



بررسی مقایسه‌ای شگردهای پست‌مدرنیستی در دو داستان از ابوتراب خسروی

دکتر سعید حسام پور*

استاد بخش زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شیراز

ثمین کمالی*

دانشجوی دکترای بخش زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شیراز

تاریخ پذیرش: ۹۵/۱۱/۲۴

تاریخ دریافت: ۹۵/۸/۱۷

چکیده

پسامدرنیسم ۱ یکی از جریان‌های نوظهور در ادب فارسی است که به‌ویژه در ادبیات داستانی بسیار به آن توجه شده و به‌تازگی آثار گوناگونی با رویکرد پست‌مدرنیستی آفریده شده است. یکی از نویسندگانی که بیشتر در داستان‌های کوتاه خود به گونه‌ای از این جریان تأثیر پذیرفته، ابوتراب خسروی است. در این مقاله، کوشیده شده چگونگی کاربرد برخی از مهم‌ترین شگردهای پست-مدرنیستی در دو داستان «تفریق خاک» و «داستان ویران» از مجموعه داستان اخیر این نویسنده تحلیل و با هم مقایسه شود. از این رو، در آغاز، خلاصه‌ای از دو روایت آمده است، سپس شگردهای به کار رفته در هر یک بررسی شده و سرانجام کارکرد این شگردها در دو داستان با یکدیگر سنجیده شده است. یافته‌های پژوهش نشان داد که داستان تفریق خاک با قرار دادن «وجود» به‌عنوان موضوع محوری، محتوای وجودشناسانه را در مقام عنصر اصلی متون پست-مدرن برجسته کرده است؛ درحالی که داستان ویران بیشتر از شگردهای صوری به ویژه اتصال کوتاه بهره برده و در نتیجه توجه خواننده را بیشتر به ماهیت فراداستانی اثر جلب کرده است.

Postmodernism

*shessampour@yahoo.com

* samin.kamali@gmail.com

واژگان کلیدی: ابوتراب خسروی، پسامدرنیسم، تفریق خاک، داستان ویران، محتوای وجودشناسانه

مقدمه

پسامدرنیسم یکی از جریان‌های نوظهور در ادبیات معاصر فارسی است. «اصطلاح پسامدرنیسم را نخستین بار در دهه ۱۸۷۰ شخصی به نام واتکینز چپمن ۲ برای توصیف نقاشی‌هایی به کار برد که از لحاظ تکنیک، پیشرفته‌تر از نقاشی‌های زمان خودش، یعنی نقاشی‌های امپرسیونیستی بود» (تدینی، ۱۳۸۸، ص ۲۱). این اصطلاح در سال‌های بعد برای توصیف نظم اقتصادی - اجتماعی در یک جامعه (۱۹۳۹)، جامعه تحول‌یافته در اثر عوامل مختلفی چون جهانی شدن (۱۹۵۷)، فرهنگ نوپدید نافی مدرنیسم (۱۹۶۴) و تحولات هنرهای تجسمی (۱۹۶۸) به کار برده شد (پاینده، ۱۳۸۵). به این ترتیب، «پست-مدرنیسم در مفیدترین حالت به‌عنوان مقوله‌ای انتقادی و انعطاف‌پذیر با دامنه‌ای از برداشت‌های بالقوه و کاربردها تلقی می‌شود» (وارد، ۱۳۹۳، ص ۲۷) و می‌توان آن را اصطلاحی «قابل انتقال» شمرد که بشر را با ایده‌های مبهم و گوناگونی درباره ویژگی‌های دنیای امروز آشنا می‌سازد (همان). این اصطلاح در ادبیات از دهه ۱۹۶۰ میلادی به کار گرفته شد و در سال ۱۹۸۰ به اوج خود رسید.

در یک نگاه کلی، درباره منشأ پیدایش این جریان باید گفت، اتکا به عقل در جایگاه اساس و مبنای اندیشه‌های عصر روشنگری، در پی آن بود تا آینده‌ای سرشار از بهترین امکانات را برای سعادت و رشد انسان تضمین کند؛ اما «تثلیت اقدس» (عقل - طبیعت - پیشرفت)، برخلاف آنچه انتظار می‌رفت، بهشتی زمینی را برای بشر به ارمغان نیاورد، بلکه جهانی پر هرج و مرج و هراس‌آور را ایجاد کرد. وقوع دو جنگ جهانی ویرانگر، بیش‌تر شدن شکاف طبقاتی بین دار و ندارها و بیگانگی بی‌سابقه آدم‌ها با یکدیگر و - بدتر - با خویشان، ویژگی‌های جهان مدرنی است که قرار بود با اتکا به عقل، از وحشیگری انسان‌های بدوی و از محنت‌های پیشامدرن‌رهایی یابد. (پاینده، ۱۳۸۶). در این میان، پسامدرنیسم در مقام

جریانی نافی مدرنیسم و بنیان‌های فکری عصر روشنگری از دل همین جریان‌ها ظهور کرد و در پی یافتن باورها و ارزش‌های تازه برآمد.

از آن پس، نظریه‌پردازان بسیاری دربارهٔ مبانی پست‌مدرنیسم و فلسفهٔ آن در زمینه‌های گوناگون هنر، ادبیات و ... دیدگاه‌های خود را بیان کرده‌اند. از آن میان می‌توان به بریان مک هیل^۳ رومان یاکوبسن^۴، پتریشیا وُو^۵ جان بارت^۶ و دیوید لاج^۷ اشاره کرد که هر کدام با دیدگاهی متفاوت و گاه متضاد به این جریان نگریسته‌اند؛ برای نمونه، مک هیل بیشتر بر محتوای وجودشناسانه در جایگاه وجه مشخصهٔ آثار پست‌مدرن تأکید می‌کند و دیوید لاج به ویژگی‌های صوری و زبانی پست‌مدرنیسم توجه نشان می‌دهد. برخی از وجوه و ویژگی‌های این جریان عبارتند از:

محتوای وجود شناسانه^۸، عدم قطعیت^۹، تناقض^{۱۰}، بی‌نظمی زمانی در روایت رویدادها^{۱۱}، پارانوایا^{۱۲}، اتصال کوتاه^{۱۳}، از هم گسیختگی^{۱۴}، تداعی نامنسجم اندیشه‌ها^{۱۵} و ... (تدینی، ۱۳۸۸).

هرچند از رواج پست‌مدرنیسم در اروپا سال‌ها می‌گذرد، این جریان مانند بسیاری از جریان‌های ادبی و هنری دیگر، مدت زمان زیادی نیست که در ایران رواج پیدا کرده و به آن توجه شده است و در چند دههٔ اخیر، آثار نسبتاً فراوانی، به‌ویژه در حوزهٔ ادبیات داستانی آفریده شده که از آن میان می‌توان به رمان‌های *آزاده خانم و نویسنده‌اش*، اثر رضا براهنی و *اکبر نمی‌میرد*، نوشتهٔ سیروس شمیسا اشاره کرد.

در کنار خلق آثار پست‌مدرن، تاکنون پژوهش‌هایی در نقد برخی از آثار و بازشناسی شیوه‌های کاربرد شگردهای پست‌مدرنیستی در آن‌ها صورت گرفته است؛ برای نمونه، پاینده در

Brian Mc Hale
Roman Jakobson
Patricia Waugh
John Barth
David Lodge
Ontology
Indeterminacy
Contradiction
Anachronism
Paranoia
Short circuit
fragmentation
incoherence

مقاله‌ای زیر عنوان «رمان پسامدرن چیست؟» ویژگی‌های این نوع رمان را برشمرده و با بررسی شیوه روایتگری در رمان *آزاده خانم* و *نویسنده‌اش*، این اثر را پست‌مدرن دانسته است (پاینده، ۱۳۸۶). همچنین، او در مقاله‌ای زیر عنوان «تاریخ به منزله فراداستان: رویکرد پسامدرنیستی به تاریخ در داستان میزگرد»، داستانی را از سیمین دانشور بررسی می‌کند که در زمره فراداستان‌های تاریخ‌نگارانه قرار می‌گیرد (همان، ۱۳۸۴). مریم رامین فر و ناصر نیکوبخت نیز در مقاله‌ای با نام «پست‌مدرنیسم و بازتاب آن در رمان کولی کنار آتش»، ضمن تعریف اصطلاح پست‌مدرنیسم، برجسته‌ترین مؤلفه‌های آن را در عرصه داستان‌نویسی برشمرده و رمان یادشده را براساس آن مؤلفه‌ها تحلیل کرده‌اند. از دیگر پژوهش‌ها در این زمینه می‌توان به مقاله «ناهمخوانی نظریه و نوشتار» نوشته علیرضا صدیقی و مهدی سعیدی اشاره کرد که در آن، به نقد رمان *گنجشک‌ها بهشت را می‌فهمند* می‌پردازند و ضمن بررسی ویژگی‌های پست‌مدرنیستی رمان و نشان دادن عناصر ناهمگون با این ویژگی‌ها، چنین نتیجه می‌گیرند که «استفاده از شیوه‌های مربوط به این جریان در رمانی که یکی از وظایف اصلی خود را شناساندن شخصیتی قرار می‌دهد که نمادی از رزمندگان دوران جنگ می‌تواند باشد، به‌جا نمی‌نماید» (صدیقی و سعیدی، ۱۳۸۷، ص ۱۹۵).

