصیف نظریه پردازی دربارهٔ زیبایی‌شناسی معاصر به کار می‌رود. این اصطلاح بیش از آنکه سامان اجتماعی را مشخص کند، به طرز تفکر و شیوه‌های بازنمایی در هنر و ادبیات مربوط می‌شود و سبکی در نگارش متون ادبی، یا ژانری نو در ادبیات را مشخص می‌کند» (همان، ۲۲).

بنابراین می توان به جای تلاش عبث برای تعیین حدود مفهوم متکثر و تعریف‌گریز پسامدرنیسم، با توجه به آن به عنوان سبکی ادبی، مؤلفه‌های آن را در داستان‌هایی که به این شیوه نگاشته شده‌اند بیابیم و از این طریق به تحلیل پسامدرنیسم به عنوان مکتبی ادبی بپردازیم. البته این نوع نگاه یکی از دو دیدگاه اصلی دربارهٔ پسامدرنیسم است. این دو دیدگاه را می توان به این شکل مشخص کرد: ۱- پسامدرنیسم به عنوان یك دورهٔ تاریخی. ۲- پسامدرنیسم به منزلهٔ یك سبك هنری و ادبی۱. «عده ای از نظریه پردازان، پسامدرنیسم را دوره‌ای در تاریخ معاصر می دانند که پس از مدرنیسم حادث شده و دیگران اعتقاد دارند که پسامدرنیسم مجموعه‌ای از تکنیك‌ها و تمهیدهای آفرینش هنر است که نه فقط در دورهٔ متأخر، بلکه پیشتر (مثلاً پیش از مدرنیسم) هم وجود داشته است» (همان: ۲۷). به عنوان نمونهٔ این نگاه اخیر، سایمن ملپس در کتاب خود با عنوان امر پسامدرن می نویسد: «متون و آثار هنری دورههای پیشین را چنانچه مجموعه تمهیدهای صوری مربوط به پسامدرنیسم در آنها به کار رفته باشد میتوان آثاری پسامدرن محسوب کرد» (به نقل از همان: ۳۱). ملپس در این زمینه آثاری چون دون کیشوت نوشتهٔ سروانتس (۱۴-۱۶۰۴)، تریسترام شندی اثر لارنس استرن و آثاری دیگر اشاره میکند که اگرچه در در دوران حتی پیش از مدرن نگاشته شده اند اما خالی از تمهیدات پسامدرن نیستند. به عنوان مثال در رمان تریسترام شندی، با شگردهایی چون مورد خطاب قرار دادن خواننده، بحث در باب اصول داستاننویسی و پیشرفت پیرنگ داستان، یا قرار دادن صفحاتی سفید در میانهٔ داستان، تا خواننده متن را آن گونه که میخواهد پیش ببرد، روبرو میشویم. همهٔ این شگردها را در این رمان قرن هجدهمی میتوان نشان داد. اگرچه چنین شگردهایی در آن عصر به تعبیر

صورتگرایان روس، وجه غالب نبوده‌اند، اما صرف وجود آنها نشان می دهد که رویکرد پسامدرنیستی به ادبیات، همواره وجود داشته است و منحصر به یك دورهٔ تاریخی نیست. (ر.ك همان: ۳۴-۳۱).

۱-۱- پیشینهٔ تحقیق

در حوزهٔ مورد نظر ما یعنی داستان پسامدرن فارسی اگرچه مطالعه‌ای با رویکرد دقیقاً مشابه انجام نشده است اما می توان به اثر پژوهشی حسین پاینده با عنوان داستان کوتاه در ایران اشاره کرد که نویسنده در جلد سوم این کتاب با عنوان داستان پسامدرن به معرفی مؤلفه‌های داستان پسامدرن و همچنین بررسی سیر داستان‌های پسامدرن در ادبیات فارسی پرداخته است. در این کتاب همچنین نقد پسامدرنیستی داستانی از ابوتراب خسروی با عنوان «پلکان» شایستهٔ توجه است. اگرچه رویکرد حسین پاینده در بررسی آن داستان نقد زیبایی‌شناختی اثر است نه بررسی سبکی آن از منظر یك مکتب ادبی. در عمدهٔ تحقیقات دیگر نیز که به این موضوع پرداخته‌اند کمتر با چنین رویکردی مواجهیم. همچنین می توان به مقالهٔ علی تسلیمی با عنوان «کاربست رویکرد پسامدرن در داستان» اشاره کرد که نشانی آن در منابع موجود است. اگرچه این مقاله به طور ویژه به داستان مورد نظر ما نمی‌پردازد، اما نکات ارزشمندی را یادآور شده است. بنابر آنچه گفته شد، این مقاله تابع رویکردی است که پسامدرنیسم را شیوه‌ای سبکی از نگارش ادبی می‌داند. به همین دلیل هم تلاش می کند تا عناصر سبکی این نگاه را از داستان مورد بحث خود استخراج کند. اما پیش از ورود به تحلیل داستان باید ویژگی‌ها و مضامین عمدهٔ داستان‌های پسامدرنیستی را بازشناسی کرد.

