مطالعات ادبیات تطبیقی، سال سیزدهم، شماره ۵۲، زمستان ۱۳۹۸؛ صص ۱۸۳- ۲۰۵

بررسی دو رمان «نفس‌تنگی» و «کوچ شامار» از منظر ابرمتن نوشتار فاجعه

صادق کریم یحیی*

تاریخ دریافت: ۹۸/۷/۷
تاریخ پذیرش: ۹۸/۹/۲

چکیده

دو رمان «نفس تنگی» و «کوچ شامار» اثر *فرهاد حیدری گوران* به فاصله ده سال ۱۳۹۸- ۱۳۸۷منتشر شده‌اند. این دو رمان دو بخش از یک سه‌گانه(تریولوژی) محسوب می‌شوند که بخش اول آن هنوز منتشر نشده است. بنا به گفته نویسنده در این سه‌گانه سه واقعه و فاجعه تاریخی روایت شده است؛ بمباران شیمیایی روستاهای زرده و بابایادگار و نساردیره در تابستان ۱۳۶۷، زلزله آبان ۱۳۹۶ کرمانشاه و زندگی درماندگان و معتادان در یک کمپ نجات. گوران در این سه‌گانه که باید از آن به عنوان «ادبیات اقلیت» نام برد ضمن بهره گیری از فرم دفاتر آیینی یارسان به تمهیدات مدرن و پست مدرن رمان نویسی نیز توجه داشته و برای نخستین بار شگرد وبلاگ‌نویسی در رمان فارسی را به کار بسته است. در این مقاله شیوه‌های بهره‌گیری این نویسنده از تمهیدات ابرمتنی(Hypertextual devices) و چگونگی رویکرد او به سایبرفمینیسم مورد بررسی قرار گرفته است.

کلیدواژگان: کوچ شامار، نفس تنگی، ابرمتن، سایبرفمینیسم، ادبیات اقلیت.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

* محقق مرکز تحقیقات علمی دانشگاه سوران، کردستان، عراق. Sadeghkarim65@gmail.com

مقدمه

زمانی که رمان «نفس تنگی» منتشر شد برخی منتقدان آن را یک دستاورد تازه در رمان نویسی فارسی دانستند. *رضا عامری*، منتقد و مترجم ادبیات عرب، طی مقاله‌ای نوشت:

«می‌توان گفت «نفس‌تنگی» معرفت‌شناسی خود را از فرهنگ و از جغرافیای اقلیت‌ها می‌گیرد؛ اقلیت‌ها و حاشیه‌هایی که در ادبیات ما کم‌تر حضور داشته‌اند و به این معنا شاید بتوان *فرهاد گوران* را ادامه نویسندگان کردی چون *بختیار علی*، *شیرزاد حسن* و *فرهاد پیربال* هم دانست. به همان معنایی که به تعبیر *ژیل دلوز*، نویسنده‌ای چون *کافکا* ادبیات اقلیت نوشته است، این معرفت‌شناسی نه در توصیف و شخصیت‌ها که از زبان نشأت می‌گیرد؛ زبانی که در این «میتا قصه» برجسته شده؛ زبانی که در اینجا در دامان زبان فارسی تعلیق‌های زیبایی را به جای می‌گذارد و به نوعی با یکه‌گی زبانی فارسی در تناقض می‌افتد؛ زبانی که می‌خواهد برجسته‌تر شود و نمی‌تواند انگار، چون زیر سلطه زبانی دیگر است و بلافاصله که به نوشتن درمی‌آید نویسنده ناچار است ارجاعی را در پانویس برجسته کند و به هر ترتیب این پرسش باقی می‌ماند که: اقلیت‌های زبانی ما تکلیفشان با زبان فارسی چیست؟»(عامری، روزنامه اعتماد ملی، ۱۳۸۷).

او در ادامه مقاله‌اش چنین استدلال کرده است؛

«به هر حال «نفس تنگی» به صورت یکی از اولین رمان‌هایی که در ساحت وب نفس کشیده، و از امکانات آن برای پیشبرد روایت استفاده کرده خواهد ماند و جزو معدود نوول و رمان‌های خوبی است که در دهه هشتاد نوشته شده است»(همان).

این رمان از همان بدو انتشار با استقبال منتقدان روبه‌رو شد، و نامزد جایزه مهرگان ادب در سال ۱۳۸۸ گردید. ما در اینجا قصد داریم نشان دهیم که *فرهاد گوران* چگونه از تمهیدات فضای وب مانند وبلاگ‌نویسی، لینک، ارجاعات درون متنی، شبکه‌های روایی استفاده کرده و در میان کتاب و فضای وب نقاط اتصال خاصی به وجود آورده است.

پرسش‌های مقاله از این قرار است؟ آیا نویسنده در گذار آگاهانه از ساخت کتاب به ساحت وب، دستاوردهای تازه‌ای برای رمان فارسی داشته است؟ آیا توجه او به فرمالیسم با محتوا و مضامین مد نظرش هماهنگی دارد؟ و سرانجام اینکه؛ چه نسبت ساختاری‌ای میان این رمان‌ها با دفاتر آیینی یارسان وجود دارد؟

شیوه‌های روایت و مناسبات بینامتنی

رمان «نفس تنگی» در شش بند نوشته شده. هر بند را یک نفر با زاویه دید اول شخص روایت می کند. از آنجا که این رمان به صورت تکه های تودرتو و مرکب نوشته شده است. در واقع ما با یک ماز و هزارتوی روایی مواجه هستیم.

در اینجا نگاهی می‌اندازیم به مضامین بندها و کارکردهای روایت در این رمان.

فصل اول: تاریکی. تاریکی

فصل اول این را از زبان غزال می خوانیم. او مقیم درکه در تهران است و دانشجوی ادبیات فارسی.

آغاز رمان چنین است:

«عکس همه‌مان روی آن صفحه روشن بود؛ کژال، رباب، دانیال، آتوسا، آقای خالدی، اردوان قالیانی، قهرمان ملاقادر، دغاغله، میژو، آقای حقیقی، توتیاخانوم، کامران، باوگه، ماریا مینورسکی و حتی عکس آن دختر چشم آبی انگلیسی که در یکی از صفحات این کتاب، نور چراغ قوه را می‌اندازد به جاده تاریک»(نفس‌تنگی: ۱).

«عکس کژال، سیاه و سفید بود، چشم‌بند داشت؛ همان عکسی که اردوان قالیانی برای دایگه فرستاده بود، لابه‌لای لباس‌های خونین‌اش»(همان).

غزال چنین وانمود می کند که با خواهر دوقلویش همخانه شده. آن خواهر- کژال- در عین حال سایه به سایه راوی می‌چرخد؛ با او وبلاگی می‌سازد به نام «زلال زرده» و در آنجا خاطرات دوران کودکی و بمباران شیمیایی زادگاهشان می‌نویسد. با او به دانشگاه و تالار بورس و کوه و موزه می‌رود. نیمی از فصل اول رمان در دوران کودکی غزال

می‌گذرد. در خانه‌ای پر از بوی شوربا و آوای تنبور. نذر و نیاز آیینی یک خانواده یارسانی. در لابه لای این صفحات است که از واقعه بمباران شیمیایی «زرده و بابایادگار» دو روستای باستانی در مرز ایران و عراق باخبر می‌شویم؛ این واقعه چنان شدید بوده که در زندگی و ذهن غزال، مالیخولیا جایگزین واقعیت شده است.