ابوتراب خسروی یکی از نویسندگانی است که بیشتر داستان‌های کوتاه او، از رویکرد پست‌مدرنیستی قابل بررسی و واکاوی هستند. از این رو، تاکنون پژوهش‌هایی در این زمینه صورت گرفته است. برای نمونه، تدینی در مقاله «تولد دوباره یک فراداستان» داستان‌های «حضور» و «پلکان» را براساس شگردهای پست‌مدرنیستی بررسی کرده است؛ اما تاکنون پژوهشی که به شکل مستقل و مقایسه‌ای به تحلیل داستان‌های مجموعه کتاب *ویران* از ابوتراب خسروی پرداخته باشد، دیده نشد. بنابراین، در این مقاله دو داستان *تفریق خاک* و *داستان ویران* که اولین و آخرین داستان‌های این مجموعه هستند برگزیده شده و شیوه کاربرد مؤلفه‌های پسامدرنیستی در آن‌ها تحلیل و با هم مقایسه شده است. به این منظور، در آغاز شگردها براساس چند کتاب و مقاله بیرون کشیده شد؛ آنگاه با مطالعه و بررسی داستان‌ها، مهم‌ترین مؤلفه‌های موجود در هر یک بازشناسی شد و در تحلیل، ابتدا عنصر برجسته‌تر عنوان گردید. علت گزینش این داستان‌ها آن است که *تفریق خاک* از دید برخی از منتقدان بهترین داستان این مجموعه خوانده شده و عنوان داستان *ویران* نیز در گزینش

نام کتاب تأثیر گذاشته است که این امر، نشان‌دهنده اهمیت این اثر از دیدگاه نویسنده است. نگارندگان در پی آنند که با بررسی این دو داستان به پرسش‌های زیر پاسخ دهند:

۱. نویسنده در هر کدام از داستان‌ها از چه شگردهای پست‌مدرنیستی بهره برده و آن‌ها را چگونه به کار برده است؟
۲. این داستان‌ها چه شباهت‌ها و تفاوت‌هایی با یکدیگر دارند و در کدام یک ویژگی‌های داستان‌پسامدرن بهتر به کار رفته است؟

۱. خلاصه داستان تفریق خاک

این داستان، شرح واگویی‌های درونی شخصیت اصلی آن، کیا است که به گفته خودش هرگز متولد نشده است. او پیش‌بینی می‌کند در آینده باید مطابق با فرمان پدرش ماه‌خان حساب بیاموزد و کارهای مربوط به اموال کوشک او را انجام دهد؛ اما از ترس اشتباه در انجام وظایفش که سبب عصبانیت پدر می‌گردد، فرار خواهد کرد و هر بار نوکرهای پدرش او را به طریقی به کوشک باز می‌گردانند. در یکی از این فرارها که او دیگر هرگز قصد بازگشت به کوشک را ندارد، تصمیم می‌گیرد به شهری به نام رونیز سفر کند؛ اما هنگام رانندگی، ماجرای به دنیا آمدنش را به یاد می‌آورد: روزی کیا برای پی بردن به شخصیت پدرش بر سر راه ماه‌خان قرار می‌گیرد و خودش را به او معرفی می‌کند؛ اما با وجود اصرارهای پدر برای به دنیا آمدنش، حاضر به زندگی در دنیای خاکی و اسیر شدن در آن نمی‌شود؛ پدرش را ترک می‌گوید و در میانه راه، زنی کولی به نام گران را می‌بیند. کیا در ضمن گفت‌وگو با گران، ماجرای صحبت با ماه‌خان را برای او تعریف می‌کند و چون از علاقه گران برای به دنیا آوردن فرزند مالک کوشک آگاه می‌شود، از آن زن می‌خواهد که نزد ماه‌خان برود و به نشانی دیدار آن روز کیا با پدرش، ماه‌خان را راضی به هم بستری با خود نماید. چنین می‌شود و کیا به جهان خاکی پا می‌گذارد. این یادآوری در ذهن کیا در همین جا تمام می‌شود و او را به راهش در جاده ادامه می‌دهد؛ اما مأموران پدرش که قرار نیست بگذارند او فرار کند، با لباس تعمیرکاران جاده کیا را از رفتن به مسیر اصلی شهر رونیز باز می‌دارند و راهی مستقیم را که به کوشک می‌رود به او نشان داده، آن را راه انحرافی رسیدن به رونیز می‌خوانند. بنابراین کیا فریب می‌خورد و به کوشک می‌رسد. دوباره او را به اتاقش باز می‌گردانند و پدرش که دیگر نمی‌خواهد کیا از کوشک بگریزد،

دستور می‌دهد پای راستش را قطع کنند. او نیز با مشاهده از دست دادن پای خود به زهدان مادر باز می‌گردد و بار دیگر وارد جهان سایه‌ها می‌شود.

۲. خلاصه داستان ویران

این داستان در برگرفته دو روایت اصلی است:

۱-۲. ماجرای مربوط به توبا سپهر و سعید سپهر

توبا سپهر با پسرعمویش سعید سپهر نامزد است. توبا برای ادامه تحصیلات خود محل زندگی‌اش، شیراز را ترک می‌گوید و پس از چند سال در راه بازگشت به کوشک سوار ماشینی می‌شود که راننده آن، شخصی به نام سروان شیبانی است. سروان در ضمن سخنان خود با او به برقراری ارتباط با توبا و نامزدش علاقه نشان می‌دهد و از همین رو توبا شبی او را برای شام دعوت می‌کند. بدین ترتیب ارتباط آن‌ها با هم آغاز می‌شود و رفته‌رفته عشق عمیقی میان توبا و سروان شیبانی شکل می‌گیرد. تا اینکه یک روز، زمانی که توبا منتظر آمدن اوست، سعید سروان را به طور پنهانی در راه کوشک می‌کشد و خدمتکاران کوشک جسدش را نزد توبا می‌آورند. پس از مدتی، سعید بار دیگر به خواستگاری توبا می‌آید. توبا شرط ازدواجش را پیدا کردن قاتل سروان قرار می‌دهد و با وجود اینکه سعید به قتل او اعتراف می‌کند، به این ازدواج تن می‌دهد و آن‌ها بچه‌دار می‌شوند.

۲-۲. ماجرای مربوط به سیروس سپهر و آذر سپهر

سیروس سپهر (صورت تغییر یافته توبا سپهر) با دختر عمویش آذر سپهر (صورت تغییر یافته سعید سپهر) نامزد است. او برای ادامه تحصیلات خود محل زندگی‌اش، شیراز را ترک می‌کند و پس از چند سال در راه بازگشت به کوشک سوار ماشینی می‌شود که راننده آن، سروان شیبانی است. آشنایی آن‌ها با یکدیگر سبب می‌شود بار دیگر رفت‌وآمدهای سروان به کوشک آغاز گردد. او رفته‌رفته به آذر دل می‌بازد و آذر نیز که سیروس را دوست ندارد، ارتباطی عاشقانه را با سروان شروع می‌کند. پس از مدتی، یک شب سیروس در انتظار آمدن سروان به سر می‌برد و پیش‌بینی می‌کند که این بار نیز او کشته می‌شود؛ اما سروان باز می‌گردد. در همان حال، چند گلوله از تاریکی شاه‌نشینی به سیروس شلیک می‌شود و او جان می‌دهد.

۳. بررسی شگردهای پست‌مدرنیستی در داستان تفریق خاک

۳-۱. محتوای وجود‌شناسانه

از دیدگاه یاکوبسن، جزء کانونی هر اثر هنری عنصری است که به آن، عنصر غالب گفته می‌شود. «به سخن دیگر، این عنصر بر سایر اجزاء اثر سیطره دارد و آن‌ها را تعیین و دگرگون می‌کند. عنصر غالب متضمن یکپارچگی ساختار اثر است» (پاینده، ۱۳۸۳، ص ۱۲۱). مک هیل (۱۳۹۲)، عنصر غالب را تعیین‌کننده و نظم‌دهنده مؤلفه‌های پسامدرنیسم می‌داند و از آن در جایگاه ابزاری برای نشان دادن برجسته‌ترین تمایز میان مدرنیسم و پست‌مدرنیسم بهره می‌جوید. تا پیش از ظهور پست‌مدرنیسم، عنصر غالب محتوایی در آثار مدرن، ماهیتی معرفت‌شناسانه داشت و در ذهن خواننده چنین پرسش‌هایی را برجسته می‌کرد: «این دنیایی را که من جزئی از آن هستم، چگونه می‌توانم تفسیر کنم؟ و خود من در این دنیا چه هستم؟» (پاینده، ۱۳۸۳، ص ۱۱۱). بی‌گمان «محتوای این پرسش‌ها و سؤالات مشابه آن‌ها، بر پیش‌فرض یگانگی و قطعیت جهانی متکی است که انسان در وحدت آن و در امکان شناخت آن شکی به خود راه نمی‌دهد و فقط تلاش می‌کند که از چند و چون آن سر در بیاورد» (تدینی، ۱۳۸۸، ص ۲۶)؛ اما با ظهور پست‌مدرنیسم و دستاوردهای دانش بشر در عرصه‌های گوناگون، به همراه رویدادها و تحولات اجتماعی و سیاسی این دوران، درستی این دیدگاه با تردید روبه‌رو شد و عنصر غالب محتوایی در آثار پست‌مدرن ماهیتی وجودشناسانه یافت؛ یعنی به جای معرفت و شناخت، وجود در مرکز توجه قرار گرفت و همین امر سبب شد تا به جای پرسش‌های پیشین، پرسش‌هایی از این دست مطرح گردد: «این چه جهانی است؟ با آن، چه کار باید کرد؟ کدام یک از «خویشتن-های من باید این کار را انجام دهد؟» (مک هیل، ۱۳۹۲، ص ۴۰).

اولین و مهم‌ترین ویژگی پست‌مدرنیستی داستان تفریق خاک، محتوای وجودشناسانه آن است؛ زیرا موضوع اصلی داستان را بحث وجود و دغدغه‌های وجودشناختی شخصیت اصلی آن، کیا تشکیل می‌دهد. او روایت خود را چنین آغاز می‌کند:

«معلم هر روز از نبودن چیزی خبر خواهد داد. همیشه می‌خواهد بداند بعد از آن که چیز-هایی گم شوند، چه چیزهایی باقی می‌مانند» (خسروی، ۱۳۸۸، ص ۷).

یعنی از همان آغاز، راوی می‌کوشد مفاهیم هستی و نیستی را در ذهن مخاطب برجسته سازد. از همین رو در ادامه سخنانش در بند اول نیز، واژه‌های «بودن و نبودن» را سه بار پیاپی به کار می‌برد و به این ترتیب، بر اهمیت موضوع تأکید می‌کند. افزون بر این، کل

داستان به مسأله به دنیا آمدن کیا اختصاص می‌یابد. او خود را در برابر دو جهان هستی و نیستی یا جهان سایه‌ها و جهان خاکی می‌بیند؛ از یک سو می‌داند که باید متولد شود و از سوی دیگر از اسیر شدن در دنیا و هرگونه محدودیتی به شدت هراس دارد؛ بنابراین می‌کوشد بر سرنوشت خود غلبه کند و در جهان سایه‌ها باقی بماند؛ اما نمی‌تواند و بدین ترتیب میان این دو جهان و بودن و نبودن سرگردان می‌شود. گاهی می‌گوید به دنیا آمده است و گاهی حضور خود را در مقام یک انسان انکار می‌نماید و این همان بحران هویتی است که اغلب شخصیت‌های داستان‌های پسامدرن به صورت‌های گوناگون با آن روبه‌رو هستند و در بخش شیوه‌ی روایت متفاوت به آن خواهیم پرداخت. در چنین شرایطی، قرار گرفتن دنیاها در کنار هم و تداخل آن‌ها با یکدیگر سبب سرگردانی خواننده نیز می‌شود و پرسش‌های وجودشناسانه را در او برمی‌انگیزد.