۲- عناصر داستان های پسامدرن

حسین پاینده ویژگی ها و عناصر داستان‌های پسامدرن را در ده گروه دسته‌بندی کرده است:

۱- پیچیده و بحث‌انگیز شدن مفهوم واقعیت

۲- نمایش زندگی شهری به عنوان چرخهٔ پایان‌ناپذیر مصرف

۳- برجسته شدن سبك زندگی در جامعهٔ معاصر

۴- سیطرهٔ گفتمان (رفتار شخصیت‌ها یا ادراك آنها از جهان پیرامون نشان نتیجهٔ گفتمان‌هایی

است که به نحوی نامحسوس آنها را در برگرفته‌اند.)
۵- نقش رسانه‌ها در داستان‌های پسامدرن
۶- هجو به منزلهٔ صناعتی راهبردی
۷-دورگه یا التقاطی شدن متن و عدم تمایز بین مدیوم‌های رسانه‌ای یا ژانرهای ادبی
۸- جایگزین شدن ایماژ به جای روایت
۹- نگارش بازیگوشانه برخلاف داستان‌های جدی مدرنیستی
۱۰- رویکرد بینامتنی (ر.ك. پاینده، ۱۳۹۰: ۳۶-۳۴)

هر یك از این موارد را می‌توان با توضیح و تفصیل و ارائهٔ مثال‌هایی از داستان‌های پسامدرن نشان داد که خود می‌تواند موضوع مقاله‌ای جداگانه باشد. در اینجا تنها هدف اشاره‌ای فهرست‌وار به برخی از مهم‌ترین ویژگی‌های داستان‌های پسامدرنیستی بود. البته باید خاطر نشان کرد که همهٔ این عناصر را نمی‌توان در یك داستان مشخص نشان داد. بلکه هر داستان از یك یا چند نمونه از این مضامین، به عنوان وجه غالب بهره می‌گیرد و داستان را بر پایهٔ آن بنا می کند. کما اینکه در داستان مورد مطالعهٔ ما هم عنصر واقعیت پسامدرنیستی و تأثیر آن بر متنیت، عنصر غالب است. به همین دلیل به مسئلهٔ واقعیت و متنیت در داستان پسامدرن با تفصیل بیشتر پرداخته می‌شود.

۳-واقعیت پسامدرن و متنیت پساساختارگرا

مهم‌ترین وجه تمایز پسامدرنیسم با مکاتب پیشین را می توان در شیوهٔ برخورد این مکتب با واقعیت مشاهده کرد. باید دانست که تمام ویژگی‌هایی که برای یك متن پسامدرن برشمرده شد ریشه در نوع نگاه نویسندهٔ پسامدرن به جهان دارد. هدف غایی تمام این تمهیدات به کار رفته نمایش تصویر جهان پسامدرن است. جهانی که در آن «حتمیتی در کار نیست. وقتی به قول رب گری یه ، «دلالت دنیای پیرامون ما دیگر نسبی و موقت و متناقض و هر آن مورد انکار است» خواننده میداند که ماجرا نمیتواند به وقوع پیوسته باشد، اما آن را به عنوان تأویلی از واقعیت میپذیرد»
(میرعابدینی، ۱۳۸۰: ۱۰۶۸).

درك پسامدرنیستی از واقعیت، دارای تفاوت ماهوی با واقعیت رئالیستی است. نگاه رئالیستی که حاصل عصر مدرن و در نتیجهٔ پیشرفتهای علمی و اندیشگانی این عصر بود، تا مدتها پس از شکلگیری رئالیسم در نیمهٔ دوم قرن نوزدهم و حتی تا به امروز