دراین میان یک نام دیگر وجود دارد که از کودکی تا جوانی غزال را در برگرفته؛ کامران یا چنانکه خود او می گوید «کامگ». او پسر آقای حقیقی، معلم مدرسه زرده و بابایادگار است. کامگ در سراسر این رمان حضوری شبح‌وار دارد؛ او دفتر مشقی دارد که پر از اشکال مار و عجایب و غرایب است. کامران مدام تکرار می‌کند؛ بمباران. بمباران.

در بند اول رمان همچنین به شخصیت دانیال و رباب نزدیک‌تر می‌شویم؛ اولی یار غزال است و دومی همکلاسی‌اش. دانیال بعد از ۱۸ تیرماه به هند می‌گریزد و سرانجام کولی وار در حاشیه رودخانه گنگا و جامنا اقامت می‌گزیند. او همچنان که در کیسه خواب‌اش شب را به روز می‌آورد در مکاتبات‌اش با غزال چنین می‌نویسد:

«عکس‌های زنان زرده‌ای را در یکی از همین پایگاه‌های خبری دیدم. خیره شدم به صورت‌های گوریده و شیمیایی شده‌شان. در همین نزدیکی، اَرشام است. تابلوی «کاتاساریت ساگریا بحر الاسمار» آنجاست. زنان تابلو، کورد هستند با انارهایی که زیر پیراهن پنهان کرده‌اند. لکه‌های سرخ و سیاه بر چهره‌هاشان، عینهو زنان زرده‌ای امروز. در عهد تیموریان هم بمباران شیمیایی بوده؟ نقاش این تابلو اهل هورامان بوده، امضاش پای تابلو است...»(نفس‌تنگی: ۷۳).

«جنازه‌ها... جنازه‌ها... آدم‌ها تا سرحد مرگ خندیده بودند. در دمای اشتعال ۱۰۵ درجه سانتیگراد خندیده بودند»(همان: ۷۷).

غزال با طومار شکوائیه شیمیایی شده‌ها در دالان‌های دادگاه‌های تهران سرگردان است، اما حتی دادگاه لاهه هم به دادرسی وکیل آن‌ها ترتیب اثر نداده است.

آقای خالدی مدیرعامل شرکت خالدی و شرکاء است؛ کسی که دوران سربازی‌اش را در دوران جنگ در حوالی «زرده و بابایادگار» سپری کرده و از آنجا خاطره‌ها دارد. میان او و رباب ظاهراً رابطه‌ای برقرار شده است که این دو را به دهه شصت می‌رساند. همو

است که پس از اعدام عمو ابگ، لباس‌های خونین او را برای مادر غزال، آورده است. نشانه ها به کار می افتند؛ از میادین و کوه «بازی‌دراز» و تپه «سرخه لیژه» در دهه شصت تا تولید بازی‌های رایانه‌ای در دهه هفتاد و زن طبقه هفتم؛ زنی مرموز که سنگ‌های درمانی می‌فروشد و همه جا از چشم غزال دیده می‌شود.

در اواسط این فصل، وقتی غزال برای اولین بار وارد کلاس دانشگاه می شود فضای کلاس و ذهنیت استاد چنین روایت می‌شود:

«از تب‌وتاب که افتادم، نگاهی چرخاندم به کلاس. رباب نشسته بود کنار بخاری. دغاغله هم خمیده بود روی صندلی کنار پنجره. استاد نیم ساعتی درباره مانندگی آمیغی و مانندگی درپیچیده، حرف زد و بعد جزوه‌ای داد که تکثیر کنیم. دغاغله هم شعر بلندی خواند با عنوان؛ مارهای زنگی و جمجمه‌های به روز نشده.

استاد زد توی ذوقش. گفت:

- گوشِ هوش بدین یاوه‌ها نتوان نداشت. از این پس چکامه سنگین و رنگین بخوانید. با آوردن مانروی(وجه‌شبه) آرایه‌ای را در سخن خویش بگنجانید. آنچه خواندید بهره‌ای از مانواژ(تشبیه) ندارد.

دغاغله، زگیل روی دماغش را خاراند و کرکره پنجره را کنار زد. آمبولانسی توی حیاط خلوت بود. یکی از همکلاس هامان با قرص برنج تو خوابگاه خودکشی کرده بود»(نفس‌تنگی: ۱۰۷).

فضای داخل کلاس سرد و بی روح و آمیخته به «تاریخ ادبیات» است، از این رو به صورت مضحکه‌ای از سخن‌ها و نگاه‌ها تصویر می‌شود. و البته بلافاصله از این تصویر به آمبولانس توی حیاط می‌رسیم، آمبولانسی که خود نماد مرگ در دانشگاه است.

یکی از اصلی‌ترین تم‌های رمان یعنی تناسخ یا «دوونادوون» در همین فصل پیش کشیده می‌شود. دانیال از مشاهدات‌اش در کناره گنگا و جامنا روایتی چنین به دست می‌دهد:

«مَین یاهان هون یاهان...

دختر گفت: چه می‌خواند؟

پسر گفت: قصه عشق گنگا و جامنا را می‌خواند.
به انگلیسی دست و پا شکسته از دُوینِ‌شان(کالبد قبلی) گفتم.
پسر گفت: من افسر بریتانیا در هند شرقی بوده‌ام، نه؟
گفتم: اما در دُوینِ بعد می‌شوی مار مرجانی در یک ویرانه.
دختر پرسید: واقعا مار مرجانی؟
افسر سابق بریتانیا را جلوی دوست دخترش سکه یه پول کردم.
راستی اگر به تکیه معاون الملک رفتی دوباره نگاه کن به قوس نیم دایره طاق اصلی‌اش. در عکسی از آنجا، چند فرشته عور دیده‌ام»(نفس‌تنگی: ۷۵).

و این افسر بریتانیا که دانیال به آن اشاره می‌کند احتمالاً همان راولینسون است؛ کاشف زبان کتیبه بیستون. کتیبه‌ای که در این رمان همچنان نامکشوف می‌ماند.

در بند اول، شاهد کوچ میژوو(شامار) هم هستیم؛ او به اردوگاهی در مرز عراق و اردن پناه می‌برد که مکان روایت فصل ششم رمان است.

فصل اول، با دستبرد رباب به خرده روایت‌های غزال تمام می‌شود. رباب نوشته‌ها و خاطرات غزال را هک می‌کند. طوری که؛ «انگار موریانه زده بود به کلمات».

لازم است این را هم بدانیم که غزال با معرفی رباب، کارمند روابط عمومی شرکت خالدی و شرکا شده است. این دو هم همکلاسی هستند و هم محبوب خالدی، مدیر عامل شرکت.