بنا بر آنچه گفته شد، محتوای وجودشناسانه در این داستان از اهمیت بسیار زیادی برخوردار است و عنصر غالب آن به شمار می‌آید؛ چون بحث وجود درباره‌ی خود کیا مطرح می‌شود و جهان‌های چندگانه‌ای که قدرت شناخت را از او می‌گیرند، مستقیماً با بودن و نبودن خود ارتباط می‌یابند.

۳-۲. در هم شکستن مرزهای ممنوع وجودی

درباره‌ی این ویژگی آثار پست‌مدرن باید گفت «شخصیت‌های داستان‌های پسامدرن مانند مسافرانی هستند که بدون روادید و به طریق غیر قانونی از مرزهایی که اجازه عبور از آن‌ها را ندارند، می‌گذرند. عبور از مرزهای جهان داستان به واقعیت و بالعکس، سفر از گذشته به آینده، عبور از هستی و نیستی و بالاخره گذر از کلمات و نشانه‌ها و سطور به پوست و گوشت و خون ... زمان و مکان بدون محدودیت‌های امر واقع به طور بی‌حد و حصری در اختیار آنان است» (تدینی، ۱۳۸۸، ص ۴۶۸).

مرز مهمی که در داستان تفریق خاک شکسته می‌شود، مرز میان هستی و نیستی است که در متن از آن‌ها به دنیای خاکی و جهان سایه‌ها تعبیر می‌شود؛ اما این شکستن به دو شیوه بروز می‌یابد:

الف) کیا در ضمن پیش‌بینی رخدادهای آینده و یادآوری گذشته، پیوسته بر این نکته تأکید می‌ورزد که هرگز به دنیا نیامده است؛ یعنی سایه‌ای بیش نیست. حال، چگونه ممکن است یک سایه که هنوز به جهان هستی وارد نشده است، «خاطره»‌ای از گذشته داشته باشد و

آن را «روایت» کند؟ این تناقض زمانی برجسته‌تر می‌شود که به موضوع خاطره، یعنی به دنیا آمدن درنگریم و اینکه یک سایه، ماجرای تولد خود را به یاد می‌آورد و روایت می‌کند. آیا چنین امری، نشان‌دهنده گذشتن سایه از مرزهای ممنوع وجودی و قدم نهادن به زمان-ها و مکان‌های غیر مجاز نیست؟ اگر چنین نبود، بخش مهمی از داستان شکل نمی‌گرفت. (ب) براساس یادآوری‌های کیا، او پیش از تولد، یک بار بر سر راه پدرش قرار می‌گیرد و درباره به دنیا آمدن خود با او صحبت می‌کند:

«مرا که ترکه‌مردی هستم دید. نشناخت. نباید می‌شناخت. من که هیچ‌وقت به دنیا نیامده-ام. ترکه‌مرد فریاد زد و گفت: «هی خان، به من گوش کن. من پسر تو هستم ولی حالا هزار هزار فرسخ راه از تو دورم. آن وقت تو اینجا، توی این کوشک پرت منتظر مانده‌ای؟ پدر از من پرسید: «تو کی هستی؟» من گفتم: «غریبه نیستم؛ پسر هستم» (خسروی، ۱۳۸۸، ص ۱۱).

یعنی در اینجا گفت‌وگویی میان یک سایه و یک انسان شکل می‌گیرد؛ اما وقتی ترکه‌مرد در می‌یابد که نمی‌تواند درباره تولد با پدرش به توافق برسد، از نگاه او می‌گریزد و از لابه‌لای بلوط‌ها و کهورها می‌گذرد و با گران، کولی دهکده روبه‌رو می‌شود:

«گران توی کهورها ترکه‌مرد را دید. فکر کرد من یکی از آن رعیت‌های عزب هستم که دارم دنبالش می‌گردم. گفت: هی پسر، داری دنبال کی می‌گردی؟ من گفتم: من حالا حتی یک جنین هم نیستم. چه رسد به اینکه یک رعیت بالغ باشم» (همان، ص ۱۲).

صحبت‌های آن‌ها همچنان ادامه می‌یابد تا اینکه کیا تصمیم می‌گیرد گران او را به دنیا بیاورد و مادرش را خودش «انتخاب» می‌کند (همان)؛ اما روشن است که چنین چیزی در عالم واقع امکان‌پذیر نیست و یک سایه نمی‌تواند با انسان‌هایی که در جهان خاکی می‌زیند سخن بگوید؛ به‌ویژه که این افراد پدر و مادر آینده‌اش باشند و او بخواهد به این ترتیب آن‌ها را برگزیند؛ اما در داستان تفریق خاک چنین می‌شود و نمی‌توان هیچ توجیهی جز در هم شکسته شدن مرزهای ممنوع وجودی برای آن یافت.

بنابراین، کیا در جایگاه یک شخصیت پست‌مدرن داستانی، هیچ محدودیت زمانی و مکانی، آن‌گونه که خود روایت می‌کند ندارد و یکی از عواملی که به برجسته شدن محتوای وجودشناختی داستان کمک می‌کند، همین رفت‌وآمدهای او میان جهان خاکی و جهان سایه‌هاست.

۳-۳. پارانویا

یکی دیگر از ویژگی‌های تکرارشونده در متون پست‌مدرن، بیماری روانی پارانویاست. «بسیاری از نقش آفرینان ادبیات داستانی پسامدرنیستی عمیقاً احساس می‌کنند که دچار پارانویا هستند یا به بیان دیگر، خود را در معرض این خطر می‌بینند که از هر حیث در نظام فکری کس دیگری احاطه شوند» (پاینده، ۱۳۸۳، ص ۹۹) و همین امر سبب دلهره شدید آن‌ها می‌شود. این دلهره که کس دیگری الگوی زندگیشان را تعیین می‌کند، انواع توطئه‌های پشت پرده برای محروم ساختن آن‌ها از استقلال اندیشه و عمل در حال شکل‌گیری است و همه باید به شرطی شدن تن در دهند. بنابراین، نسبت به محدود شدن به هر گونه مکان یا هویت خاص و ثبات و دوام به شدت بدگمان هستند و می‌کوشند راه حل‌هایی برای مقابله با توطئه‌ها و خطرات پیدا کنند (همان).

با توجه به سخنان کیا در طول داستان تفریق خاک و افکار و اعمال او می‌توان دریافت که این شخصیت عمیقاً از به دنیا آمدن و جهان خاکی هراس دارد؛ یعنی نسبت به محدود شدن به هویت انسانی که ماندن در مکانی خاص مانند دنیا، بدگمان است و تولد را همان توطئه پشت پرده‌ای می‌داند که قرار است استقلال عمل و اندیشه را از او بگیرد؛ چون پس از تولد، دیگر نمی‌تواند مانند زمانی که در جهان نیستی هست هرجا بخواهد برود و هرکاری که دوست دارد انجام دهد و برده پدرش خواهد شد:

«و من هم حالا حالاها قصد ندارم اسیر یک چنین جایی شوم. هر جا که بخواهم می‌روم و می‌آیم و هیچ کس هم نیست که از من حساب و کتاب بخواهد. در ثانی، من از کدام راه بروم تا مکافات نداشته باشم؟» (خسروی، ۱۳۸۸، ص ۱۳).

افزون بر این، تولد سبب می‌شود که کیا طبق پیش‌بینی‌هایش، در نظام فکری پدر خود احاطه شود و مجبور شود مانند او بیندیشد و زندگی کند. بنابراین مهم‌ترین دغدغه کیا آزادی و استقلال است و دلیل بدگمانی‌های او به پدرش نیز از این جهت است که پدر عامل تولد و وسیله گرفتن آزادی پیش از آن به شمار می‌آید. اما تقابل کیا با خطراتی که احساس می‌کند دو صورت اصلی دارد: یکی پیش از به دنیا آمدن که هراس او از اسیر شدن در دنیای خاکی است؛ او خودش انتخاب می‌کند که مادرش چه کسی باشد و به این ترتیب خیلی زود تسلیم سرنوشت می‌شود و دیگری بعد از تولد؛ در آینده، هراس کیا از محدود شدن به دنیا به مکان کوچکتری، یعنی کوشک پدرش تغییر می‌یابد و تنها چاره‌ای

که برای مقابله با سرنوشت ناخوشایندش برمی‌گزیند، گریز است؛ هرچند که این گریزها راه به جایی نمی‌برد و در آخرین گریز، پدر کیا دستور می‌دهد پای او را قطع کنند. به همین دلیل، او که دیگر ابزار فرار خود را از دست داده است و بهانه‌ای برای زندگی کردن ندارد، دوباره به جهان سایه‌ها باز می‌گردد.

بر پایه‌ی مطالب پیش‌گفته، کیا بیشتر اضطراب شخصیت‌های مبتلا به پارانویا را دارد؛ برای نمونه به شواهدی از متن داستان اشاره می‌شود:

- «مبادا به پدر بگویم که بره‌ای در مسیر چرا مانده. و من هرگز به پدر نخواهم گفت چیزی کم شده است. من فقط سیاهه می‌نویسم و سیاهه‌ها بی‌شمارند» (همان، ص ۸).
- «تن‌خواهی که از اموال کوشک دزدیده‌ای از شیر مادر بر تو حلال‌تر. به کوشک برگرد که اگر برنگردی رعیت‌ها اموال کوشک را مثل ملخ می‌چوند و چیزی برایت باقی نمی‌گذارند. بنابراین اگر با پای خودت به کوشک برنگردی، می‌گویم نوکرها هر جا باشی تو را مثل یک اسیر به اینجا بیاورند» (همان، ص ۹).