رایجترین شیوه در داستاننویسی بوده است. «این مکتب ادبی بیشتر از این لحاظ حائز اهمیت است که مکتبهای متعدد بعدی نتوانسته است از قدر و اعتبار آن بکاهد و بنای رماننویسی و ادبیات امروز جهان بر روی آن نهاده شده است» (ثروت، ۱۳۸۷: ۱۱۴). نویسندگان رئالیست در داستانهای خود جهانی را منعکس میکردند که برای خواننده آشنا و تشخیصدادنی بود. تمام تلاش نویسندهٔ رئالیست صرف این میشد که پیرنگ داستان، پرداخت شخصیت‌ها و رابطهٔ میان آنها، برای مخاطب باورپذیر باشد. برای خلق چنین فضایی نویسندهٔ رئالیست همواره از یك زاویه‌دید واحد استفاده می‌کند و خواننده رابطهٔ میان شخصیت‌ها را تنها از این زاویه درك می کند. راوی که عموماً قابل‌اعتماد و آگاه است خواننده را به سمت یقین سوق می دهد. یقین به اینکه داستان، جهانی واقعی و روزمره و اجتماعی را تصویر می کند. اما در داستان‌های پسامدرن غالباً با راویانی روبروییم که یا دچار بیماری های حاد روانی‌اند و یا چنان سردرگم و حیران‌اند که نمی توانند منبع قابل اتکایی برای فهم داستان باشند (ر.ك. پاینده، ۱۳۹۰: ۴۵-۴۴). راوی داستان پسامدرن در بسیاری موارد، همچون خواننده تنها به اطلاعات موجود در متن دسترسی دارد و یا دارای چنان آگاهی محدودی است که به عنصری کاملا منفعل بدل می‌شود. درواقع نویسندهٔ پسامدرنیست با این تمهید یعنی منفعل کردن راوی، خواننده را از وضعیت انفعال به سمت مشارکت فعال در متن سوق می‌دهد. همین مشارکت است که متن را به پیش می‌برد. درست عکسِ متن رئالیستی که در آن با راوی فعال و آگاه و مخاطب منفعل روبروییم.

در باب مسئلهٔ واقعیت باید خاطر نشان کرد که «از نظر داستان نویسان پسامدرنیست ما هیچ دسترسی مستقیمی به خود واقعیت نداریم. متنیت (تصنعی بودن زبان به کار رفته در متن) حائلی بین ما در مقام خواننده و دنیای توصیف شده در متن است. پس شخصیت داستانی در واقع نشانه‌ای در متن است و نه انسانی واقعی. از این منظر، ادعای رئالیست‌ها در خصوص پایبندی به «واقعیت» و بازنمایی «دقیق و وفادارانهٔ» آن، ادعایی مناقشه‌پذیر و حتی ردشدنی است» (همان: ۴۶). این نکته یعنی غیرواقع‌نما بودن متن پسامدرنیستی مهم‌ترین ویژگی چنین متنی است. متن پسامدرنیستی درست عکس متن رئالیستی نه تنها بر واقع نمایی اصرار ندارد بلکه از طریق شگرد های متعددی که پیش از این ذکر شد و همچنین با تأکید و اصرار بر پیچیدگی‌های فرمیك، همواره تلاش می‌کند به خواننده یادآوری کند که با متن روبرو است نه با واقعیت. حسینعلی

نوذری در کتاب صورتبندی مدرنیته و پست‌مدرنیته، این نکته را چنین شرح می‌دهد: «وقتی داریم داستان‌های جین آستین را میخوانیم، ممکن است خود را در دنیای افسانه ای غرور و تعصب گم کنیم، ولی وقتی رمان یولیسز اثر جویس یا امواج اثر ولف را بخوانیم ممکن است کاملا متوجه باشیم که داریم داستان میخوانیم. یا مثلا وقتی به یك تابلوی نقاشی اثر ترنر نگاه کنیم ممکن است خود را در صحنه‌های خلق شده و به تصویر درآمده در تابلو گم کنیم، در صورتی که اگر به یك تابلوی نقاشی از پیکاسو نگاه کنیم، نقاشی بودن آن به راحتی خود را به ما می نمایاند» (نوذری، ۱۳۷۹: ۴۷۴). منتقدان پسامدرنیست این مطلب را با وام‌گیری اصطلاح «متنیت» از پساساختارگرایان شرح می کنند. متنیت را شاید بتوان شاخص‌ترین مؤلفهٔ یك متن پسامدرنیستی دانست. «متنیت در محدودترین معنای آن، موقعیت مکتوب ابژهٔ ادبی را ترسیم می کند. متنیت بر این نکته دلالت دارد که ادبیات هستی مادی دارد و از کلمات ساخته شده است، نه از مفاهیم انتزاعی.