فصل دوم: رودخانه اروند می‌ریزد به وب

این بند را رباب روایت می‌کند. اگر غزال یک ذهن مالیخولیایی- نوستالژیک دارد رباب دچار نوعی بی‌حسی و حالت Apathetic شده است. از این رو نباید فکر کنیم آپارتمان مجلل او در شمال تهران نقیضه کلبه کوچک و استیجاری غزال در محله قدیمی «درکه» است. رباب، دزد خاطره است که بی هیچ عذاب وجدانی روایت خود را پیش می‌برد:

«می دانم که دیگر حتی عشق نجاتم نمی دهد. آن شب که رفتم تو اینترنت و وبلاگ زَلال زرده را دیدم تا صبح خوابم نبرد. می دانی که من سر ساعت

دوازده می خوابم. قفسه شیرین شکر را مـی بـرم تـوی پـذیرایی. موبـایلم را خاموش می کنم و باتری ساعت را هم در می‌آورم. تیک‌تیـک عقربـک‌هـا از صدای سنگ آسیاب هم گوشخراش‌تر است. نوشتم سنگ آسـیاب. طفلـک شب و روزش شده سنگ آسیاب. مـی‌چرخـد و مـی‌چرخـد روی آن تخـت زیمبلی زمبو. به قول خودش ته ظلمت. حیف از آن چشم های خاکستری و خال گوشه لب. متولد سال مار زیر سم اسب من چه می کند؟ اما خودمانیم تومور زده به ریه‌هاش. خبرش را دارم. کلکش کنده‌ست. تو که می‌دانی این بازی، «بازی دراز»(نام یک کوه در روستای محل کـودکی غـزال) هـم کـه باشد فاتحش من هستم، فاتحه اش آن دو چشم خاکسـتری»(نفـس تنگـی: ۱۰۴).

پدر غزال آسیابان بوده و در اثر برخورد کله‌اش با سنگ‌آسیاب مـرده اسـت. ربـاب در اینجا دارد به همان واقعه اشاره می کند.

او با دزدیدن خاطره کودکی غزال آن را از آن خود می کند و دست بـه سـاختن یـک روایت سراسر جعلی از سـفر بـه زرده و بابایادگـار بـا خالـدی مـی‌زنـد. ظـاهراً بـه قصـد جمع‌آوری نشانه‌ها:

«گفتی: من دارم اسطوره جمع می کنم بـرای مقدمـه‌نویسـی سـی‌دی‌هـای تولیدی شرکت. می‌خواهم خط تولید بازی‌های اساطیری هم راه بیندازم بـا سرمایه‌گذاری مشترک چینی‌ها»(همان: ۱۰۹).

رباب چنین وانمود می کند که این سفر واقعاً انجام شده. ربـاب همـه زنـانی را کـه بـا مدیرعامل در ارتباط هستند رقیب خود مـی‌دانـد و آن‌هـا را در ذهـن خـود، و از طریـق روایت‌سازی، از پا در می‌آورد اگر در فصـل اول ایـن سـنگ آسـیاب اسـت کـه همچـون استعاره به کار می‌افتد در این فصل، سنگ‌های درمانی زن همسایه است که بـه ذهنیـت رباب شکل می‌دهد و قصه دختر چشم آبی، بازاریاب بین‌المللی شرکت خالدی و شرکا به قصه خالدی در دوران جنگ پیوند می‌خورد.

در واقع ما در دو ساحت واقعیت و فضای وب به سر می‌بریم؛ و میان ایـن سـاحت‌هـا هیچ تمایزی وجود ندارد. نویسنده هر دو ساحت را به هم آمیخته است.

فصل سوم: تالار شیشه‌ای

در این بند دوباره برمی‌گردیم به زاویه دید غزال. او همچنان طوری روایت می‌کند که انگار کژال است که بیمار است. اما ما تدریجاً درمی‌یابیم که او دارد از تن بیمار خود سخن می‌گوید؛ او هم در سپیده‌دمان بمباران شیمیایی، به دلیل تشنگی شدید از آب چشمه مقدس آناهیتا نوشیده است، و مردم را دیده که در اثر گاز نشاط‌آور خردل تا سر حد مرگ خندیده‌اند. و این خنده‌هاشان با سکوت و لکنت کامگ گره خورده است.

آقای حقیقی، معلم غزال او را برای ادامه تحصیل به شهر و منزل خود می‌برد. غزال دوره دبیرستان را در خانه آقای حقیقی و توتیا خانم می‌گذراند. تا بعد که وارد دانشگاه تهران می‌شود.

جایی در فصل سوم شاهد گفت‌وگوی غزال با کژال هستیم:

«- صُب کامِگ زنگ زد. تو مرکز آمبولانس تهران، راننده شده.

- کامِگ؟ شوخی می‌کنی.

- می‌گفت توتیا خانوم. توتیا خانوم. نمی‌دانم تلفن ما را از کی گرفته بود» (نفس‌تنگی: ۱۲۹).

او حیرت می‌کند از بازگشتن کامگ، آن هم به صورت راننده مرکز آمبولانس تهران. در ادامه همین فصل می‌رسیم به شرح بمباران شیمیایی زرده و بابایادگار؛ صفحاتی که در دادگاه لاهه گم شده است.

فصل چهارم: پَژاره نکن پَژاره نکن/ لا تحلم ... لاتحلم

این فصل را هم رباب روایت می‌کند. او در واقع دارد مراسم جشن تولدش را به صورت مکتوب و عکس روی صفحه روشن مانیتور ثبت می‌کند. جعل و تصرف خاطرات غزال در این بند با شدت ادامه می‌یابد:

«دیشب رفته بودم توی دنیای مجازی. کنار رودخانه اروند قدم زدم و به زبان آنجا آواز خواندم. دنبال غزال و سایه‌اش رفتم تا رسیدم به طاق گرا و شیهه اسب‌های انگلیسی در جنگ جهانی دوم. در صفحه‌ای که کهنه

سربازان انگلیسی راه انداخته اند و عکس های سیاه و سفیدشان را هم گذاشته‌اند، چه خاطره‌ها که نقل نکرده‌اند.

یکی‌شان نوشته؛

رفتیم از ده بالادست، شیر تازه خریدیم، برگشتنی چند تا زن کوزه به سر دیدیم، یک نارنجک مشقی، محض مزاح پرت کردیم طرف‌شان. ترسیدند. کوزه‌هاشان افتاد روی زمین و تکه‌تکه شد. از آن نارنجک‌های بود که از سربازان شوروی غنیمت گرفته بودیم. کلی خندیدیم»(نفس‌تنگی: ۱۳۵).

او قصه دو تن از همکلاسی‌هاشان- آتوسا و دغاغله- را هم در اینجا برجسته می‌کند؛ و از درون این قصه با جمال روشنی آشنا می‌شویم؛ راننده کامیون‌های حمل بار شرکت خالدی و شرکا. کسی که زن باردارش با یک مرد زناکار فرار کرده و رفته امارات متحده عربی.