۳-۴. شیوه‌ی روایت متفاوت و تغییر زاویه دید

اصطلاح زاویه دید دربردارنده‌ی دو مفهوم راوی ۱۷ و نظرگاه روایی ۱۸ است که این دو عامل در روایت، مکمل یکدیگرند. «راوی گوینده‌ی داستان یا هر روایت دیگری است که می‌تواند به صورت شفاهی یا کتبی باشد» (میرصادقی، ۱۳۸۸، ص ۱۲۲) و نظرگاه روایی «اشاره به دریچه‌ای دارد که عناصر روایی از طریق آن نمایش داده می‌شود» (لوتنه، ۱۳۸۶، ص ۵۵). روشن است که نظرگاه و بینش راوی و شیوه‌ی ارزیابی او از رخدادها و شخصیت‌ها بر شکل ارائه‌ی آن‌ها از جانب او اثر دارد و در داستان تفریق خاک نیز چنین است. این داستان را شخصیت اصلی آن، کیا، با ترکیبی از شیوه‌ی تک‌گویی درونی مستقیم و غیر مستقیم روایت می‌کند و در حقیقت، می‌توان سخنان او را واگویی‌های درونی او برای مخاطب ذهنی‌اش دانست. «تک‌گویی، گفتار خاموش یا بازگویی ذهن است؛ به این معنی که فکر یا خودگویی شخصیت داستان نوشته یا اجرا می‌شود» (فلکی، ۱۳۸۲، ص ۴۳). به دیگر سخن، «در تک‌گویی، فرض بر این است که راوی با خود حرف می‌زند و تنها مخاطبی انتزاعی مورد نظر است که در هر نوع تک‌گویی می‌تواند عمل کند» (همان، ص ۶۱). منظور از این اصطلاح

در داستان‌نویسی، بیشتر تک‌گویی درونی است که خود به دو شاخه مستقیم و غیرمستقیم تقسیم می‌شود. در شیوه تک‌گویی درونی مستقیم «ذهن شخصیت داستان در موقعیت اول شخص (من-راوی) است و در نتیجه با نقل قول مستقیم روایت می‌شود. از آن‌جا که شخص درباره تجربه‌ها، عواطف و خاطره‌های خود فکر می‌کند، خود او در محور رابطه‌ها قرار می‌گیرد و در نتیجه به شکل من، حضور و وجودش را اعلام می‌کند. این شیوه یا در شکل ساده و روشن ارائه می‌شود و یا در شکل پیچیده و ناروشن (گنگ)» (همان، ص ۴۳ و ۴۴). با توجه به روشنی و انسجام ساختار روایت و سیر علی و معلولی رخدادها در داستان، باید تک‌گویی کیا را از نوع اول دانست:

«و من باید حساب درختی که بریده یا بره‌ای که گم خواهد شد را داشته باشم ... مبادا به پدر بگویم که بره‌ای در مسیر چرا مانده و من هرگز به پدر نخواهم گفت چیزی کم شده است» (خسروی، ۱۳۸۸، ص ۸).

بخش اصلی روایت او را همین شیوه تشکیل می‌دهد؛ اما تنها یک قسمت از داستان که یادآوری گفتگوی کیا با پدر و مادرش است، به جای نقل قول مستقیم گهگاه با نقل قول غیر مستقیم و از سوی سوم شخص (او-راوی) نقل می‌شود؛ یعنی تک‌گویی درونی مستقیم چندین بار به تک‌گویی درونی غیر مستقیم تغییر می‌یابد:

«روزی پدر سوار بر اسبش از کوه می‌آمد ... مرا که ترکه مردی هستم دید. شناخت ... ترکه مرد فریاد زد و گفت: هی خان، به من گوش کن ... پدر از من پرسید: توکی هستی؟» (همان، ص ۱۱).

در این جا باید از دو نوع نظرگاه بیرونی و درونی نام برد که با گونه‌های مختلف راوی در ارتباطند. «نظرگاه بیرونی را می‌توان با راوی سوم شخصی مرتبط دانست که رخدادها را «می‌بیند»؛ اما در آن‌ها مشارکت نمی‌کند» (لوتنه، ۱۳۸۶، ص ۵۷) و «هنگامی که نظرگاه روایی درونی است، نقطه جهت‌یابی اصولاً با یکی از شخصیت‌ها مرتبط است. در این حالت، خواننده هیچ راهی ندارد جز اینکه رخدادهای داستان را از دریچه چشم این شخصیت ببیند و از همین رهگذر است که اصولاً بینش و نگرش این شخصیت را هم آسان‌تر خواهد پذیرفت» (همان، ص ۵۹).

با توجه به این توضیحات، نظرگاه روایی در بخش اصلی داستان درونی است و به همین دلیل، گفته‌های کیا در جایگاه راوی اول شخص، باورپذیرتر می‌نماید. اما اینکه او ناگهان به

جای من، واژه ترک‌مرد را به کار می‌برد و از خود فاصله می‌گیرد، یعنی نظرگاهش به یکباره بیرونی می‌شود، شاید نشان‌دهنده بیگانگی او با خود پیش از تولدش و تأکیدی بر چندگانگی هویتی کیا باشد؛ چون «شخصیت در داستان پست مدرن [غالباً] چندپاره است» (بی‌نیاز، ۱۳۸۷، ص ۲۱).

نکته دیگر درباره‌ی راوی داستان، تناقض‌گویی‌های اوست که نخستین ویژگی کیا، یعنی اقتدار روایی را از او می‌گیرد و روایت او را غیر قابل اعتماد می‌سازد. علت این امر آن است که بر پایه‌ی سخنان پیش‌گفته، کیا دچار بحران هویت است و به روشنی نمی‌داند از آن‌جا که جهان است یا آن جهان؛ از همین رو در طول روایت، بین جهان سایه‌ها و جهان خاکی رفت‌وآمد می‌کند؛ یعنی هم این جهانی است و هم آن جهانی؛ هم زندگی در دنیا را تجربه کرده و هم نکرده. در نتیجه، عجیب نیست که بگوید هرگز به دنیا نیامده است و همزمان ماجرای تولدش را بازگو کند و روایتی بدون ثبات داشته باشد؛ افزون بر این، او در جایی از متن می‌گوید هرگز به کوشک نرفته است؛ اما در هنگام گفتگو با گران تعریف می‌کند که پدر «از همین حرف‌ها زد که اگر به دنیا نیایم به قاصدهایش می‌گوید مرا مجاب کنند به کوشک برگردم (خسروی، ۱۳۸۸، ص ۱۲). این نوع روایت، بعد تازه‌ای به یکی دیگر از مفاهیم روایی، یعنی فاصله در نگرش می‌دهد. فاصله در نگرش، یکی از گونه‌های فاصله در روایت است که به شکاف میان نگرش راوی و شخصیت‌های داستان گفته می‌شود و می‌تواند «در بحث درباره‌ی موضع و کارکرد راوی در مناسبت با نیت و نظام ارزشی متن بسیار به کار آید» (لوتنه، ۱۳۸۶، ص ۵۱). به این صورت که معمولاً زمانی که راوی یک داستان ناموثق است و دچار تناقض‌گویی‌هایی در ضمن روایت رخدادها می‌شود، میان او و نظام ارزش‌های متن (مؤلف پنهان)، فاصله در نگرش به وجود می‌آید؛ یعنی نظرگاه آن‌ها با یکدیگر در تضاد و تعارض قرار می‌گیرد. در این هنگام، مؤلف پنهان که نماینده نویسنده واقعی‌ست، از طریق ابزارها و نشانه‌هایی، معنای مورد نظر نویسنده را برای خواننده روشن می‌سازد و به او نشان می‌دهد که راوی کجا وقایع را اشتباه‌آمیز روایت می‌کند (همان)؛ اما در داستان تفریق خاک به دلیل بحران هویتی کیا و دیگر دلایل گفته شده، این اتفاق رخ نمی‌دهد؛ زیرا او خود نمی‌داند کجا درست می‌گوید و کجا نادرست و مؤلف پنهان نیز همانند او در سردرگمی به سر می‌برد؛ از همین رو نمی‌تواند خواننده را در درک این مسأله که چه بخش‌هایی از روایت کیا قابل اعتماد است و به چه بخش‌هایی نمی‌توان اعتماد کرد

یاری دهد و او را هم با تردید روبرو می‌کند. به دیگر سخن، نیت و نظام ارزشی متن در نهایت آشکار نمی‌شود و نمی‌توان به این پرسش پاسخ داد که آیا شخصیت اصلی واقعاً متولد شده است یا نه؟

با توجه به مطالب پیش گفته می‌توان به اهمیت نقش راوی و شیوه روایی خاص او در برجسته کردن وجه پست‌مدرنیستی داستان پی برد.

۳-۵. بی‌نظمی زمانی در روایت رویدادها

روایت داستان تفریق خاک به لحاظ زمانی از سه بخش تشکیل شده است:

۱. روایت نخست که در زمان آینده رخ می‌دهد؛
 ۲. روایت دوم که در زمان گذشته رخ داده است؛
 ۳. جمله‌های کوتاهی که نمایانگر زمان حال است و در میان این دو روایت قرار می‌گیرد.
- در دانش روایت‌شناسی، اصطلاحی که برای سنجش زمان روایی در داستان‌منثور به کار می‌رود، «ترتیب» است که منظور از آن «ترتیب زمانی رخدادهای داستان نسبت به ارائه همین رخدادها در گفتمان روایی است. اگر متنی چنان روایت شود که از داستان دارای ترتیب گاهشمارانه دور شود، آن گاه با نوعی اختلاف روبه‌رو هستیم که ژنت آن را «تاهمزمانی» می‌خوانند» (همان، ص ۷۲ و ۷۳). تاهمزمانی یکی از ویژگی‌های داستان و رمان مدرن است؛ اما در آثار پسامدرن نیز دیده می‌شود. او برای این اختلاف، دو گونه عمده در نظر می‌گیرد که «پس‌نگاه» و «پیش‌نگاه» نام دارند. «پس‌نگاه عبارت است از یادآوری رخدادی داستانی در جایی از متن که رخدادها بعدتر پیش‌تر نقل شده‌اند؛ در واقع، روایت به نقطه‌ای قبل‌تر در داستان پرش دارد» (همان، ص ۷۳) و سه نوع بیرونی، درونی و مختلط را دربرمی‌گیرد و «پیش‌نگاه تمهیدی روایی است شامل اشاره به رخدادی که بعداً رخ خواهد داد» (همان، ص ۷۵).

با توجه به مطالب پیش گفته و شیوه روایتگری کیا (تک‌گویی درونی)، می‌توان کل داستان را مجموعه‌ای از پیش‌نگاه‌ها و پس‌نگاه‌ها دانست؛ بدین صورت که او روایت خود را با پیش‌بینی آینده آغاز می‌کند (پیش‌نگاه)؛ در میان پیش‌بینی‌هایش به زمان حال باز می‌گردد و به یاد ماجرای تولدش در گذشته می‌افتد (پس‌نگاه)؛ در هنگام این یادآوری به زمان آینده پرش می‌کند (پیش‌نگاه)؛ بار دیگر به زمان گذشته می‌رود (پس‌نگاه) و در نهایت با بازگشت دوباره کیا به آینده روایت پایان می‌یابد (پیش‌نگاه)؛ اما نکته‌ی جالب آن است که به دلیل

سیالیت شخصیت اصلی و نوسان او میان جهان‌ها و زمان‌ها نمی‌توان نوع پس‌نگاه‌ها را با قطعیت تعیین کرد.