به هر حال، متنیت به مثابهٔ جزئی از نظریهٔ زبان‌شناختی ساختارگرا و پساساختارگرا و خصوصاً در ارتباط با آثار ژاك دریدا و رولان بارت، هم حکایت از فروپاشی مرزهای ادبیات و دیگر نظامهای دلالتی کلامی و غیر کلامی دارد و هم ویران کنندهٔ اصل «خودبسندگی و انسجام معنایی متن» است. ... متنیت در این چارچوب ترسیم‌گر خصوصیتی در زبان است که بر مبنای آن، زبان نمی‌خواهد مولد صرفاً ارجاعی صاف و ساده به جهان بیرون باشد. بلکه گرایش به آن دارد که انبوهی از مضامین دلالتی بالقوه متناقضی را به وجود بیاورد که در فرآیند خوانش فعال می‌شوند» (مکاریك، ۱۳۹۰: ۲۷۸). و از همین جاست که یکی دیگر از خصوصیات مهم متون پسامدرنیستی یعنی تأویل‌پذیری و چندمعنایی رخ می نمایاند.

خصوصیتی که در داستان پیش روی ما هم از عناصر اصلی است. به دلیل همین تأویل‌پذیری و چندمعنایی است که نقش خواننده در خوانش چنین متونی بسیار برجسته می‌شود. خواننده‌ای که از ناظری منفعل در داستان‌های رئالیستی به کنشگری فعال در داستان پسامدرنیستی بدل شده است.

۴- تحلیل داستان مرثیه برای ژاله و قاتلش

در نگاه اول، ساختار غیر خطی داستان و دایره‌وار بودن آن که از تکرار مازگونهٔ اتفاق

مرگ ژاله در گذر زمان ایجاد شده است جلب نظر می کند. در همان پاراگراف ابتدایی مخاطب در می یابد که با داستانی کلاسیك سر و کار ندارد چرا که ساخت کلاسیکی در کار نیست. «توجه به شیوه‌های گوناگون دیدن به جای ارائهٔ یك واقعیت کلی و یك بار برای همیشه، نویسنده را وامی‌دارد تا از طریق تجربهٔ فرم به شناختی تازه از واقعیت برسد» (میرعابدینی، ۱۳۸۰: ۱۰۴۲).

بنابراین داستان برای همراه کردن مخاطب به عنصری نیاز دارد تا جایگزین تعلیق کلاسیك باشد. این عنصر که چنان که خواهیم دید می تواند برگ برنده یا پاشنه ی آشیل داستان باشد ساختار پسامدرن اثر است. داستان بر اساس توالی حوادث یا روابط عادی میان شخصیت‌ها در منطق واقعیت‌نمایانهٔ داستان‌های رئالسیتی به پیش نمی‌رود بلکه آنچه در قرائت این داستان به چشم می آید عبارت است از متنیت و فرآیند خوانش از طریق روایت‌های چندگانه. این ساختار با قابلیت چندوجهی خود در ارائه ی چندبارهٔ داستان، این امکان را ایجاد می کند که مخاطب، شخصاً و کنشگرانه به درون روابط میان شخصیت‌ها سرك بکشد و روایت را خود به پیش برد. اهمیت عنصر متنیت و اشارهٔ مستقیم به تصنعی بودن زبان داستان را می توان در شروع داستان به خوبی نشان داد:

«در روزنامهٔ کیهان بیست و پنجم اردیبهشت ماه سی دو خبری از وقوع قتل زنی به نام ژاله م. در خیابان جلایر است. ولی ذکری از نام قاتل یا قاتلین نشده است. این موضوع داستانی است که نوشته شده است. ولی همیشه در مکانهای نامکشوف داستانها وقایعی خارج از منطق داستان شکل می گیرد که با طرح آن داستان تخریب می‌شود و چون این داستان واقعهٔ قتل ژاله م. بهانه‌ای میشود برای نوشتن آن گفت و گوها یا وقایع ناگفته در مکان‌های ناشناس داستان» (خسروی، ۱۳۷۷: ۷۵).

در این بند ابتدایی راوی چند بار به عمل نوشتن و خواندن داستان اشاره می کند. حتی می گوید این موضوع داستانی است که نوشته شده است و این نکتهٔ بسیار مهمی است زیرا خواننده را به کهنه ومکرر بودن متن آگاه می کند. اما این متن، متنی است که در فرآیند بازخوانی تغییر شکل می دهد و در مکان‌های نامکشوف داستان ها، وقایعی خارج از منطق داستان شکل می گیرد. همهٔ این اشارات، تأکید بر وجه متنیتِ متن است و خواننده را از ساختار پسامدرن داستان و اهمیت نقش خوانش در پیش‌بردَ آن آگاه می کند. این داستان خواننده و به ویژه خوانندهٔ معتاد به ساختارهای کلاسیك را با

چالش‌هایی در شیوهٔ به کارگیری عناصر داستانی اعم از پیرنگ، شخصیت‌پردازی، و همچنین زمان و زبان متن مواجه می‌کند که در ادامه بررسی می‌شوند.