فصل پنجم: زَلان زَلان/ ریح سوداء

در این فصل شاهد گواهی دادن غزال به مرگ خودش هستیم. نویسنده با تمهیدی خاص مرگ غزال را از زاویه دید خودش روایت می‌کند. او از دانشگاه برمی‌گردد خانه و جنازه خودش را کنار شومینه می‌بیند که مانند توتیا خانوم- زن آقای حقیقی- با گره روسری‌اش خفه شده.

غزال زنگ می‌زند مرکز آمبولانس و می‌گوید با کامران کار دارم. کامران حقیقی.

جنازه را به پزشکی قانونی منتقل می کنند.

«دکتر برگه ترخیص جسد را آورد؛ مرگ در اثر خفگی»(همان: ۱۵۱).

گفت‌وگوی غزال و کژال در این فصل حضور از سر گرفته می‌شود. دهه شصت بار دیگر در مکالمه فراخوانده می‌شود. همین طور که آمبولانس به سمت زرده و بابایادگار می‌رود. در ادامه به یکی مکاتبات دانیال می‌رسیم. او از خوابی که دیده خبر می‌دهد، خوابی که ما را به آینده روایت می‌برد. انگار از عالم مجازی در گذشته وارد ساحت واقعیت در آینده می‌شویم:

«این‌ها را من پس از فصل زلان زلان می‌نویسم. جهان، ناگهان تاریک شد. صفحه‌ای تهی شدم در دنیای مجازی و سیاهچالی در کناره گنگا و جامنا» (نفس‌تنگی: ۱۵۴).

و غزال هی با خودش تکه‌هایی از کتاب مقدس و آیینی‌اش را، تکرار می‌کند؛

«من از باد که مظهر داوود بود، چه می‌دانستم. هیچ».

آن‌ها در تاریکی شب می‌رسند به یکی دیگر از مکان/ نشانه‌های رمان:

«کامران گفت: بیستون. بیستون.

آمبولانس را زد کنار جاده و رفت پایین. چراغ های جلو را با دستمال کهنه پاک کرد. سه نفر از میان تاریکی بیرون آمدند؛ دو مرد و یک دختر، کوله‌پشتی به دوش و چراغ قوه در دست. آقای سریک را شناختم. فقط نگاهم کرد. ساکت بود. انگار نه انگار در آن شبِ جشن تولد رباب، می‌خواست با من برقصد.

دختر به انگلیسی گفت: سلام، من الینا راولینسون هستم. کتیبه بیستون کجاست؟

جواب دادم: انتهای همین جاده شوسه.

اشاره کردم به جاده‌ای شوسه که پیچ می‌خورد و می‌رفت پای بیستون.

دختر، نور چراغ قوه را انداخت توی جاده. رفتند به سمت کوه.

اینجا چندین نسل از استعمارگر و توریست بریتانیایی به هم وصل می‌شوند؛ راولینسون به نتیجه‌اش.

آمبولانس در راهی می‌رفت که حافظه‌ام را تاریک و روشن می‌کرد. عینهو زلان می‌پیچید به گذشته و آینده‌ام. پلک‌هایم را روی هم گذاشتم. کامران صدای ضبط را بلند کرد:

فانی فانی یَن فانی بَطال بُود.

این صدای پدرم بود. صدای پدرانم. صدای مادرم هوره بود. مور و شین بود. صورت می‌خراشید دایگه. نفرین می‌کرد دایگه. رو به خورشیدی که پشت کوه بازی دراز زرد و قرمز می‌شد وی وی می‌کرد. موهاش را گره می‌زد به

نام مردگان. می گفت ما از ازل گریانیم تا ابد هم گریانیم. ما خوشی ندیده‌ایم. زندگی نداشتیم. این‌ها را به زبان هورامی می‌گفت. می‌رفت از آناهیتا یک شیشه آب می‌آورد. هر وقت هول می‌کرد چند قطره می‌ریخت توی گلوش. حالش خوب نمی‌شد. غش می‌کرد و مردمک‌هاش ناپدید می‌شد. می‌افتاد روی زمین و دهانش کف می‌کرد. تا روز بمباران هیچ وقت یادم نمی‌آید خندیده باشد. خنده‌هاش را هم مثل بغض گره گره‌اش قورت می‌داد»(نفس‌تنگی: ۱۳۵).

و سرانجام می‌رسند به «زرده و بابایادگار»:

«تابوت را گذاشتیم جلوی خانه عمو ابگ. صدای فانی فانی می آمد از گُمَزی داوود. نمی‌خواستم با دایگه روبه‌رو شوم، نه با خودش نه با شبح‌اش، نه با آن همه نام که به خط خودم نوشته بودم روی طومار. نام مردگان و زندگان. نام همه آن‌ها که هنوز هم می خندیدند. چشم در چشم هم می‌خندیدند. باید از آن صفحه روشن، از آن مغاک، بیرون می‌آمدم. راهم را می‌گرفتم و در همان کوره راهی ناپدید می‌شدم که یک روز میژو(شامار) را بدرقه کرده بودیم»(همان: ۱۶۲).

فصل ششم: خضر زنده

فصل آخر رمان را میژو(شامار) برادر غزال خطاب به او می‌نویسد؛ غزالی که در فصل پیش شاهد مرگ او بوده‌ایم. فصلی که گره‌های اصلی رمان در آن گشوده می‌شود؛ کوچ پناهندگان یارسان به اردوگاه الولید در نقطه صفر مرزی. داستان باوه و جمال روشنی و اردوان قالیانی و آن دختر چشم آبی انگلیسی و معشوقه قهرمان ملاقادر. ما در این فصل متوجه می‌شویم که کژال، قهرمان ملاقادر و اردوان قالیانی هر سه پیش از انقلاب ۵۷ رفیق بوده‌اند و بعد از انقلاب کژال و قهرمان ملاقادر به زندان می‌افتند و قالیانی تغییر نظر و روش می‌دهد و به کمیته می‌پیوندد و می‌شود یکی از شکنجه‌گران زندان.

فضای کمپ را از زبان میژو چنین روایت می‌شود:

«باوه(یکی از جان بردگان کمپ الولید) می‌گفت این موش‌هایی که من می‌بینم خوراک‌شان گندم و جو نیست روزها گوشت و استخوان آدمیزاد می‌خورند و شب‌ها روح و روان ما را می‌جوند. تا دلت بخواهد اینجا آدمیزاد چال کرده‌ایم. بَشِ هزار سال‌شان. آدم‌های بی‌شناسنامه. نه گذشته‌شان معلوم بود نه آینده‌شان»(نفس‌تنگی: ۱۶۵).