هرچند داستان با پیش‌بینی‌های کیا آغاز می‌شود و به پایان می‌رسد، طول پس‌نگاه‌های مربوط به تولد راوی تقریباً به اندازه پیش‌نگاه‌ها است و به همین دلیل می‌توان دو روایت اصلی در نظر گرفت. روایت نخست که مجموعه‌ای از پیش‌نگاه‌هاست و روایت دوم که مجموعه‌ای از پس‌نگاه‌ها را در بر می‌گیرد و در دل روایت نخست نقل می‌شود. براین اساس، زمان‌پریشی و بی‌نظمی زمانی در داستان تفریق خاک نقش بسیار مهمی دارد و تا حدودی آشفتگی ذهنی و دلشوره‌ی شخصیت را در وضعیت پست‌مدرن نشان می‌دهد.

۳-۶. عدم قطعیت ۱۹

بر اساس این مؤلفه، همه چیز نسبی است. حقیقت به زمان و مکان و زمینه بستگی دارد و به همین دلیل، متغیر و بی‌ثبات است. در متن ادبی نیز معنا قطعیت ندارد و متن به چیزی در بیرون خود ارجاع نمی‌دهد؛ بلکه ارجاع آن به خود است (شمیسا، ۱۳۸۵). نخستین تأثیری که وجود جهان‌های مختلف در داستان تفریق خاک و رفت‌وآمدهای کیا میان آن‌ها بر مخاطب می‌گذارد، القای عدم قطعیت و ناتوان ساختن خواننده از درک و برداشت یک معنای قطعی و حتمی از روایت است؛ یعنی او نمی‌تواند برای هیچ کدام از پرسش‌هایی که در ذهنش به وجود می‌آید پاسخ قطعی بیابد که مهم‌ترین آن‌ها به تولد کیا مربوط می‌شود و هرچه بیشتر در فضای داستان غرق می‌شود، عدم قطعیت حاکم بر متن، سرگردانی او را بیشتر می‌کند؛ اما عامل دیگری که در برجسته کردن این مؤلفه نقش بسزایی دارد و به عامل پیش و بحران هویت راوی باز می‌گردد، تناقض‌گویی‌ها و روایت بدون ثبات اوست که نمی‌توان درباره‌ی درستی یا نادرستی هیچ بخش از آن اظهار نظر قطعی کرد و مؤلف پنهان نیز در این زمینه کمکی نمی‌کند. افزون بر موارد یاد شده، نشانه‌های دیگری نیز در متن دیده می‌شود که عدم قطعیت را آشکارتر می‌سازد:

الف) کاربرد افعال زمان آینده

فاصله زمانی میان راوی و رخدادها، یکی دیگر از گونه‌های فاصله‌ی روایی است. این فاصله دو کارکرد مختلف دارد: یکی میان راوی و رخدادهای گذشته است که بر قطعیت وقوع آن‌ها تأکید می‌کند و دیگری میان او و رویدادهای آینده است که نمایانگر عدم قطعیت و

نامعلوم بودن به وقوع پیوستشان است؛ بنابراین پیش‌بینی‌های کیا که با استفاده از افعال زمان آینده و نیز مضارع اخباری (که معنای آینده را می‌رساند) روایت می‌شود، در ذات خود مبهم و غیر قطعی است؛ اما در اینجا باید به نکته‌ای درباره‌ی موضوع این پیش‌بینی‌ها و ارتباط آن با زمان افعال اشاره شود. کیا در افکار خود وقایع آینده را چنان در کنار هم قرار می‌دهد که به بازگشت به کوشک و قطع شدن پایش ختم گردد؛ از سوی دیگر یادآوری لحظات پیش از تولد و به دنیا آمدن او نیز دقیقاً پیش از رسیدنش به کوشک به پایان می‌رسد و جالب است که در روایت این دو بخش، از واژه‌های مشابه و گاه یکسان بهره گرفته شده است (خسروی، ۱۳۸۸، ص ۱۷)؛ یعنی به دنیا آمدن کیا با بازگشتش به کوشک در تناظر قرار می‌گیرد و گویی سفر او سفر از نیستی به هستی بوده است؛ بنابراین، بخش اصلی پیش‌بینی‌هایش به بیان سرنوشت محتوم و تغییرناپذیرش اختصاص می‌یابد و به همین دلیل پیوسته از قیدهای تأکیدی به ویژه «حتماً» استفاده می‌کند. در این جاست که قطعیت جبر با ماهیت غیر قطعی زمان آینده در تضاد و تعارض قرار می‌گیرد و سبب می‌شود که متن، هم قطعی بنماید و خواننده سخنان راوی را بپذیرد و هم غیر قطعی. به این ترتیب حتی میان قطعیت و عدم قطعیت هم در ذهن خواننده پرسش به وجود می‌آید و برداشت او را از وقایع، بیش از پیش با تردید مواجه می‌سازد.

ب) تکرار واژه‌های تردیدآمیز در طول روایت

کیا در جای‌جای سخنان خود از واژه‌هایی مانند «یا»، «شاید»، «ممکن است» و... بهره می‌گیرد و پیوسته از روایتش قطعیت‌زدایی می‌کند؛ برای نمونه، شواهدی از متن داستان ارائه می‌شود:

- «من باید ردّ نوزاد مرده را تا گور کوچکی که خواهد بود بزنم، هرچند که هرگز نخواهم توانست گور نوزادی که مرده یا نمرده نبش کنم» (همان، ص ۸).
- «شاید تنها فرقاشان این باشد که ممکن است من تنها به عرایضشان گوش بدهم» (همان، ص ۱۰).

با توجه به گفته‌های پیشین، اهمیت این عنصر در داستان تفریق خاک و نقش آن در تقویت وجه پست‌مدرنیستی داستان کاملاً روشن می‌شود.

۳-۷. بینامتنیت ۲۰ و ارتباط فرامتنی

اصطلاح بینامتنیت به معنای «شیوه‌های متعددی است که هر متن ادبی به واسطه آن‌ها به طور تفکیک ناپذیری با سایر متون از رهگذر نقل قول‌های آشکار و پنهان، یا تلمیحات، یا جذب مؤلفه‌های صوری و ملموس از متن‌های پیش از خود، و یا به لحاظ اجتناب‌ناپذیری در ذخیره مشترک سنن و شیوه‌های زیبا شناسیک و ادبی تداخل می‌یابد» (داد، ۱۳۸۷، ص ۴۲۴ و ۴۲۳). بینامتنیت این نکته را یادآور می‌شود که «همگی متون به طور بالقوه متکثر، بازگشت‌پذیر، در معرض پیش‌انگاشت‌های خاص خواننده، فاقد مرزهای روشن و تعریف‌شده و همواره درگیر سرایش یا سرکوب «آواها»ی مکالمه‌ای موجود در جامعه‌اند» (آلن، ۱۳۸۰، ص ۲۹۵ و ۲۹۶). برخی از نظریه‌پردازان بر این باورند که بینامتنیت «اصولا شرط وجودی ادبیات است و همه‌ی متن‌ها از تار و پودهای متن‌های دیگر بافته شده‌اند، خواه مؤلفان بدانند و خواه ندانند» (لاج، ۱۳۸۸، ص ۱۷۷).

هرچند تعداد زیادی از آثار ابوتراب خسروی با دیگر متون ارتباط بینامتنی دارند، (هاویه، ۱۳۷۰ و کتاب *ویران*، ۱۳۸۸) رابطه میان خود این آثار از جلوه‌ای بسیار آشکارتر و چشمگیرتر برخوردار است و ارتباط فرامتنی نامیده می‌شود. اصطلاح فرامتنیت ۲۱ را نخستین بار سدریک واتس ۲۲ برای تعریف یکی از سه نوع تکرار در روایت به کار برده است؛ بدین معنا که «اگر دیدگاه خود را از متنی واحد به کل آثار یک مؤلف گسترش دهیم، خواهیم دید که بسیاری از نویسنده‌ها شخصیت‌ها، نقش‌مایه‌ها و رخدادهایی را از آثاری که پیش‌تر نوشته‌اند، برمی‌دارند و در کتاب‌های بعدی خود از آن‌ها استفاده می‌کنند» (لوتیه، ۱۳۸۸، ص ۸۵). بنابراین، مفهوم فرامتنیت از بینامتنیت محدودتر است و برای اشاره به تکرار در آثار یک مؤلف خاص به کار می‌رود (همان). همان‌گونه که گفته شد، رابطه فرامتنی میان داستان‌ها و رمان‌های خسروی بسیار روشن و آشکار است؛ به گونه‌ای که هر خواننده‌ای با خواندن چند اثر از این نویسنده به این ارتباط پی می‌برد. در حقیقت، در این نگاه، کل آثار او با حلقه‌ای به هم می‌پیوندند و به تکه‌های یک پازل شباهت پیدا می‌کند که در کنار یکدیگر مجموعه‌ای منسجم و گسست‌ناپذیر را تشکیل می‌دهند؛ اما درباره ارتباط فرامتنی داستان‌ها با دیگر داستان‌ها و رمان‌های خسروی می‌توان به نکات زیر اشاره کرد:

الف) راوی و شخصیت اصلی داستان یعنی کیا دقیقاً همان راوی و شخصیت اصلی رمان رود راوی است و آنجا نیز روایت او دچار تناقض‌هایی می‌شود. پدر کیا در رمان رود راوی نیز از ثروتمندان و صاحب زمین‌های بسیار است و مادرش، گایتیری، زنی با ویژگی‌های گران (خسروی، ۱۳۸۲). با این تفاوت که در زمان روایت رمان، پدر او زنده نیست و کیا محل زندگی‌اش، رونیز را ترک می‌گوید؛ حتی در برخی از موارد جمله‌های به کار رفته در این دو اثر به یکدیگر بسیار شبیه یا با هم یکسان است (همان، ص ۶۲ و ۶۰ و ۲۳-۲۱ و همان، ۱۳۸۸، ص ۱۷ و ۱۸). مفهوم جبر نیز که در این داستان کل برداشت راوی را از رخدادها تحت تأثیر قرار می‌دهد، از مضامین برجسته و بنیادین در رمان رود راوی و بسیاری از آثار خسروی است.