۴-۱- پیرنگ

اولین چالش مخاطب در مواجهه با داستان «مرثیه برای ژاله و قاتلش» پیرنگی است که آشکارا در تضاد با عرف مورد انتظار مخاطب است. این داستان را نمی‌توان به شیوه‌های معمول خلاصه کرد. «مرثیه ...» دربارهٔ یك افسر ضداطلاعات به نام کاووس د است که در اولین مأموریت خود موظف می شود، یك دانشجوی فعال سیاسی را که مسئول برگزاری میتینگ‌های اعتراضی است به قتل برساند. ستوان کاووس د، ژاله م را تعقیب کرده و او را در منزلش با شلیك سه گلوله به قتل می‌رساند. آنچه ذکر شد خلاصه‌ای از داستان است. اما این داستان چند بار روایت می‌شود و در هر روایت یا به تعبیر نویسنده، بازنویسی پیرنگی متفاوت دارد. این جمله ها، تأکید نویسنده را بر تکثر خوانش ها و تغییرات در هر خوانش به خوبی نشان می‌دهد:

« به هر تعبیر قاتل بی‌تجربه بوده است ، چنان که خواهید دید در بازنویسی های مکرر به بلوغ کامل خواهد رسید و فعل قتل را با طمأنینه و آرامش انجام خواهد داد و مجال تخیل را برای ما خواهد گذاشت. بهتر است اولین نسخهٔ داستان را که قاتل هنوز به بلوغ در کشتن نرسیده بازخوانی کنیم ضمناً آن‌ها تازه به سرزمین داستان ما هجرت کرده اند و مکان‌های خالی و سفید را برای گفت و گوهاشان کشف نکرده‌اند» (خسروی، ۱۳۷۷: ۷۷)

در داستان، قصه، سه بار روایت می‌شود. با اینکه هر سه روایت با مرگ ژاله پایان می‌پذیرند، اما فضای داستان، زمان، شخصیت‌ها و مهمتر از همه رابطهٔ میان دو شخصیت اصلی تغییر می‌کند. در روایت اول قتل همانند داستان واقعی (داستانی که در روزنامه نقل شده بود) بسیار شتابزده اتفاق می‌افتد. در روایت دوم ستوان که به میانسالی رسیده است پیش از قتل در مورد اتفاق با ژاله صحبت می کند و حتی زن که به او علاقه‌مند شده است می‌گوید: نباید این بار عجله کنی. و در روایت سوم ستوان که پیرتر از همیشه است وارد خانهٔ ژاله می‌شود و حتی هم‌آغوشی‌ای از جنس کلمات میان آنها شکل می‌گیرد. بنابراین در سه روایت داستان، هربار اتفاق، شکلی متفاوت دارد و نویسنده با اشاره به بازنویسی‌های مکرر، پایان داستان را به تعویقی ابدی دچار می‌کند.

«پایان‌بندی داستان های رئالیستی همواره قطعی و مشخص بود. سرنوشت شخصیت اصلی رقم می‌خورد و حسی از تمامیت به خواننده القا می‌شد. ... داستان‌های پسامدرن به جای فرجام یگانهٔ داستان های رئالیستی ... غالباً پایانی چندگانه دارند» (پاینده، ۱۳۹۰: ۶۵-۶۴). در این داستان، خسروی با تکیه بر خوانش چندگانهٔ مخاطب، پایان‌بندی داستان را با تعویق و تعلیق، بی‌پایان جلوه می‌دهد. « خواننده با دریافت خود به متن، متنی که حیاتی مستقل از نویسنده دارد، رو می کند. این حیات با هر بار قرائت متن، شکلی تازه به خود می گیرد. داستان مرثیه‌ای برای ژاله و قاتلش از همین مجموعه [دیوان سومنات] همین شگرد را دارد: هربار که ستوان ژاله را می کشد ، شکل دیگری پیدا می کند؛ به عبارت دیگر متن دارای تعویق و تأخیر است» (تسلیمی، ۱۳۸۳: ۴۱).