میژو دلایل و وضعیت کوچندگان به آن اردوگاه مخوف را چنین توصیف می‌کند:

«دو دهه پیش، صدها تن از خانواده‌های یارسان از سرانه و پردیوری کوچ کردند به سمت شاره زور. از مرز گذشتند، اما افتادند دست نیروهای استخبارات. دوران جنگ بود. می‌خواستند سر به نیست‌شان کنند، اما خبرش به رسانه‌ها رسید و با وساطت سازمان ملل به نقطه‌ای که نه جزو خاک عراق است و نه خاک اردن، منتقل شدند. روزی که نفس کامی بند آمد و صورت اش سیاه شد دکتر سازمان ملل اینجا بود. نبض‌اش را گرفت و گفت: بچه‌ات مرده. با همین جمله، فانی فانی شد. تا یک هفته جنازه‌اش را خاک نکردم. کنار جاده چشم به راه جمال روشنی ماندم که بیاید و تابوتش را ببرد ایران. آمد اما نبرد»(همان: ۱۶۸).

چنین به نظر می‌رسد که میژو و غزال فقط در روایت‌هایشان است که همدیگر را ملاقات می‌کنند. تلاقی‌گاه دیگری وجود ندارد.

صفحات آخر رمان از زبان قهرمان ملاقادر نوشته می شود. او که عضو استخبارات و مأمور این اردوگاه بوده بعد از حمله آمریکا و متحدان‌اش به عراق، ناگهان ناپدید می‌شود با لباس مبدل خودش را به اردوگاه می‌رساند.

او گرفتار عذاب وجدان است. پیش از آنکه خودش را قطعه قطعه کند با میژو از همه چیز خودش می‌گوید.

در اینجا قصه‌ای که در تمام صفحات رمان نانوشته مانده از زاویه دید سوم شخص نوشته می‌شود. قهرمان ملاقادر ناتوان از اینکه به قالب راوی اول شخص درآید از طریق اعترافات خود بر تاریکی‌های رمان نوری مرموز می‌اندازد. او مواجهه‌اش با قالیانی را در دیگر مکان/ نشانه رمان به یاد می‌آورد و پایان کتاب چنین رقم می‌خورد:

«- اگه من نویسنده این کتاب بودم، می‌نوشتم؛ قهرمان دستبند به دست از پیکان سفید پیاده شد. رفت کنار سراب ایستاد و نگاه کرد به قله مه آلـوده کوه. همه آرزوش اون بود کـه بـرای آخـرین بـار دمیـدن خورشـید را روی بیستون ببیند، اما با صدای خفیف تپانچه اردوان، تن بی جانش میان پیچ و تاب نی‌ها رها شد و رفت آن زیر زیر زیر... یا نـه، ایـن پایـان چطـور اسـت. خوب گوش کن:

قهرمان در یک لحظه خودش را از در پیکان انداخت بیـرون و دوان‌دوان در تاریکی ناپدید شد. بار دیگر طی الارض کرد و سر ساعت یـازده خـودش را انداخت به آغوش الینا، توی آن استخر آبی... چه جوره؟ حیف که نویسـنده نیستم.

پیاده شدند و رد پای‌شان روی برف ماند تا کناره سراب خضر زنـده. نـی‌هـا پیچیده بودند به هم. صدای یکنواخت غوک‌هـا طنـین انداختـه بـود و نـور خورشید ریخته بود روی قله مه آلود کوه بیستون.

قالیانی، عینک را از روی چشم‌هاش برداشت.

گفت: کژال راست می‌گفت. واقعا هوکی هوکی َم. اَ کجا به کجا.

شیشه ساعتش را کَند. آن یک تار مو را برداشـت، بوییـدش و رهـاش کـرد توی هوا. تپانچه کمری را از غلافش در آورد و قلب خودش را نشانه گرفت.

گفت: این َم از آخر و عاقبت عاشق هوکی هوکی.

داد زد؛ آتش...

شلیک کرد. پیچید به خودش و تن بی‌جانش جلوی چشـم‌هـای مبهـوت و خیس قهرمان ملاقادر، افتاد میان نی‌ها»(نفس‌تنگی: ۱۹۰).

این پایان تراژیک با سیاست و عشق و گناه گره خورده است؛ آن‌ها که روزی عاشـق و کنش‌گر اجتماعی بوده‌اند اکنون خود را در برابر یکدیگر شرمسار و مستأصـل مـی‌بیننـد. این استیصال در «کوچ شامار» به طرز دیگری روایت شده؛ آنجا شامار که بچه و خـانواده خود را واگذاشته و به سرزمین مادری‌اش برگشته تا حقیقـت را در تنهـایی‌اش بجویـد و

دریابد گرفتار عذاب وجدان شده، بازگشت‌اش به تهران نیز در واقع بازگشت بـه جایگـاه/ توپوس خاطره است. مثلاً آنجا که در پارک لاله راه می‌رود و کودکی را به یاد می‌آورد که ماه را جلوی موزه هنرهای معاصر روی مجسمه جاکومتی دیده. ما اینجا تنهـا بـا تـداعی خاطره سر و کار نداریم بلکه با ارجاع به دفاتر یارسان می تـوان گفـت حضـور شـامار در پارک لاله گواهی دادن به رخدادی است که یک بار در ساحت واقعـی شـاهد آن بـوده و دیگر بار در ساحت خیالی. در دفاتر یارسان نه با روایت که بـا مقولـه گـواهی سـر و کـار داریم. نام‌ها دوون به دوون و دوره به دوره به دیدار یکدیگر و جمع و محضرشان گـواهی می‌دهند. نویسنده در ایـن رمـان و کـوچ شـامار «گـواهی»(the Witness) را جـایگزین روایت(Narration) کرده است؛ به تعبیر دیگر یک ساخت و مفهوم کلاسیک را طوری در رمان به کار برده که تبدیل به تمهیدی پسامدرن شده است.

کوچ شامار؛ از جنون و تباهی تا گریز و رهایی

کوچ شامار رمانی است که زندگی یک کوچنده کُرد را روایت مـی‌کنـد. شـامار کـه از فصل آخر رمان «نفس‌تنگی» خروج می‌کند؛ پس از زلزله کرمانشاه، در عین سوگواری به ناگزیر مادر خود را در گوری گروهی جـا مـی‌گـذارد و بـا کولـه‌بـاری از متـون آئینـی، و خاطرات و زیسته‌های دوران دانشجویی به پایتخت پناه می‌برد؛ او حین تجربه اشتغال در کمپِ نجات، شاهد زوال روح و تن خود و همه نام‌هایی اسـت کـه در دفتـرِ گـزارش‌کـار روزانه می‌نویسد.

این رمان روایتی چند لایه دارد؛ از گذار ذهنی شخصیت ها به دوره قاجار تا سکونت و زیستن در مکان‌های استعاری، از صیرورت در متون قـدیم تـا شـرح بـدن‌هـایی کـه بـه زخم‌های التیام‌ناپذیر دچار شـده‌انـد. شـامار در واقـع صـورت دیگـر شخصـیت میـژو در نفس تنگی است؛ رمان قبلی فرهاد گوران که چند تن از منتقدان و صاحب‌نظران ادبیـات آن را بهترین رمان دوره‌ی خودش خواندند.