ب) بحث هویت و وجود که در این داستان محور قرار می‌گیرد، تقریباً در همه آثار خسروی به آن توجه شده و یا موضوع اصلی را تشکیل داده است. از جمله می‌توان به داستان‌های «گمشده»، «میخانه سبز»، «صدای ساعتی که پنهان است» و «ماه و مار» از مجموعه هاویه، «داستان ویران» و «مرثیه باد» از مجموعه کتاب ویران و «حضور» و «پلکان» از مجموعه دیوان سومنات اشاره کرد.

ج) در کنار مسأله وجود و هویت، بن مایه دیگری که در آغاز داستان تفریق خاک به آن پرداخته می‌شود و در بسیاری از آثار این نویسنده حضور دارد، گم شدن است؛ برای نمونه، می‌توان داستان‌های «پری ماهی‌ها»، «ماه و مار»، «گمشده» و «هاویه آخر» از مجموعه هاویه و «قاصد» و «مرثیه باد» از مجموعه کتاب ویران را نام برد.

د) بن مایه سفر نیز افزون بر این داستان در داستان‌های دیگری از جمله «یعقوب یعقوب» از مجموعه دیوان سومنات، «سفرهای شبانه» از مجموعه هاویه و «داستان ویران» و «یک داستان عاشقانه» از مجموعه کتاب ویران به کار رفته است.

ر) اعضای پیکر انسان، به ویژه «پا» در جایگاه ابزار حرکت، از جمله عناصری به شمار می‌آیند که خسروی در آثار خود برای القای مفاهیم گوناگون از آن‌ها بهره می‌گیرد؛ برای نمونه، داستان‌های «پاهای ابریشمی» و «حرکت زیبا و آسان» از مجموعه دیوان سومنات بر محور همین عضو شکل گرفته‌اند و قطع پا که در داستان تفریق خاک، نماد از دست دادن ابزار گریز و در نتیجه اسارت است، در رمان رود راوی نیز از مضامین مورد توجه به

شمار می‌آید؛ زیرا در این رمان، پای تعدادی از افرادی که در دارالشفای حضور دارند، از جمله مادر کیا به دلیل بیماری قطع شده است (خسروی، ۱۳۸۲).

(ز) در نهایت، بحث تولد و به دنیا آمدن نیز افزون بر این داستان و رمان رود راوی در داستان‌هایی چون «مینیاتورها» و «پلکان» از مجموعه *دیوان سومنات* و نیز داستان «مرثیه باد» از مجموعه *هاویه* مطرح شده است.

همان‌طور که روشن است، داستان تفریق خاک ارتباط فرامتنی بسیار عمیقی با آثار دیگر ابوتراب خسروی، به‌ویژه رمان رود راوی دارد و این ارتباط «صرفاً یا لزوماً زینت متن نیست، بلکه عامل تعیین‌کننده‌ای در نطفه بستن و انشای متن است» (لاج، ۱۳۸۸، ص ۱۸۳). به این ترتیب، عنصر بینامتنیت در کنار دیگر مؤلفه‌های پست‌مدرنیستی این داستان را به اثری پست‌مدرن تبدیل کرده است.

۴. بررسی شگردهای پست‌مدرنیستی در داستان *ویران*

۴-۱. اتصال کوتاه

در داستان به معنای کلی آن، همواره مرزی میان جهان واقعی و جهان برساخته داستانی وجود دارد که سبب می‌شود دو نوع واقعیت پیش روی خواننده ترسیم شود: واقعیت جهان بیرونی و واقعیت به منزله امر برساخته که تنها در متن معنا پیدا می‌کند» (تدینی، ۱۳۸۸، ص ۶۸). اما گاه «سطح جهان داستانی و آن سطح هستی‌شناختی که مؤلف در مقام سازنده جهان داستانی در آن، جا دارد با هم فرو میریزند» (مک‌هیل، ۱۳۹۲، ص ۴۸۵). لاج این ویژگی را اتصال کوتاه می‌خواند. به باور او، نوشته‌های پست‌مدرنیستی با ایجاد اتصال کوتاه در فاصله میان متن ادبی و جهان واقع، خواننده را بهت‌زده می‌کنند تا او «تواند چنین نوشته‌هایی را به سهولت در مقوله‌های رایج متون ادبی ادغام کند. شیوه‌های انجام این کار عبارتند از: تلفیق وجوه فوق‌العاده متباین (وجه آشکارا و وجه ظاهراً مبتنی بر واقعیت) در اثری واحد، مطرح کردن نویسنده و موضوع نویسندگی در متن و برملا کردن عرف‌های ادبی هنگام استفاده از آن‌ها» (لاج و دیگران، ۱۳۸۹، ص ۱۸۷).

در داستان *ویران*، نویسنده که راوی داستان است، از ابتدای ماجرا با شخصیت اصلی، توبا، سخن می‌گوید و از راه مطرح کردن نویسندگی‌اش در متن و آشکارسازی تمهیدات مورد استفاده خود در هنگام روایت، پیوسته این نکته را به خواننده یادآور می‌شود که آنچه او می‌خواند ساختگی و غیرحقیقی است؛ به ویژه تکرار واژه‌هایی مانند «کلمه» و «جمله» و

شکل دادن همه رخدادها و شخصیت‌ها در صحنه «صفحات و سطور یک کتاب» در رساندن این مقصود نقش بسیار مهمی دارد؛ به گونه‌ای که می‌توان کل متن را شاهد آن دانست؛ برای نمونه:

- «باید همه چیز را ویران کرد. باید شکل پیکرت را ویران کرد. فارغ از داستانی که بود، تو در شکلی که نوشته بودمت پیر می‌شدی ... آن بچه‌های چشم‌خاکستری که از نسل سعید سپهرند، کلماتی بازیگوشند که بر صفحه‌های کاغذ می‌دوند و سکوتی را که باید می‌شکنند. به دامت می‌آویزند و زوزه می‌کشند، تنها تو عاصی نمی‌شوی، صدایشان خوانندگان داستان مرا هم کلافه می‌کند» (خسروی، ۱۳۸۱، ص ۱۵۸).

- «سروان نمی‌داند چرا دلخور است ... شاید برای سروان غم‌انگیز باشد ولی برای نویسنده مضحک است. قبول کنید که نتیجه مقدرات جمله است» (همان، ص ۱۶۶).

پیداست که در مثال‌های بالا مرز میان جهان واقع که نویسنده در آن است و جهان داستان که شخصیت‌ها در آن قرار دارند از میان می‌رود و از این طریق، چندگانگی جهان‌ها و تداخل آن‌ها در نگاه مخاطب برجسته می‌شود.

۴-۲. گذار به فراداستان ۲۳

فراداستان به نوشته‌ای اطلاق می‌شود که «به شکلی خودآگاه و نظام‌مند، توجه خواننده را به ماهیت یا وضعیت خود به عنوان امری ساختگی و مصنوع معطوف می‌کند تا از این طریق، پرسش‌هایی را در مورد رابطه میان داستان و واقعیت مطرح سازد» (وو، ۱۳۹۰، ص ۸). به سخن دیگر، «داستان سنتی به گونه‌ای روایت می‌شد که انگار راوی بی‌واسطه با واقعیت جهان در ارتباط است؛ اما در فراداستان، روایتگر بودن، خود، کنشی خودآگاه است و متن در حین خوانده شدن توسط خواننده در حال نوشته شدن (ساخته شدن) هم است. چنین داستانی هیچ‌گاه تمام شده تلقی نمی‌شود و با همین تعبیر، همواره به زمان حال ارجاع دارد... به عبارت دیگر، متن فراداستان درباره خود است، درباره متنیت است، درباره نوشتن است، درباره خواندن به مثابه نوشتن است، و درباره جهان داستان به مثابه مدلول است» (نجومیان، ۱۳۸۴، ص ۴۰).

با توجه به این توضیحات، می‌توان داستان ویران را که در حقیقت، ماجرای ویران شدن یک روایت از روایت‌های زندگی توبا سپهر و شکل‌گیری روایتی تازه از آن است یک

فرداستان نامید؛ به‌ویژه کاربرد شگرد اتصال کوتاه و آشکارگی نویسنده، به این فرایند بسیار کمک کرده است و همان‌گونه که پیش‌تر گفته شد، کل داستان به صفحات یک کتاب می‌ماند که سطرها، جمله‌ها و واژه‌های آن، شخصیت‌ها، رخدادها و صحنه‌ها را شکل می‌دهند. هم‌چنین در قسمت‌هایی از روایت، با توبای خواننده روبه‌رو می‌شویم که گاه جملات و سطور داستان ویران و به عبارتی سرگذشت خود را می‌خواند:

«جمله‌ای بلند با انگشتان بلند و کشیده سروان آغاز می‌شود که آرشه را در طول جمله با مهارت روی سیم‌های ویلن می‌نغزاند و صدای فرح‌انگیزی از واژه‌واژه کلمات جمله برمی‌خیزد. توبا بارها آن جمله بلند را می‌خواند» (خسروی، ۱۳۸۱، ص ۱۶۷ و ۱۶۶).

بدین ترتیب نویسنده از یکی از شگردهای چارچوب‌سازی در فرداستان؛ یعنی «شخصیت‌هایی که داستانی زندگی خود را می‌خوانند» (پاینده، ۱۳۸۳، ص ۱۹۹) بهره برده و در گذار از داستان به فرداستان پست‌مدرنیستی بسیار موفق عمل کرده است.

۴-۳. کاهش اقتدار مؤلف

معمولاً در روایت داستان، نویسنده بر شخصیت‌هایی که خود، آن‌ها را می‌آفریند، کاملاً مسلط است و آن‌ها بر پایه خواسته‌های او رفتار می‌کنند. در داستان ویران نیز مؤلف که همان راوی است، می‌کوشد این سلطه را آشکارا نشان دهد و به این منظور از دو شیوه بهره می‌گیرد:

الف) تأکید لفظی و صوری

راوی در جای‌جای سخنانش با توبا بر اقتدار خود در مقام نویسنده تأکید می‌ورزد و تسلیم بودن شخصیت اصلی را در برابر سرنوشتش به او گوشزد می‌کند. برای نمونه:

«چه تقدیر شومی برایت نوشته شده بود که حامل چشم‌های خاکستری شروری از نسل اجدادی شرور باشی. زنانگی مکتوب تو خصوصیت غریبی دارد که باید حامل بندر چشم‌های خاکستری مردی باشی که به اجبار نویسنده در کنارش نوشته شده‌ای» (خسروی، ۱۳۸۱، ص ۱۵۸)

ب) گزینش شیوه‌روایی دوم شخص (تو-راوی)

در این شیوه «گویی کسی هست که به او قدرت تکلم می‌بخشیم» (بوتور، ۱۳۷۹، ص ۱۰۴)؛ یعنی خود مخاطب نمی‌تواند سرگذشتش را روایت کند؛ زبان برای او ممنوع است و به همین دلیل نویسنده به او می‌فهماند که چه چیزی گفته یا چه کاری انجام داده است.