۴-۲-شخصیت پردازی

در داستان‌های رئالیستی شخصیت ها به گونه ای پرداخت می‌شدند که کاملاً مشابه شخصیت‌های موجود در جامعه باشند و همچنین رفتارهای آنها از شخصیت ثابت آنان، یا به تعبیری نفس آنها ناشی می شد که آن هم مستقیماً برگرفته از سنخ های شخصیتی موجود در اجتماع بود. البته سویهٔ اجتماعی داستان های رئالیستی هم این شیوه را الزام می کرد. «رئالیسم ضمن ارائهٔ یك پدیده یا شخصیت استثنایی، آنها را تبیین کرده و سرچشمه های شخصیت و پدیدهٔ استثنایی را در خود زندگی نمایان می سازد» (ثروت، ۱۳۸۷: ۱۱۸). اما شیوهٔ شخصیت پردازی داستان‌های پسامدرنیستی با الهام از دیدگاه‌های ساختارگرایانه۲، برگرفته از ساختار های زبانی است نه سنخ‌های اجتماعی. «داستان های پسامدرنیستی با رویکردی پساساختارگرایانه، هویت فردی هر شخصیتی را حاصل ساختارهایی جلوه می‌دهند که زبان در اختیار ما قرار می‌دهد. هر شخصیتی حکم دالی را دارد که صرفاً بر حسب زبان می تواند وجود داشته باشد. پس آنچه رئالیست ها نفس می‌پنداشتند، خود مخلوق زبان است. ما زبان را برای بیان به کار نمی‌بریم، بلکه زبان ما را بیان می‌کند» (پاینده، ۱۳۹۰: ۶۵). نویسنده چندین بار در متن اشاره می‌کند که شخصیت‌های داستان شخصیت‌هایی از جنس کلمات اند و به این وسیله بر این باور ساختارگرایانه تأکید می کند:

«در اینجا آدم‌هایی مثل ستوان کاووس د. و ژاله م. در قالب‌های خاکی خود نیستند. زن و مردی از جنس کلمه هستند که به رفتار اصل واقعه در می آیند. بنابراین هیچ واقعه‌ای

تحت ارادهٔ نویسنده نیست. حافظه‌ای زوال ناپذیر در جمجمه‌های سربی آن‌هاست که همه چیز را حتی آن حس شهوانی را باز می‌رساند» (خسروی، ۱۳۷۷: ۷۹).
یا جایی که از زبان ستوان می‌نویسد: « فراموش نکن که این حکم اجرا شده و تو در خاك پوسیدی. حالا، ما فقط کلمه هستیم که از پله ها بالا می‌رویم » (همان: ۸۲). این نمونه‌ها و چندین نمونهٔ دیگر در متن به خوبی خاستگاه واژگانی شخصیت‌ها را به عنوان دال‌هایی که تنها به مدلول‌هایی در زبانِ متن ارجاع می کنند می توان مشاهده کرد. با این حال اشاره به این نکته خالی از لطَف نیست که از منظر زیبایی‌شناسی، این تکرار و تأکید های مداوم و توضیح برخی واضحات، به‌ویژه برای خوانندگان آشنا به زیبایی‌شناسی پسامدرنیستی، ملال‌انگیز است و می توان آن را جدی ترین نقطه‌ضعف داستان دانست. چراکه از غرابت و ابهام هنری داستان می کاهد و در برخی موارد هدف از نوشتن آنها تنها تشریح و تبیین داستان برای مخاطب ناآشنا با ساختار پسامدرن اثر است.
نکتهٔ مهم دیگر در شخصیت‌پردازی، شخصیت راوی / نویسنده است. البته باید توجه داشت که مقصودِ از نویسنده، شخصیت داستان است که با همین عنوان از او نام برده می‌شود نه لزوماً شخصیت حقیقی نویسنده داستان. این ویژگی هم در شخصیت‌پردازی نشانهٔ تأکید بر متنیت متن و تصنعی بودن زبان است.
البته در باب شخصیت‌های فرعی داستان می توان مسامحهٔ بیشتری قائل شد و در تناظر با آنها شخصیت‌هایی مشابه در اجتماع فرض کرد. شخصیت های فرعی به ترتیب اهمیت، لیدر حزب، مردان تماشاچی، باغبان و نگهبانان هستند. که البته به دلیل پرداخت محدود، سه اشخصیت اخیر را می‌توان تیپ هم نامید. البته می توان با نمادپردازی اجتماعی و برداشت نمادین از این تیپ ها، جنبهٔ اجتماعی سیاسی داستان را در نظر گرفت. این چنین که باغبان را نماد طبقهٔ فرودست بی‌خبر از بازی‌های سیاسی و مشغول به معاش و هم‌چنین تماشاچیان فرهیختهٔ کت و شلوارپوش را روشنفکران بیگانه با حرکت‌های عملی و اعتراضی در نظر گرفت و با تعمیم این نگاه به کل داستان سویه‌ای کاملاً اجتماعی سیاسی داد که البته با توجه به قرینه‌های موجود در متن چندان هم بیراه نیست. اشارهٔ نمادین به این نکته که زمان، همواره سال سی و دو است و چند ماه پیش از کودتا، شاید اشاره‌ای پنهان باشد به شکست‌های تاریخی پیاپی این ملت در تلاش برای رسیدن به آزادی. و هم‌چنین تغییر همه جانبه در روایت‌های دوم و سوم از جمله

پیر شدن معترضین و تبدیل شدن نطق آتشین لیدر به سوگنامه ای سرشار از یأس و حتا تغییر رنگ کلاه و جنس سلاح نظامیان هم این برداشت را تأیید می کند. افسوس که هیچ یك درمان این درد نیست حتی تغییر رنگ‌ها و لباس‌ها و نظامات هرگز برقرار نخواهد شد.