راوی «کوچ شامار» جایی به نقل از پدرش می‌گوید؛ ستاره‌ام را پشـت سـرم سـرنگون کردند، و این ستاره اشاره به دوره پردیوری در قرن هفتم هجری قمری است کـه «آیـین یاری» در غرب ایران در برابر اشغال‌گری و حکومت وحشت و جنایت مغولان و تیموریان

شکل گرفته است. میژو/ شامار می‌کوشد با فراخواندن دختری که بـه او عشـق مـی‌ورزد، پرتویی از آن ستاره برگیرد و به تاریکی آینده بتاباند.

شامار در عین حال یک صدای بیرونی است. قهرمـان‌هـای ایـن رمـان «کیومرتـه» و «میموا»، بدن‌های کرم‌زده، و آن مدیرعاملی هستند که گرگ چنـد تـا از کارگرهـایش را جلـوی چشـم خـودش خـورده. در نمایشـگاه پـاریس حضـور یافتـه و شـرکت کـرده، و محصولات‌اش به همه کشورهای همسایه صـادر مـی‌شـود. بنـابراین شـاید بتـوان گفـت شخصیت اصلی این رمان «بخش خصوصی» است. از طرف دیگر باید گفت که نفس‌تنگی به لحاظ فرم هم منسوخ است هم ناسخ. و در این فرایند تناسخ، از شکل دفاتر آیینی بـه فضا و فرم رمان می‌رسیم.

در آیین یارسان هفت یار سولتان سهاک و خاونکار که در ازل و زمان پیدایش هستی و آفرینش انسان، هفت فریشته بوده‌اند در دوره پردیوری(قـرن هفـتم) بـه هفـت «تـن» تبدیل می‌شوند. آنچه استعاری و متافوریک بوده به قالب تن و بدن در می‌آید. از آن سـو خاندان‌ها به عنوان نهادهای اجتماعی شکل می‌گیرنـد. اینجاسـت کـه دو عنصـر «ذات و ذره» به هم می‌آمیزند؛ جهان و وجود انسان/ حیوان پوشیده از راز می‌شود.

در متون یارسان و به خصوص کتاب «دیوانه گه‌وره/ دیوان کبیر» از «کوی» بارها نـام برده شده. کسانی که به جمع پردیور واصل شده‌اند گواهی می‌دهنـد کـه از کـدام کـوی آمده‌اند. تا جایی که می‌توان گفت کوی در اینجا با مفهوم «هورقلیـا»ی *سـهروردی*- کـه نامش در دفاتر یارسان به عنوان یکی از چهلتنان آمـده- پیونـدی درونـی دارد. از همین منظر یاران مقیم شهرند.

آن‌ها از طبیعت و متافیزیـــک آن به شهر و مدنیت‌اش کوچ کرده‌اند. پیوسته در حال کوچ‌اند: کلام کوچ. کوی، یکی از پربسامدترین واژگان رمزگانی در «دیوانـه گـوره»، دفتـر آیینی یارسان، است. هر هفتن و چهلتنان اشاره می‌کنند به کوی‌ها، مثلا کوی ویچ، کوی دمان، کوی البوس، کوی جالوس... و نیز لفظ شاهانه در بیت آخر غزل:

گر این نصیحت شاهانه بشنوی حافظ ...

شاه در کنار بابا دو صفت پیشوندی است؛ برخی کُنیه های حقیقت طی هفـت دوره از این قرار است: باباجلیل، بابا سرهنگ، باباناووس،... و شا: شاخوشین، شاابراهیم،... حتی بـه

سولتان سهاک گفته اند شای هورامان. پیشوند شا در ترکیبات واژگانی دیگر نیز آمده است؛ همچون صفت شاهین برای پیربنیامین؛ فرشته- پرنده ای که در ازل حقیقت را به چنگ می‌آورد و به اهل زمین هدیه می‌کند. و اما مراد از کوی، گذار از طبیعت به شهر است، ساختن و تکوین هورقلیا. هفتنان اهل حقیقت را به «کوی» فرا می خوانند. سرانجام نیز از پردیوهر به شاره‌زوور بر می‌گردند؛

کجا به کوی حقیقت گذر توانی کرد.

به گفته *ژیل دلوز* «همیشه یک شادیِ وصف‌ناپذیر از کتاب‌های بزرگ برمی‌جهد». به باور راوی رمان کوچ شامار «دیوانه گوره» به عنوان یک متن آیینی چنین کتابی است.

ما در این دو رمان با بازگشت و تناسخ شخصیت‌ها مواجه می‌شویم. شامار که از زندان خلیفه در هزار سال پیش گریخته و بعد در اردوگاه مرزی گرفتار شده، سرانجام سر از کمپ نجات درمی‌آورد، او این جمله پدرش را زمزمه می‌کند؛ پر پوستم شده گناه.

جایی از رمان کوچ شامار، شماسی می‌گوید؛ وقتی زنان پیر و رنجور دهکده چیالا را دیدم که دارند نذری می‌کنند تا ازگناهانشان بریزد با خودم گفتم مگر این‌ها با این همه رنج که در زندگی متحمل شده‌اند چه گناهی مرتکب شده‌اند.

نویسنده در رمان کوچ شامار هم‌بسته با نشان دادن فجایع دو دهه زندگی راوی‌ها به مضامینی از قبیل گناه و اتهام و بزهکاری و جنایت هم پرداخته است.

مسأله دیگر در «نفس تنگی» تنهایی راوی‌ها است. اینکه آن‌ها را در هیچ جمعی نمی‌بینیم دلیل بر مطرودیت‌شان است. غزال را فقط جمع هیات مدیره شرکت اولادی و شرکا می بینیم؛ مغموم و مضطرب. غزال حتی از عشق ورزیدن ناتوان است. کسی را دوست دارد که بعد از وقایع کوی دانشگاه به هند فرار کرده. غزال در محاکم قضایی سرگردان و ناامید است و حتی تومار مردم شیمیایی شده زادگاهش- زرده- را نمی تواند به جایی برساند. او سرانجام حامل جنازه خودش به سمت پردیوری(مکان مقدس آیینی‌اش) می‌شود.

در کوچ شامار هم با تنهایی زنی مواجه هستیم که متهم به یک رابطه غیر معمول است. جمله «از گربه حامله می‌شی؟» بارها در طول رمان یادآوری می‌شود. این جمله گرانیگاه رمان کوچ شامار است؛ از حیث نمادین تاریخ استیصال زنان را نشان می‌دهد.

زنی که تنهاست. از دانشگاه اخراج شده و خیابانگرد است و شب‌ها در یک مسافرخانه می‌خوابد. او وقتی یک گربه را توی پارک می‌بیند و تلاش می‌کند که او را همنشین خود کند با یک اتهام روبه‌رو می‌شود. در حالی که نزدیکی او به گربه، نشان‌گر سرکوب غریزه و فقدان رابطه انسانی است. زاویه دید و بیان جنسیت صرفاً به زنجیره دلالت‌ها و روایت رمان محدود نمی‌شود. مسأله هستی‌شناسی است. غزال جایی در رمان می‌گوید: ما «سَرپا» نمی‌شدیم. زن بودیم.