به این ترتیب، در ظاهر به نظر می‌رسد که این داستان، عرصهٔ چیرگی نویسنده بر شخصیت‌هاست؛ به ویژه اینکه مخاطب او، یعنی توبا کاملاً خاموش است؛ اما با دقت در کل روایت می‌توان به عشق یک طرفهٔ مؤلف به شخصیت اصلی پی برد که گهگاه در متون پست‌مدرنیستی به چشم می‌خورد و در باور مک هیل، «بازنمایی‌های حقیقی عشق، تنها هنگامی ممکن می‌شوند که مؤلف دلبستهٔ وجود مستقل شخصیت‌ها شده و از این وجود، سرخوش می‌شود» (مک کافری، ۱۳۸۱، ص ۱۵۶):

«شاید اگر نوشتن واقعهٔ آن مرگ به فرجام می‌رسید، تو کشف می‌کردی که زنی مثل تو عاشق دیگری دارد که در بیرون داستان ایستاده تا در فرصتی که دیگر هیچ کس نیست و تو تنها در شاه‌نشینی نشسته‌ای و از پنجره به شکوفه‌های گیلاس و آلبالوی باغ نگاه می‌کنی، از یکی از معبرهای داستان وارد شود و بگوید که او مردی واقعی است که تو را دوست دارد» (خسروی، ۱۳۸۸، ص ۱۶۱).

بدیهی است که نویسنده به تبع این عشق، از هر مردی که بخواهد توبا را به دست بیاورد بیزار است؛ بنابراین در زنجیرهٔ رویدادهای داستان سروان شیبانی را به دست سعید سپهر می‌کشد و سعید را نیز به دست توبا مسموم می‌سازد؛ او حتی آشکارا ناراحتی خود را از ازدواج شخصیت مورد علاقه‌اش با سعید بر زبان می‌آورد:

«من صدای تام‌تام دهل‌ها و جیغ سر ناهار را نوشتم تا خواب را از چشم‌ها برماند. و تو به او خو کردی. این آسان نبود، آسان نیست که من بنویسم که تو به او خو کرده‌ای. تو به او خو کرده‌ای بی آن که من بنویسم. این حتماً از خصوصیات زنانهٔ توست که می‌توانی به آسانی با هر مردی خو کنی» (همان، ص ۱۶۱ و ۱۶۰)

با دقت در نمونهٔ بالا، نکتهٔ بسیار مهمی دربارهٔ رابطهٔ راوی و توبا روشن می‌شود که سرپیچی توبا از عاشق خود و شورش او در برابر نویسنده است و این دقیقاً خلاف آن چیزی است که پیش‌تر گفتیم نویسنده می‌کوشد در متن نشان دهد. درستی این ادعا را شواهد دیگری نیز تأیید می‌کند؛ در جمله‌های زیر کاربرد صفت «عاصی» برای توبا و «غایب بودن» آنچه نویسنده در چشمان او نوشته است نشان‌دهندهٔ چنین موضوعی است:

- «می‌بینی که با حرف‌های وجود آن زن عاصی جسم مردانه‌ات نوشته شده» (همان، ص ۱۶۳).

- «همه چیز را باید ویران کرد... حتی لبخندی را که من بر لب‌هایت نوشته‌ام و برق شادی را که من در چشمانت نوشته‌ام را، هرچند که آن لبخند و برق شادی در صورتت غایب بودند» (همان، ص ۱۵۷).

مؤلف یک‌جا نیز به دلیل نارضایتی توبا از مرگ همسرش، زهر را از بدن سعید سپهر پاک می‌کند و تصمیمش را عملی نمی‌سازد و این موضوع تأثیرگذاری خواسته شخصیت اصلی را بر نویسنده نشان می‌دهد؛ یعنی فاصله در نگرش او و راوی (نویسنده) که به عشق یک طرفه راوی بازمی‌گردد، در نهایت به شورش توبا منجر می‌شود و هرچند مؤلف در روایت دوم جنسیت او را تغییر می‌دهد و با کشتنش از او می‌خواهد که دیگر به برزخ داستان‌ها نرود و نزد او بماند، به هیچ وجه مشخص نیست که این شخصیت عصیانگر در آینده چه خواهد کرد و آیا نزد نویسنده خواهند ماند یا نه:

«و شکارچی آن مرد ویران شده باشد یا آذر، تمهیدی داستانی است تا جسد تو از میان کلمات داستان به درآید، تا با حرف‌های وجودت دوباره زنی به نام توبا نوشته شود، تا تو، توبا دور از شرارت جمله‌ها در برابر نویسنده بنشیند و نویسنده نه با صدایی از جنس کلمات که با صدایی از جنس صدا که هوا را مرتعش می‌کند، به تو بگوید: «به برزخ داستان‌ها نرو و در کنارم بمان. با تو من از هیچ زن دیگری نخواهم نوشت» (همان، ص ۱۷۱).

ترکیب «شرارت جمله‌ها» در مثال بالا، به همراه ترکیب «سماجت شیطانی» و واژه‌هایی مانند «شورور» و «سمج» در نمونه‌های زیر، به نکته دیگری درباره اقتدار مؤلف اشاره می‌کنند و آن اینکه حتی کلمات و جملات داستان که ابزار نویسنده برای نگارش به شمار می‌آیند، آن گونه که او می‌خواهد عمل نمی‌کنند و به همین دلیل سبب نارضایتی او می‌شوند:

- «سروان لباسی نظامی پوشیده، جای سه زخم روی سینه فرنج نوشته شده و خون تا لبه فرنج نشت کرده و این از غفلت نویسنده نیست که بقایای جمله‌ای را باقی گذاشته، سماجت شیطانی کلمات است» (همان، ص ۱۶۵).

- «بر پشت اسب سروان است با سه زخم بر سینه فرنجش، این زخم‌ها چه کلمات شورور و سمجی هستند! از چشم پنهان می‌مانند... آن جملات به تو دروغ گفتند» (همان، ص ۱۷۱).

به این ترتیب، بار دیگر در سلطه نویسنده بر روایت خلل ایجاد می‌شود و این امر، در کنار شیوه عملکرد شخصیت اصلی، اقتدار او را در داستان متزلزل می‌کند.

۴-۴. در هم شکستن مرزهای ممنوع وجودی

مرز مهمی که در داستان ویران شکسته می‌شود، مرز میان جهان واقع و جهان داستانی است و این فرآیند بیش از هر چیز به واسطه کاربرد شگرد اتصال کوتاه رخ می‌دهد؛ یعنی ورود نویسنده به متن بارزترین نمود ایجاد شکاف در فاصله میان واقعیت و خیال است؛ اما همان گونه که در بخش پیش گفته شد، با دقت در روایت به دلباختگی مؤلف به شخصیت اصلی پی می‌بریم. حال، آیا احساس یک انسان به موجودی خیالی که خود آن را آفریده، مستلزم عبور او از مرزهای وجودی نیست؟ به این ترتیب، پیش از سخن گفتن مؤلف با توبا، مرز میان جهان واقع و جهان داستان در سطح عمیق تر و درونی تری دچار فروپاشی می‌شود و این امر، تأثیر بسیار مهمی بر ساختار روایت می‌گذارد؛ زیرا افزون بر سخن گفتن که آشکارا سبب اتصال کوتاه می‌شود، واکنش توبا را نیز در پی دارد و توبا هر چند خاموش است از راه رفتار و عمل داستانی خود به این عشق و همه تصمیم‌گیری‌های خودخواهانه نویسنده واکنش منفی نشان می‌دهد؛ در برابر او شورش می‌کند و از این رهگذر به دنیای انسان‌ها گام می‌نهد؛ اما در کنار شخصیت اصلی، واژه‌ها و جمله‌ها نیز که ابزار نگارش به شمار می‌آیند گهگاه از فرمان نویسنده پیروی نمی‌کنند و مانند توبا از مرزهای وجودشناختی می‌گذرند؛ از همین رو نویسنده آن‌ها را شرور، سمج و... می‌خواند. این واژه‌ها ویژگی دیگری نیز دارند که مستهلک شدن و پیر شدن است؛ آن‌ها در طول نگارش روایت‌های گوناگون داستان رفته‌رفته پیر می‌شوند:

«اتوبوسی که در این جمله تو را به سفر می‌برد، مستهلک است. قطعاتش ساییده شده‌اند. شاید چون بارها ویران و دوباره نوشته شده‌اند... در صدای مردی که در کنار تو به سفر می‌رود، زنگی از پیری دوباره... راست می‌گوید: تنش از جنس حروف مستهلکی است و شاید به همین دلیل دیگر پیر نوشته می‌شود» (خسروی، ص ۱۶۴).

اما به دلیل علاقه‌ای که مؤلف به توبا دارد، پیش از آنکه توبا پیر شود شکل پیکرش را ویران می‌کند و از او جسمیتی بی بدیل می‌سازد (همان).

بدون تردید چنین ویژگی‌هایی نشان‌دهنده امتزاج جهان‌های گوناگون با یکدیگر است و پرسش‌های وجودشناسانه را در خواننده برمی‌انگیزد.

۴-۵. بی‌نظمی زمانی در روایت رویدادها

زمان رخداد اصلی در داستان ویران، زمان حال است؛ اما به طور کلی می‌توان این داستان را دربرگیرنده دو بخش دانست: در بخش نخست، نویسنده ضمن صحبت با توبا می‌کوشد داستان پیش‌نوشته‌اش را درباره او ویران سازد و در بخش دوم با تغییر دادن جنسیت او روایتی تازه را از زندگی‌اش رقم می‌زند. مؤلف در این میان، گهگاه وقایعی از گذشته توبا را به یاد او می‌آورد که درحقیقت، وقایع همان داستان ویران هستند و از رهگذر این رویکرد پس‌نگاهانه، رفته‌رفته سرگذشت شخصیت اصلی را برای خواننده روشن می‌کند. پیداست که این پس‌نگاه‌ها قسمت عمده بخش نخست را به خود اختصاص می‌دهند و در بخش دوم کمتر به چشم می‌خورند؛ اما به هر حال نقش بسیار مهمی در درک و برداشت خواننده از رخدادها بر عهده دارند و در حقیقت صورت تازه رویدادها به واسطه صورت پیشین آن‌ها روایت می‌شود. افزون بر پس‌نگاه‌ها که می‌توان بیش‌تر آن‌ها را از نوع بیرونی به شمار آورد؛ زیرا «روایت به نقطه‌ای در داستان پیش از آغاز روایت اصلی پرش دارد» (لوتنه، ۱۳۸۶، ص ۸۳)، در هر دو بخش، پیش‌نگاه‌هایی وجود دارند که توبا (سیروس) را از آینده آگاه می‌سازند؛ به این ترتیب در کل داستان، زمان حال با زمان‌های گذشته و آینده در هم می‌آمیزد و مجموعه پیش‌نگاه‌ها و پس‌نگاه‌ها ترتیب زمانی رخدادها را در روایت بر هم می‌زنند.