۴-۳- زمان

در داستان با دو تعبیر متفاوت از زمان روبرو هستیم یکی مفهوم تاریخی زمان که در قرارداد با مخاطب همواره اردیبهشت سی و دو فرض می‌شود و دیگری گذشت زمان در فاصلهٔ میان بازنویسی‌ها که بر تمام شخصیت ها به استثنای ژاله (آن هم به دلیل پارادوکس جذاب جاودانگی به سبب مرگ) تأثیر می گذارد . این زمان بنا به قرائن موجود در متن بازه‌ای چهل و چند ساله را پس از سال سی و دو در بر می گیرد . چرا که در روایت دوم بنا به قرینه‌هایی همچون تغییر لباس ژاله بدون شك در زمانی پس از انقلاب پنجاه و هفت به سر می بریم و در دورهٔ سوم، شاید پس از میانهٔ دههٔ هفتاد . نویسنده با ایجاد این برش ها در ساختار خطی زمان و در مفهوم کلاسیك آن، هزارتویی از روایات موازی را در بستر زمان ایجاد کرده و از این طریق هم بر متنیت متن که مهمترین مؤلفهٔ تمایز داستان پسامدرن است تأکید می کند.

۴-۴- زبان

آخرین نکته‌ای که می توان به آن اشاره کرد زبان نوشته است که از آغاز لحنی خبری و حتی به قرینهٔ گزارش روزنامه، شبه زورنالیستی دارد. اما در دوبخش لحن تغییر می کند: یکی توصیفات مکرر باغبان در حال کاشتن گل که لحنی ادبی و طعنه‌آمیز دارد که شاید بتوان آن را تعریضی پارودی‌وار بر شیوهٔ توصیف صحنه‌های طبیعت در منظومه‌های داستانی کهن پارسی دانست که شاعر در آن موارد از متن داستان جدا شده و به هنرنمایی‌هایی بعضاً پرتکلف در نمایش عناصر طبیعی می‌پردازد. و دیگری، پلان‌سکانس پایانی داستان که با ورود ژاله و ستوان به اتاق آغاز می‌شود. لحن هم همانند شخصیت‌پردازی تابعی از اتفاقات درون متن است و وظیفهٔ القای بخشی از بار تصنعی بودن زبان را بر عهده دارد. در بخش پایانی که می توان آنرا نقطهٔ اوج متن‌وارگی شخصیت‌ها و به تعبیری نمط عالی سبك پسامدرن داستان و در اجرا موفق‌ترین بخش آن

دانست، نویسنده با لحنی شاعرانه، عاشقانگی، بوسه و هم‌آغوشی را به نحوی مؤثر و البته این بار جدی، در پس استعاره‌ها و مراعات نظیرهایی از اصطلاحات ادبی که خاستگاه دو شخصیت و اندام واژگانی آنها را به تمامی می‌آفریند، به نمایش می‌گذارد. و در اوج این اجرا دو کلمه در فاصلهٔ میان حروفشان در متن در آغوش هم می‌غلتند. و در سپیدی این فاصله پنهان می‌شوند. سرانجام دو واژهٔ عریان در مقابل هم قرار می‌گیرند یکی ایستاده و دیگری زانو زده و اتفاق محتوم و خونی از لابلای طلایی موهایش بر سپیدی کاغذ نشت می‌کند.

۵- نتیجه

پسامدرنیسم به عنوان یك مکتب ادبی مجموعه‌ای است از تمهیدات و صناعات زیبایی‌شناسانه که مشخص کنندهٔ سبکی از نگارش داستان هستند. مهم ترین وجه تمایز پسامدرنیسم با دیگر مکاتب ادبی به ویژه رئالیسم در شیوهٔ برخورد این مکتب با واقعیت جلوه می‌یابد. نویسندگان رئالیست ادبیات را آیینهٔ اجتماع و شخصیت‌های داستانی را تقلید و محاکاتی از سنخ‌های شخصیتی اجتماعی می‌دانستند و تلاش آنها صَرف پایبندی به واقعیت و بازنمایی دقیق و وفادارانهٔ آن می‌شد. اما نسبی‌گرایی افراطی پسامدرن که اعتقاد دارد نویسنده هیچ دسترسی مستقیمی به واقعیت ندارد و همچنین این اعتقاد پساساختارگرایانه که هیچ حقیقتی بیرون از زبان موجود نیست، نویسندگان پسامدرنیست را هرچه بیشتر به سمت غیرواقع نمایی سوق می‌دهد. در واقع نویسندهٔ پسامدرنیست پیوسته به خوانندهٔ خود هشدار می‌دهد که نه با واقعیت بلکه با متن سروکار دارد. این هشدار به وسیلهٔ شگردهای فرمیك به خواننده منتقل می‌شود. شگردهای فرمیکی که متن را هرچه بیشتر به سمت مصنوع شدن پیش می‌برند.

شاخص‌ترین مؤلفهٔ سبکی داستان‌های پسامدرنیستی، مسئلهٔ متنیت (تصنعی بودن زبان به کار رفته در متن) است. متنیت بر همهٔ عناصر موجود در یك داستان پسامدرن تأثیرگذار است. در واقع تمامی عناصر یك داستان پسامدرن در خدمت نمایش بیش از پیش متنیت است. پیرنگ، شخصیت پردازی، زمان و زبان، هر یك به شیوه‌ای تصنعی بودن زبان داستان را تقویت کرده و بر ماهیت غیر انتزاعی ادبیات صحّه می‌گذارند و این باور پسامدرنیستی را که ادبیات نه آیینهٔ اجتماع، بلکه مجموعه ای از نشانه‌های متنی است تأیید می‌کنند.

یادداشت

۱- استنباط دوره‌ای از پسامدرنیسم (دیدگاه اول)، ریشه در آراء تاریخ نگار برجستهٔ انگلیسی آرنولد توینبی دارد که از اولین کسانی است که اصطلاح پسامدرنیسم را در نوشته‌هایش به کار برد. (ر.ك. پاینده، ۱۳۹۰: ۳۰-۲۷). و برای اطلاعات افزون‌تر در باب رویکرد دوم ر.ك. همان: ۳۴-۳۰.

۲- «از نظر پساساختارگرایان، هیچ حقیقتی بیرون از زبان وجود ندارد. از آنجا که زبان مجموعه‌ای از دالهای فاقد ارتباط مستحکم و ابدی با مدلول است، هیچ معنایی پایدار و تغییرناپذیر نیست. برای مثال، «زن» دالی است که در برههای مختلف مدلولهای متفاوتی (مجموعهٔ متغیری از ویژگی‌های اشخاص مؤنث) را دلالت کرده است. به همین ترتیب، «عدالت»، «حفظ محیط زیست»، «انطباق اجتماعی»، «تربیت فرزند» و غیره همگی حکم دال‌های بی ثبات را دارند. هر توصیف زبانی‌ای از این دال‌ها، بر حسب عرف‌های اجتماعی معین داده می‌شود . لذا معنای آنها جهان شمول و ابدی نیست. نقطهٔ اشتراك پسامدرنیسم و پساساختارگرایی، معرفت شناسی ضدماهیت باورانهٔ آنها و میل کردنشان به سمت نسبی گرایی است» (پاینده، ۱۳۹۰: ۴۵-۴۴).

منابع

الف) کتاب‌ها

– پاینده، حسین، ۱۳۹۰، داستان کوتاه در ایران، داستان‌های پسامدرن (جلد سوم)، چاپ اول، تهران: نیلوفر

– ثروت، منصور، ۱۳۸۷، آشنایی با مکتب‌های ادبی، چاپ دوم، تهران: سخن

– خسروی، ابو تراب، ۱۳۷۷، دیوان سومنات، تهران: مرکز

– مکاریك، ایرنا ریما، ۱۳۹۰، دانش نامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر، مهران مهاجر و محمد نبوی، چاپ چهارم، تهران: آگه

– میرعابدینی، حسن، ۱۳۸۰، صد سال داستان نویسی ایران، جلد سوم، ویراست دوم، چاپ دوم ناشر، تهران: چشمه

– نوذری، حسینعلی, ۱۳۷۹، صورتبندی مدرنیته و پست‌مدرنیته، بسترهای تکوین تاریخی و زمینه‌های تکامل اجتماعی، چاپ اول، تهران: نقش جهان

ب) مقاله

– تسلیمی، علی، ۱۳۸۳، «کاربست رویکرد پسامدرن در داستان»، در فصلنامهٔ پژوهش های ادبی، شماره ۶، زمستان ۱۳۸۳ صص ۴۴-۳۳