یعنی حتی در آیین خودش این حفره وجود دارد. چیزی هست که به زن محول نمی شود و ساختار مردانه دارد. وجه فالوسنتریک این ساختار در چند جا نشان داده می‌شود.

غزال مدام از خود می پرسد؛ من از پیربنیامین که مظهر خاک است چه می‌دانم. هیچ.

او هیچ نمی داند و یک دلیل این ندانستگی زن بودنش است؛ بیرون نهادنش از «جهم».

با این حال جایی دیگر می گوید؛ خاتون رمزبار در جمع پردیوری حاضر بوده. یعنی اینکه ساختارهای بعدی تحت تاثیر نظام های حکومتی تیموریان و صفوی و ... به این انشقاق دامن زده است.

ابرمتن، یک ژانر جدید ادبی

ابرمتن، پدیده ای است که از دهه ۱۹۷۰ با نظریات نوآورانه *تد نلسون*، کاشف شبکه وب، شکل گرفت؛ پدیده ای جادویی که بعید نیست سرانجام به تاریخ کتاب پایان دهد و افق‌های تازه‌ای بر فرایند نوشتن، خواندن و آفرینش هنری بگشاید. در قرن بیستم، چند تن از فیلسوفان مشهور از پایان کتاب سخن گفتند. *ژاک دریدا* بر این باور بود که پایان نوشتار خطی مستلزم پایان کتاب است. *میشل فوکو* منتقد سرسخت ساختار بسته کتاب و مرزها و محدوده‌های آن بود. در آرای *موریس بلانشو* هم ایده »غیاب کتاب» جایگاهی تأمل برانگیز دارد. نویسندگان بزرگی همچون *جیمز جویس*، *ساموئل بکت*، *ژرژ پرک* و *خولیو کورتاسار* هم از محدوده های گریزناپذیر کتاب آگاه بودند و تمهیدات روایی و زبانی خاص خود را در مقابله با ساختار خطی کتاب به کار گرفتند. بنابراین پدیدارشدن ایده

وب و تلاقی نظریه‌های پسامدرنیستی ادبی، فلسفی و هنری با آن، تصادفی نبوده است. نگاهی به مهم‌ترین مؤلفه‌های اندیشه و فلسفه ادبیات و هنر در قرن بیستم، نشان‌گر رویکرد هایی نوین به نوشتن و کنش هنری است که در بسترهایی متفاوت با آنچه پیش‌تر بوده، جریان یافته است. نظریه‌های همچون چندصدایی و چندگونگی متن، مرگ مؤلف، واسازی، پایان گشوده، گسترش ریزومی و... محصول کار فکری و نظری جمعی از متفکران مهم قرن گذشته بود. در چنین فضا و گستره ای *تد نلسون*، نظریه «نوشتار نامتوالی و غیر خطی» را مطرح کرد و از آینده متفاوت نوشتار خبر داد. دیری نگذشت که ایده فناورانه *نلسون*، با آرای هنری و فلسفی درآمیخت و نویسندگان و متفکرانی چون *جی. دی. بولتر*، *جورج. پی. لندو*، *رابرت کوور* و... به تبیین دیدگاه های خلاقانه خود در خصوص نوشتار مبتنی بر ساحت وب پرداختند. در عرصه‌های جامعه‌شناسی ارتباطات نیز آرای کسانی چون *مارشال مک‌لوهان*، *مانوئل کاستلز* عمدتاً معطوف به اینترنت و شبکه‌های اطلاع‌رسانی رایانه‌ای شد. در واقع نظریه‌پردازی در باب ابرمتن و گونه‌های متنوع آن سابقه ای تقریباً چهل ساله دارد اما طی دو دهه اخیر به یک جریان جدی تبدیل شده و محققان در هزاران کتاب و مقاله در این زمینه نوشته شده جنبه‌های گوناگون آن را واکاوی کرده‌اند. چندین دانشگاه معتبر نیز آموزش نظریه ابرمتن را در سطوح دکترا آموزش می‌دهند. ابرمتن، بر خلاف متن چاپی، چندگانه و چندسویه است. مبتنی بر پیونداری(linking) و امکانات شنیداری و بصری آن است. در بازی ابرمتن، فقط نویسنده نقش ندارد بلکه این امکان وجود دارد که مخاطبان و خوانندگان وارد فرایند خلق اثر شوند و در لذت پدیدآمدن آن دخیل باشند.

کتاب در هر حال به مفهوم آغاز و پایان وابسته است حال آنکه ابرمتن بی آغاز و پایان می‌تواند باشد یا این قابلیت را دارد که آغازها و پایان‌های متکثر داشته باشد. البته چنان که اشاره شد ابر متن، گونه‌ها و ساختارهای متفاوت دارد و بنا به خلاقیت و راهبرد نوشتاری و اجرایی هر نویسنده‌ای، ساختارها و هستی‌شناسی‌های آن فرق می‌کند. به عنوان مثال در ابرداستان «بعد از ظهر، یک قصه» نوشته *مایکل جویس* که نخستین اَبَرداستان جهان است مؤلفه‌هایی همچون «انتخاب» و «استمرار مخاطب- محور» نقش اصلی را در روایت‌سازی دارند. در حالی که در ابرداستان «باغ پیروزی» اثر *استوارت*

مولتروپ، چندرسانه‌ای شدن متن و کنش های فراروایی با استفاده از امکان پیوندداری، مؤلفه‌های غالب‌اند. «باغ پیروزی» نقیضه‌ای است بر داستان «باغ گذرگاه‌های هزارپیچ» خورخه لوییس بورخس. نویسنده تلاش کرده پیچیدگی متن و قصه را بر بنیان فضامندی وب بسازد و به آن صورت عینی بدهد.

به گفته *جی دی. بولتر* «شبکه وب، یک دستاورد بشری خارق العاده است که می‌تواند ژانرها و اشکال ادبی و هنری جدیدی به وجود آورد»(Bolter, j.D : 1996).

اما به نظر می رسد در این میان نیز پارادوکس تاریخی قدرت/ آزادی مشهود است و رسیدن به موقعیت آرمانی و آزادانه تولید ابرمتن در فضای مجازی وب، به سادگی امکانپذیر نیست. *مانوئل کاستلز* گفته است «عصر ارتباطات تا کنون نتوانسته واقعیت را متحول کند چراکه فناوری ارتباطات هنوز وابسته به فناوری قدرت است»(Castells, Manuel: 2012).