۴-۶. محتوای وجودشناسانه

به طور کلی بیش‌تر مؤلفه‌های پست‌مدرنیستی این داستان، در خدمت برجسته کردن محتوای وجود شناسانه آن هستند؛ به‌ویژه شگرد اتصال کوتاه و در هم شکستن مرزهای ممنوع وجودی در برجسته کردن جهان‌های چندگانه و امتزاج آن‌ها با یکدیگر نقش بسیار مهمی دارد و در نهایت، خواننده با خواندن داستان ویران، با پرسش‌های وجود شناسانه روبه‌رو می‌شود.

۴-۷. عدم قطعیت

بسیاری از شگردهای پست‌مدرنیستی به کار رفته در داستان ویران، به‌ویژه شگرد اتصال کوتاه و آشکارگی نویسنده در روایت ماجرا، به گونه‌ای عدم قطعیت را به مخاطب القا می‌کنند؛ اینکه هیچ مرز قطعی میان جهان داستان و جهان واقعی دیده نمی‌شود و یک داستان ممکن است بارها نوشته و نابود گردد و هیچ چیز، حتی جنسیت شخصیت‌ها در روایت‌های

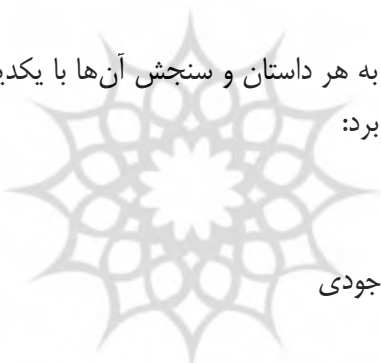
بعدی با قبلی‌ها یکسان نباشد. همچنین، کاهش اقتدار مؤلف و بی‌نظمی زمانی در روایت رویدادها در برجسته‌سازی این عنصر نقش بسزایی دارند.

۴-۸. بینامتنیت و ارتباط فرامتنی

همان‌گونه که پیش‌تر گفته شد، ارتباط فرامتنی که نوع خاصی از رابطه بینامتنی به شمار می‌آید، در آثار خسروی کاملاً قابل‌بازیابی است. داستان ویران نیز با بسیاری از آن‌ها چنین ارتباطی دارد که از جمله باید به داستان تفریق خاک اشاره کرد؛ اما جدای از موارد مشترک میان این دو روایت، داستان ویران به دلیل ساختار مبتنی بر تکرار خود و به‌ویژه کاربرد واژه‌هایی چون «کلمه»، «جمله» و ... با تعداد زیادی از آثار نویسنده پیوند می‌یابد که از آن میان می‌توان رمان *اسفار کاتبان* و داستان‌های «پلکان» و «مرثیه برای ژاله و قاتلش» را نام برد.

جمع‌بندی و نتیجه‌گیری

با بررسی تحلیل‌های مربوط به هر داستان و سنجش آن‌ها با یکدیگر، می‌توان به چند شگرد مشترک در هر دو پی برد:



۱. بینامتنیت
۲. زمان‌پریشی
۳. در هم شکستن مرزهای ممنوع وجودی
۴. عدم قطعیت
۵. محتوای وجودشناسانه

جدای از چهار مورد نخست، اشتراک دو داستان در محتوای وجودشناسانه نشان می‌دهد که هر دو توانسته‌اند به عنصر غالب محتوایی در متون پسامدرن از دید مک‌هیل دست یابند. چنانکه پیش‌تر گفته شد، او این عنصر را محور مؤلفه‌های پسامدرنیستی می‌داند و بر این باور است که دیگر شگردها در راستای برجسته کردن محتوای وجودشناسانه به کار گرفته می‌شوند. این نکته، یعنی اهمیت محتوای وجودشناسانه، نکته‌ای است که نگارندگان نیز با بررسی روابط میان شگردهای پست‌مدرنیستی و نوع کارکرد آن‌ها به آن پی بردند. در حقیقت، کاربرد مؤلفه‌های صوری مانند اتصال کوتاه، هرچند تداخل جهان‌ها را آشکار می‌سازد و پرسش‌های پساشناختی را در ذهن مخاطب برمی‌انگیزد، الزاماً محتوای وجودشناسانه را به عنصر «غالب» محتوایی تبدیل نمی‌کند و شیوه به‌کارگیری شگردها در

داستان بسیار مهم است؛ اما درباره‌ی دو داستان مطرح شده در این مقاله باید گفت، از آنجا که موضوع داستان تفریق خاک را بحث وجود و جهان‌های هستی و نیستی تشکیل می‌دهد، از اساس ماهیتی وجودشناسانه دارد؛ درحالی که برجستگی محتوای وجودی در داستان ویران، بیش از همه از راه به‌کارگیری شگرد اتصال کوتاه صورت می‌گیرد؛ یعنی در داستان نخست، وجودشناسی پسامدرن به صورت مستقیم بروز می‌یابد و داستان درباره‌ی آن است و در داستان دوم وجودشناسی به صورت غیر مستقیم برجسته می‌شود؛ از همین رو تفریق خاک در مقایسه با داستان ویران ذهن مخاطب را بیش‌تر به خود مشغول می‌سازد؛ هرچند این امر ارزش داستان ویران را کاهش نمی‌دهد و هر دوی این آثار در نوع خود به بهترین شیوه ممکن نوشته شده‌اند. درحقیقت، خسروی با نگارش این متون، درک عمیق خود را از جریان پست‌مدرنیسم به خواننده نشان می‌دهد.

منابع

- آلن، گراهام (۲۰۰۰). بینامتنیت. ترجمه: پیام یزدان‌جو (۱۳۸۰). تهران: نشر مرکز.
- بوتور، میشل (۱۹۶۴). جستارهایی در باب رمان. ترجمه: سعید شهرتاش (۱۳۷۹). تهران: انتشارات سروش.
- بی‌نیاز، فتح‌الله (۱۳۸۷). درآمدی بر داستان‌نویسی و روایت‌شناسی، تهران: نشر افراز.
- پاینده، حسین (۱۳۸۳). مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان (ترجمه)، تهران: روز نگار.
- پاینده، حسین (۱۳۸۴). تاریخ به منزله فراداستان: رویکرد پسامدرنیستی به تاریخ در داستان میزگرد. نامه فرنگستان، شماره ۷، ص ۱۴۳-۱۵۷.
- پاینده، حسین (۱۳۸۶). رمان پسامدرن چیست؟. ادب پژوهشی، شماره ۲، ص ۱۱-۴۷.
- پاینده، حسین (۱۳۸۹). نظریه‌های رمان از رئالیسم تا پسامدرنیسم. تهران: انتشارات نیلوفر.
- تدینی، منصوره (۱۳۸۷). تولد دوباره یک فرا داستان، نقد ادبی، سال ۱، شماره ۲، ص ۶۳-۸۲.
- تدینی، منصوره (۱۳۸۸). پسامدرنیسم در ادبیات داستانی ایران. تهران: انتشارات رامین.
- خسروی، ابوتراب (۱۳۷۰). هاویه. شیراز: انتشارات نوید.
- خسروی، ابوتراب (۱۳۷۷). دیوان سومنات. تهران: نشر مرکز.
- خسروی، ابوتراب (۱۳۷۹). اسفار کاتبان. تهران: نشر آگه.

- خسروی، ابوتراب (۱۳۸۲). رود راوی. تهران: نشر قصه.
- خسروی، ابوتراب (۱۳۸۸). کتاب ویران. تهران: نشر چشمه.
- داد، سیما (۱۳۸۷). فرهنگ اصطلاحات ادبی. تهران: انتشارات مروارید.
- سعیدی، مهدی و صدیقی، علیرضا (۱۳۸۷). ناهمخوانی نظریه و نوشتار، پژوهش زبان و ادبیات فارسی، شماره ۱۰، ص ۲۱۶-۱۹۵.
- شمیسا، سیروس (۱۳۸۵). نقد ادبی. تهران: انتشارات میترا.
- فلکی، محمود (۱۳۸۲). روایت داستان (تئوری‌های پایه‌ای داستان‌نویسی). تهران: انتشارات بازتاب نگار.
- لاج، دیوید (۱۹۹۲). هنر داستان‌نویسی. ترجمه: رضا رضایی (۱۳۸۸). تهران: نشر نی.
- لوته، یاکوب (۲۰۰۰). مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و سینما. ترجمه: امید نیک فرجام (۱۳۸۶). تهران: انتشارات مینوی خرد.
- مک‌هیل، بریان (۱۹۸۷). داستان پسامدرنیستی. ترجمه: علی معصومی (۱۳۹۲). تهران: انتشارات ققنوس.
- میرصادقی، جمال و میرصادقی، میمنت (۱۳۸۸). واژه‌نامه هنر داستان‌نویسی. تهران: انتشارات مهناز.
- نجومیان، امیر علی (۱۳۸۴). درآمدی بر پست‌مدرنیسم در ادبیات. اهواز: نشر ریش.
- نیکویخت، ناصر و رامین نیا، مریم (۱۳۸۴). پست‌مدرنیسم و بازتاب آن در رمان کولی کنار آتش. دانشکده ادبیات و علوم انسانی مشهد، شماره ۳۸، ص ۱۶۳-۱۷۹.
- وارد، گلن (۱۹۹۷). پست‌مدرنیسم. ترجمه: قادر فخر رنجبری و ابوذر کرمی (۱۳۹۳). تهران: نشر ماهی.
- وو، پاتریشیا (۱۹۹۳). فراداستان. ترجمه: شهریار وقفی‌پور (۱۳۹۰). تهران: نشر چشمه.
- یزدان‌جو، پیام (۱۳۸۱). ادبیات پسامدرن. تهران: نشر مرکز.