کشف اینترنت و شبکه وب، افزون بر کارکردهای ارتباطی آن، ساختارهای جدیدی نیز پیش آورده تا جایی که در آستانه هزاره سوم، ابداع ابرمتن مهم‌ترین حادثه در عالم نوشتار پس از کشف زبان و اختراع چاپ دانسته شده است. ابرمتن بر شالوده‌هایی بنا نهاده شده که از ساختار کتاب برمی‌گذرد و به ناگزیر باید در پی نظریه پردازی معطوف به آن باشیم. چنانکه در دو دهه اخیر در شرق و غرب عالم، هزاران ابرمتن در انواع شعر، داستان، و متن‌های هم‌کنشی در فضای وب یا به صورت شبکه‌های پیوندداری نوشته و اجرا شده و البته تنور گفت‌وگو و نظریه‌پردازی در باب آن نیز گرم بوده است. از آن هنگام که *تد نلسون*، کاشف شبکه وب، از امکان نوشتار نامتوالی و غیرخطی سخن گفت تا این زمان که جی. پی. لندو، ضرورت باز تعریف مفاهیم و عناصری همچون طرح و توطئه، شخصیت، زمان، مکان و صور بیان را در شعر و داستان پیش کشیده اگرچه فاصله طولانی نیست اما درهای دیگری به روی نوشتار گشوده شده است.

فرهاد ح گوران از جمله نخستین نویسندگان ایرانی است که به نظریه و نوشتار ابرمتنی روی آورده است. او در دهه ۱۳۸۰ با نوشتن ده‌ها مقاله در نشریات تلاش کرد که نظریه ابرمتن را به مخاطبان بشناساند. ضمن اینکه رمان «کتیبه‌خوان ویرانی» و «تاریکخانه ماریا مینورسکی» نخستین ابرداستان زبان فارسی محسوب می‌شود؛ آنچه در

کار گوران باید مورد توجه قرار گیرد شیوه مواجهه‌اش با روایت و فرم در دو عرصه و ساحت کتاب و وب است. ما در «کتیبه خوان ویرانی» با صفحه‌ای روبه‌رو می‌شویم که کلمات به هم لینک داده شده‌اند. گویی نویسنده تعمداً خواسته نشان دهد که صفحه صاف و تخت کتاب ظرفیت پیوند به بیرون از خود را ندارد. کلمات در آن رمان همچون ریزوم کار می‌کنند؛ نابهنگام و پیچنده‌اند. ریزوم از واژه یونانی ریزومات / rhizōmat اخذ شده که به معنای ریشه است، اما *دلوز* و *گتاری* در کتاب هزار فلات(Deleuze, Gilles and Félix Guattari ۱۹۸۰:) «ریزوم» و «ریزوماتیک» را به عنوان مفهومی به کار می‌گیرند که سلسله مراتب را نفی می‌کند؛ خرده ریشه‌وار است و رشد افقی و مسطح دارد بر خلاف درخت که عمودی است و با استعلا و حرکت از زمین به آسمان سر و کار دارد. خرده روایت‌های سه‌گانه «نفس‌تنگی» نیز چنین کارکردی دارند. هر سه جلد رمان در سطح و درون هم رشد می‌کنند، ما با فرایند تنیدگی و کنش‌های زنجیره‌وار روبه‌رو هستیم، در واقع رمان نه به سمت پایان که در عرض خرده روایت‌ها حرکت می‌کند؛ خرده روایت‌هایی که روی هم تا می خورند؛ به عنوان مثال عمو ابگ در کتاب اول، یعنی «تاریکخانه ماریا مینورسکی» نقش راهنمای ماریا مینورسکی را دارد و در «نفس‌تنگی» هم به صورت راهنمای ذهنی غزال ظاهر می‌شود. بنابراین می‌توان گفت که نویسنده با استفاده از تمهیدات جدید روایی و توجه به فضای وب، رمانی نوشته که هم از حیث فرم نوپدید و ابداع‌گرانه است و هم روی حادترین مسائل انسان معاصر انگشت گذاشته است.

نتیجه بحث

ما در این مقاله تلاش کردیم نشان دهیم که *فرهاد ح گوران* در رمان‌هایش ضمن بهره‌گیری از تمهیدات ادبی و فضای اجتماعی و آیینی‌ای که در آن زیسته، به شکل‌ها و مفاهیم تازه همچون ابرمتن و مناسبات ریزومی در فرایند شکل‌گیری روایت توجه نشان داده است. به باور منتقدان او در این رویکرد توانسته است امکانات تازه‌ای به رمان فارسی بیفزاید. در رمان‌های او همچنین فاجعه بمباران شیمیایی زرده و بابایادگار و سردشت و حلبجه بیان شده. واقعه طبیعی اجتماعی‌ای همچون زلزله کرمانشاه نیز در رمان «کوچ شامار» به روایت درآمده؛ آن هم با تکنیک‌های رمان نویسی پست‌مدرن. در واقع می‌توان

به عنوان جمع‌بندی گفت که نویسنده با تلقی و رویکردی فرامدرنیستی به تبیین مسائل اجتماعی و تاریخی دوره خود پرداخته و در این میان دفاتر آیینی یارسان همچون منظومه‌ای از ستارگان به مسیر تاریک نوشتار او نور تابانده‌اند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

کتابنامه

حیدری گوران، فرهاد. ۱۳۸۷ش، **نفس تنگی**، تهران: نشر آگه.

حیدری گوران، فرهاد. ۱۳۹۷ش، **کوچ شامار**، تهران: نشر آگه.

کتب انگلیسی

Bolter, Jay David. "Virtual Reality and the Redefinition of Self" in Communication and Cyberspace: Social Interaction in an Electronic Environment, edited by Stephanie Gibson et al. (Hampton Press, 1996).

Castells, Manuel. Networks of Outrage and Hope. Social Movements in the Internet Age. Cambridge, Massachusetts, Polity Press (2012)

Deleuze, Gilles and Félix Guattari. 1980. A Thousand Plateaus. Trans. Brian Massumi. London and New York: Continuum, 2004. Vol. 2 of Capitalism and Schizophrenia. 2 vols. 1972-1980. Trans. of Mille Plateaux. Paris: Les Editions de Minuit.

مقالات

روزنامه اعتماد ملی، شماره ۸۱۱، ۲۱ آذر ۱۳۸۷.

مجله ادبی خوانش، پیاپی ۶ (تابستان ۱۳۸۶)، مجموعه مقالات درباره ابرمتن.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

A Study on "Asthma" and "Shamar the Migrant" Novels from Hypertext Tragedy Viewpont

Sadeq Karim Yahya: Researcher, Scientific Researches Center, Soran University

Abstract

Two novels, "Asthma" and "Shamar the Migrant" by Farhad Heidari Guran have been published between 2008 and 2010. These two novels are two parts of a trilogy which the first part has not yet been published. According to the author three tragedies and a historical catastrophe have been narrated in this trio; chemical bombardment of Zardeh, Babayadgar and Nesar Daireh villages in 1988summer, the November 2017 earthquake in Kermanshah and the lives of the helpless and addicted in a rescue camp. The author in this trilogy – which should be called "minority literature" – enjoying the form of Yarsanism, he also paid attention to modern and postmodern arrangements of novel writing as well and applied the trick of blogging in Persian novels for the first time. This article studies the author's methods of applying hypermextual devices various approaches to cyberfeminism.

Keywords: Shamar the Migrant, Asthma, hypertext, cyberfeminism, minority literature.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی