پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مقاله

فراداستان؛ سبکی از داستان‌نویسی در عصر پسامدرن

نخست اجازه می‌خواهم قدری درخصوص امروز صحبت کنم . در سه سال اخیر رمان‌های متعددی به دست من رسیده که بعضی وقت‌ها خود نویسندگان لطف کردند و آنها را به من دادند و بعضی وقت‌ها ناشر فرستاده و به ضرورت داوری‌ای که در برخی جوایز ادبی باید انجام می‌دادم آن رمان‌ها را خوانده‌ام . هدف اعلام شدهٔ نویسندگان این رمان‌ها (و گاه داستان‌های بلند و بعضی مواقع داستان‌های کوتاه) این بوده که به سبک و سیاق متأخر و معاصر داستان بنویسند و در صحبت‌های شخصی با این افراد و یا به نقل از این افراد اغلب اصطلاح پسامدرنیسم (یا پست مدرنیسم) به کار می‌رود . برای من البته از جهتی خواندن این رمان‌ها مایه دلگرمی بوده ، زیرا در برخی موارد تلاش‌های درخور توجه و کم و بیش درخور تحسین در آنها مشهود بوده است . اما واقعیت این است که در قیاس با اصلش این بدل به اعتقاد من هنوز راه خیلی طولانی را باید طی بکند . این نظر را من در مناسبت‌های مختلف بیان کرده‌ام و اکثر مخاطبانم دلایل آن را نمی‌دانند . اخیراً در یک سایت اینترنتی هم به نقل از خودم خواندم (گرچه من هرگز چنین نگفته‌ام) که گویا من می‌خواهم با جریان پست مدرنیسم مخالفت کنم! این مایهٔ

دکتر حسین پاینده

حیرت من شد چون حدود پنج سال از زندگی‌ام را صرفِ تحقیق دربارهٔ پست مدرنیسم کردم و بنابراین نمی‌دانم که چرا باید با آن مخالفت کنم!

به این سبب امروز قصد دارم که دربارهٔ پست مدرنیسم سخن بگویم و یک سبک از نگارش پسامدرنیستی یا داستان‌نویسی پسامدرنیستی را، موسوم به فراداستان، مورد بحث قرار دهم. از خلال این بحث می خواهم روشن کنم که چه زمینه‌ای باعث پیدایش این سبک از داستان‌نویسی شده و ویژگی‌های این نوع داستان‌نویسی چیست. این شاید تلویحاً نشان بدهد که چرا داستان‌های به اصطلاح پسامدرنیستی در ایران هنوز راهی طولانی تا پخته شدن در پیش دارند.

همچنین مایلم به یک موضوع دیگر هم اشاره بکنم که بسیار مرا برای صحبت کردن دربارهٔ پسامدرنیسم تشجیع کرد و آن تماشای بخشی از سریالی تلویزیونی بود که من ناخواسته شاهدش بودم. در آن اپیزود خاص، دو شخصیت مشغول بسته‌بندی یک کادو بودند و یکی از آنها کاغذ کادو را پشت و رو بست، یعنی طرف گلدارش دیده نمی‌شد و طرف سفیدش رو قرار گرفته بود. از قرار معلوم، این هدیه‌ای بود به مناسبت سالروز تولد مادربزرگ. مادر به دخترش گفت که چرا این طور

بسته‌بندی کرده‌ای؟ اینکه به نظر عجیب و غریب می‌آید! دختر هم پاسخ داد: «این پست مدرن است»! و من همانجا متقاعد شدم که هاله‌ای از نادانی و بعضی مواقع بلاهت و گاه تظاهرِ محض حول این اصطلاح را گرفته است. همچنین متوجه این قضیه شده‌ام که در بعضی سخنرانی‌ها و نشست‌های ادبی، اشخاص در مورد پسامدرنیسم حرف نمی‌زنند، بلکه این اصطلاح را به صورت یک حربهٔ تهدید به کار می‌برند. این کار، عملی زشت و مرعوب‌کننده است حاکی از این که «من می‌دانم، پس تو نمی‌دانی و ساکت باش». این هالهٔ بلاهت و نادانی و تظاهر باید از حول و حوش این اصطلاح به طریق منطقی کنار رود. تلاش من امروز یک تلاش فردی است، امیدوارم اشخاص دیگر این تلاش را تکمیل بکنند.

در صحبت امروز خودم دو کار خواهم کرد: یکی اینکه در مورد پیدایش اصطلاح پسامدرنیسم از ابتدای آن صحبت خواهم کرد تا نشان دهم که این اصطلاح در واقع در مطالعات ادبی پا نگرفته بلکه به مطالعات ادبی وارد شده و مثل یک کالای وارداتی است. در قسمت دوم بحثم، می‌خواهم به این موضوع بپردازم بعد از اینکه این کالا به مطالعات ادبی آمد چه وضع و روزی پیدا کرد و امروزه در ادبیات به چه مفاهیمی به کار می‌رود. البته در این بحث صرفاً یک مفهوم یعنی «فراداستان» را در نظر دارم و بحث درخصوص سایر مفاهیم مرتبط را به جلسات آینده، افراد دیگر یا کسانی که حرفی برای گفتن در این زمینه دارند موکول می‌کنم. بزرگ‌ترین دشواری در تعریف پسامدرنیسم این است که مصداق‌های این اصطلاح گوناگون هستند. برای مثال، این اصطلاح در حوزه علوم اجتماعی به دو معنا به کار می‌رود: یا برای توصیف یک وضع اجتماعی (و بنابراین می‌توانیم بگوییم فلان جامعه با این مختصات جامعه‌ای پسامدرن است) و یا برای اشاره به نظریه‌های اجتماعی که در تحلیل این وضعیت اجتماعی پرورانده شده، در این حوزه، طیفی از آراء و نظریات دربارهٔ پسامدرنیسم مطرح شده است. بعضی مواقع هم اصطلاح پسامدرنیسم نه ربطی به یک وضعیت اجتماعی یا نظریهٔ اجتماعی دارد و نه چیزی شبیه به آن، بلکه برای توصیف سبکی از هنر متأخر به کار می‌رود. بنابراین می‌بینید که در ارتباطات، موسیقی، ادبیات، جامعه‌شناسی و معماری اصطلاح پسامدرنیسم به کار می‌رود و همین گوناگون بودن مصادیق پسامدرنیسم باعث می‌شود که ما نتوانیم یک تعریف واحد و به قول قدیمی‌ها جامع و مانع از پسامدرنیسم ارائه دهیم.

با این همه باید بگویم که البته به رغم اینکه مصادیق این اصطلاح گوناگون هستند بعضی مضامین مشترک در بحث‌های نظریه‌پردازانی که این اصطلاح را به کار می‌برند، وجود دارد. من اینجا به سه مورد از مهم‌ترین آن مضامین اشاره می‌کنم: ۱- تحولات جامعه مصرفی ۲- نقش رسانه‌ها ۳- فناوری اطلاعات و نقشی که این فناوری در زندگی امروز ما ایفا می‌کند. می‌توان گفت بحث‌های انجام شده دربارهٔ پسامدرنیسم حول و حوش این موضوع بوده که واقعیت یا استنباط ما از واقعیت یا دانش بشر چگونه براساس عملکرد رسانه‌ها شکل می‌گیرد یا بر پایهٔ عاداتی که جامعهٔ مصرفی در ما ایجاد می‌کند و یا به تبع قدرت فناوری اطلاعات و اینکه انسان تا چه حد مقهور این قدرت است.

باید بگویم نخستین بار در سال ۱۸۷۰ (و نه در قرن بیستم) بود که اصطلاح پسامدرنیسم را شخصی به نام جان واتکینز چیمن برای توصیف نقاشی‌هایی به کار برد که به زعم او تکنیکی پیشرفته‌تر از تابلوهای نقاشان فرانسوی مانند کلود مونه و آگوست رنوآ داشتند. لذا در این کاربرد، پسامدرنیسم کمابیش مترادف است با پسا امپرسیونیسم. در سال ۱۹۳۹، تاریخ نگار مشهور انگلیسی آرنلد جوزف توبینی این نظر را مطرح کرد که نظم بورژوایی در غرب، نظمی که قدمتش به قرن هفدهم می‌رسید و دورهٔ مدرن را به وجود آورده بود، جای خودش را به عصر پسامدرن داده است. می‌بینید که در این کاربرد در واقع بیش از هنر، یک نظم اقتصادی و اجتماعی مدنظر است. در سال ۱۹۵۷، برنارد روزنبرگ، تاریخ نگار فرهنگی آمریکایی، اظهار داشت که سیطرهٔ فناوری و پیدایش فرهنگ توده‌ای و همسانی جهانی (پدیده‌ای که ما امروز آن را «جهانی شدن» می‌نامیم)، چنان تغییری در ساختار جامعه به وجود آورده که این جامعه را دیگر نمی‌توان مدرن نامید، بلکه باید به آن پسامدرن بگوییم.

این سه تعریف - یا به تعبیری سه کاربردی - که از اصطلاح پسامدرنیسم مطرح کردم، همه به حوزهٔ جامعه‌شناسی، تاریخ و مباحث فرهنگی مربوط می‌شوند. اما در حوزه مباحث ادبی و هنری باید بگویم که در سال ۱۹۶۴، لزلی فیلدر اصطلاح پسامدرنیسم را برای توصیف فرهنگ نوپدید به کار برد. به اعتقاد فیلدر ویژگی‌های این فرهنگ عبارت بودند از مردود شمردن هنجارهای فرهنگ نخبه‌گرا و همین طور مردود شمردن ارزش‌های هنر و ادبیات مدرن. در ادامه بحث توضیح بیشتری خواهم داد که از جمله ویژگی‌های پسامدرنیسم از میان رفتن مرز میان هنر نخبه‌گرا و هنر توده‌ای است. هنر نخبه‌گرا، آن هنری است که به اصطلاح قشر روشنفکران آن را درک می‌کنند. من فکر می‌کنم مثلاً فیلم‌های بهرام بیضایی یا داریوش مهرجویی را می‌توانیم در زمرهٔ همین هنر نخبه‌گرا محسوب کنیم. چه بسا افراد غیر روشنفکر از دیدن این فیلم‌ها خسته نشوند و در مقابل فیلم‌هایی هم هستند که روشنفکران حوصله دیدن آنها را ندارند. این مرز همان مرزی است که به اعتقاد فیلدر از میان رفته است. در حوزهٔ هنر همچنین در سال ۱۹۶۸، لئو استاینبرگ همین اصطلاح را برای توصیف تحولات هنرهای تجسمی به کار برد. شالودهٔ این تحولات به اعتقاد استاینبرگ این بود که هنرمندان دیگر در پی بازنمایی طبیعت نیستند، بلکه ایماژهای ساخته شده بشر را از طبیعت بازآفرینی می‌کنند.

همان‌طور که این کاربردها باید نشان دهد، اصطلاح پسامدرنیسم از دل تحولات اجتماعی و اقتصادی بیرون آمده است و به همین سبب فقدان آن تحولات اجتماعی و اقتصادی و به کار بردن این اصطلاح، حکم یک تناقض را دارد. این تناقض برای غربی‌ها هیچ گاه حس نمی‌شود چون آنها به‌طور طبیعی این مراحل را طی کرده‌اند و بنابراین در بحث‌هایی که درباره پسامدرنیسم می‌کنند به مدرنیسم به منزلهٔ زمینهٔ پیدایش پسامدرنیسم نظر دارند. برای من بسیار مایهٔ حیرت است که در صحبت با بسیاری از کسانی که قلم جدیدی دارند شنوندهٔ این جمله هستم که «من خیلی به مدرنیسم علاقه ندارم و چندان هم با آن آشنا نیستم و می‌خواهم داستان به سبک پسامدرن بنویسم»! این نظر جداً مایهٔ حیرت است. یکی از معروف‌ترین کتاب‌هایی که در حوزهٔ ادبیات داستانی پسامدرن نوشته شده، **ادبیات داستانی پسامدرنیستی** به قلم برایان مک هیل است. نویسندهٔ این کتاب سعی می‌کند که ربط این

دو حوزه و پدید آمدن پسامدرنیسم از مدرنیسم را نشان دهد. به اعتقاد مک هیل، عنصر غالب در ادبیات مدرنیستی، معرفت‌شناسی است و حال آنکه عنصر غالب در ادبیات پسامدرنیستی وجودشناسی است. بحث مفصل در این مورد را در کتاب **گفتمان نقد** انجام داده‌ام و کسانی که به این مبحث علاقه‌مندند، می‌توانند به آن کتاب مراجعه کنند.

همین قدر اضافه می‌کنم که این سمت‌گیری وجود شناسانه را در زبان ادبیات به راحتی می‌توان دید. اگر به ادبیات رئالیستی نگاه کنید می‌بینید که زبان در دست یک نویسندهٔ رئالیست ابزاری است برای توصیف جهان و مدرنیست‌ها متقابلاً اعتقاد داشتند که زبان ابزاری ناکارآمد برای توصیف و قاصر از بیان واقعیت است. اما پسامدرنیست‌ها زبان را به وجود آورندهٔ جهان ما، دانش ما دربارهٔ جهان و نیز هویت ما می‌دانند و لذا اعتقاد دارند که زبان، جهان هستی را توصیف نمی‌کند، بلکه آن را برمی‌سازد. بنابراین، «واقعیت» به آن مفهومی که رئالیست‌ها یا مدرنیست‌ها تصور می‌کردند، نداریم بلکه استنباط‌های گوناگون ما از

حسین پاینده

واقعیت، بازی‌های کلامی است.

دیدگاه دیگر دربارهٔ پسامدرنیسم که به همان میزان پرطرفدار است، دیدگاهی است که لیوتار مطرح کرده و برخلاف مک هیل اعتقاد دارد که وجودشناسی نیست بلکه دانش و شکل‌های برساخته شده دانش و اینکه چه کسانی دانش را در مهار خود دارند، کانون بحث دربارهٔ پسامدرنیسم است. اعتبار دانش از کجا ناشی می‌شود؟ این پرسشی است که لیوتار در پی پاسخ گفتن به آن است. به اعتقاد او، کار دانشمندان در همهٔ حوزه‌های علم، برساختن روایت است و روایت‌های علمی هم لزوماً واجد حقیقت نیستند، چرا؟ زیرا این روایت‌ها خودشان هم تغییر می‌کنند. در شاخه‌های مختلف علم، جهان هستی به شکل‌های مختلف تبیین شده است و پیدایش یک روایت جدید، روایت‌های گذشته را نقض می‌کند. لیوتار آنچه را خود «فراروایت» می‌نامد، به باد انتقاد می‌گیرد. «فراروایت» از دیدگاه لیوتار عبارت است از: نظریه‌ای که قرار است برنهادهایش کیهانی و جهان شمول باشند.

فراروایت‌ها جهان را برای ما واجد انتظام و معنا می‌کنند و پیوند تنگاتنگی با ایدئولوژی دارند. برای مثال، فراروایت مارکسیسم این است که نظام سرمایه‌داری حتماً ساقط خواهد شد و نظم جدیدی به نام سوسیالیسم جای آن را خواهد گرفت. از این قبیل فراروایت‌ها در فرهنگ غربی بسیار یافته می‌شود. برای مثال دموکراسی خودش یک نوع فراروایت است که وعدهٔ احقاق حقوق فرد در جامعه و نیل به سعادت را می‌دهد.

در واقع هر نوع ایدئولوژی، فراروایت خاص خودش را به وجود می‌آورد. به اعتقاد لیوتار فراروایتی که بین عصر روشنگری و اواسط قرن بیستم سیطره داشته فراروایتی است به نام «پیشرفت» و البته مراد او پیشرفت علمی و فناورانه است. از این شرح مختصر معلوم می‌شود که پسامدرنیسم لیوتار در یک کلام یعنی ناباوری به فراروایت‌ها و تلاش برای برملا ساختن تناقض‌های درونی این فراروایت‌ها.

یک دیدگاه بسیار پرطرفدار دیگر که به خصوص در حوزهٔ رسانه‌ها مطرح است، دیدگاه بودریار است. بودریار پسامدرنیسم را اصطلاحی برای توصیف وضعیتی می‌داند که در آن ایماژ یا تمثال یا فراواقعیت جای خود واقعیت را می‌گیرد. من اینجا تعمداً کلمهٔ ایماژ را به کار بردم و نه «تصویر» زیرا معادل‌های پیشنهاد شده برای اصطلاح Image را برای بیان منظورم نارسا می‌بینم. Image صرفاً یک تصویر نیست. عکس، تابلو، یک عکس رادیولوژی و یا تصویری که روی مانیتور کامپیوتر می‌بینیم و... علاوه بر این یک خوشهٔ احساسی نیز هست که ما با آن عکس در ذهنمان تداعی می‌کنیم و به آن ایماژ می‌گوییم.

به اعتقاد بودریار، انواع و اقسام تصویر و ایماژ جنبه‌های مختلف زندگی ما را تحت سیطرهٔ خودشان گرفته‌اند. تصاویر نصب شده بر روی تابلوهای آگهی‌های تجاری در بزرگراه‌ها، تصاویر مجلات و روزنامه‌ها، تصاویر فیلم‌های تلویزیونی و سینمایی و شاید از همه مهم‌تر تصاویر دیجیتالی که امروزه به راحتی بر روی مانیتور ما حتی بدون اراده ما ناگهان پدیدار می‌شوند و تصاویر بازی‌های ویدئویی که به هر خانه‌ای نفوذ کرده‌اند، ما را در احاطهٔ خود دارند. بنابراین، در جامعهٔ معاصر دیگر با اصل چیزها اصلاً سروکار نداریم بلکه با بدل‌شان با تمثال‌شان با ایماژشان یا با رونوشت‌شان سروکار داریم. این تصاویر در واقع حکم نوعی فیلتر یا صافی را دارند و هرگونه تصوری که ما درباره جهان هستی داریم اول از این فیلتر می‌گذرد و بعد به ما می‌رسد. بنابراین، تصورات ما متعلق به خودمان نیست، این تصورات برای ما رقم زده شده‌اند. به این ترتیب جهان هم برای ما معنایی ندارد جز این تصاویر که حکم ابژه‌هایی بدلی یعنی شبیه‌سازی شده را دارند. به زعم بودریار، رسانه‌های جمعی واقعیت را «بی‌اثر» کرده‌اند. شما از راه تصاویری که در اینترنت می‌بینید یا در تصاویری که بر صفحه تلویزیون ظاهر می‌شوند با دنیا در تماس هستید. به بیان دیگر، نقش رسانه‌های جمعی این است که غیاب جهان را و جایگزین شدن واقعیت با تصویر را از دیده‌های ما پنهان می‌کنند. ما متوجه این غیاب نمی‌شویم، فکر می‌کنیم که با جهان هستی در تماس هستیم و حال آنکه یک واسطه بین ما و جهان هستی دایماً در حال عمل است. به این ترتیب به زعم بودریار رابطهٔ ما با واقعیت قطع شده است. از نظر انسان‌هایی که در جامعهٔ معاصر زندگی می‌کنند،

تصویر بر امر واقع اولویت و رجحان دارد و حتی می‌توان گفت که واقعیت معلول این تصاویر است . بنابراین حتی اگر شما تصور می کنید مثلاً بنا بر پسندهای شخصی خودتان لباستان را انتخاب می کنید ، بودریار می گوید اصلاً این‌طور نیست . سبک و سیاق زندگی (life style) و مد و تصاویری که در مجلات با عنوان سبک زندگی یا مد به ما ارائه می‌شوند ، به طور ناخودآگاه انتخاب ما را درباره پوشاکمان رقم می‌زنند و این تصور نادرستی است که حتی این جنبه کاملاً شخصی از زندگی را در مهار خودمان داریم .

در واقع ما هر روز سعی می کنیم خودمان را با مقتضیات این تصاویر یا ایماژهایی که ما را بمباران می کنند تطبیق دهیم . به این ترتیب ، اگر بخواهیم جمع‌بندی کنیم ، پسامدرنیسم در نظریهٔ بودریار یعنی از میان رفتن تمایز بین امر واقع و امر شبیه‌سازی شده .

علاوه بر اینها یک دیدگاه فاقد دیگری هم در حوزه پسامدرنیسم وجود دارد و آن دیدگاه را منتقد مارکسیست ، فردریک جیمسن مطرح کرده است . جیمسن از همان جایی بحث را آغاز می کند که بودریار بحثش را خاتمه می‌دهد . جیمسن می گوید این بحث در واقع ما را به این نتیجه می‌رساند که نوعی سطحی‌نگری فرهنگی در زندگی ما حاکم شده است ، بدون اینکه ما خودمان متوجه شویم . تعبیری که جیمسن در مقالهٔ معروف «پسامدرنیسم یا منطق فرهنگی سرمایه داری متأخر» از فرهنگ معاصر ارائه می‌دهد عبارت است از: نشانه‌هایی بی‌محتوا که انواع و اقسام ترکیب‌ها از آنها به وجود آمده‌اند . جنبه‌های مختلف زندگی فقط شکل‌های مختلفی است که این نشانه‌ها با همدیگر گرفته‌اند مثل اینکه شما ۱۰ عدد مهره به رنگ سبز و زرد و قرمز داشته باشید و یکبار دو تا قرمز را با دو تا زرد ، یکبار دیگر دو تا سبز را با دو تا قرمز و غیره ترکیب کنید . گسترش بازار جهانی سرمایه‌داری و توسعه رسانه‌های الکترونیکی باعث شده که این منطق فرهنگی (که در واقع یک منطق ضدفرهنگی است) در جامعهٔ معاصر مستولی شود و محصولات فرهنگی هم که در عصر پسامدرن ارائه می‌شوند نمی‌توانند از این منطق بری باشند ، زیرا این منطق در خصایص اجتماعی و روانی ما انسان‌ها رسوب کرده است و بدون اینکه خودمان متوجه شویم تأثیر عمیقی از آن پذیرفته‌ایم . باید توجه داشت که از نظر جیمسن ، پسامدرنیسم صرفاً یک سبک فرهنگی نیست ، بلکه عنصر غالب در فرهنگ زمانهٔ ما است و لذا پسامدرنیسم را باید یک وضعیت تاریخی تلقی کرد . در دورهٔ مدرنیسم با سرمایه‌داری انحصاری روبه‌رو بودیم که حدوداً تا جنگ جهانی دوم هم ادامه داشت . از آن دوره به بعد ، کم‌کم سرمایه‌داری مبتنی بر شرکت‌های چند ملیتی شکل گرفته و این موجب پیدایش جامعه مصرفی شده است . در این عصر پسامدرن ، بازاری جهانی برای ایماژ و اطلاعات به وجود آمده است و به اعتقاد جیمسن اطلاعات و داده‌ها ، در زمانهٔ ما حکم نوعی کالا را دارند . این وضعیت باعث شده که تمایزهای فرهنگی و فردی محو شوند و یک نظام واحد جهانی سرمایه‌داری شکل بگیرد . در این نظام فراگیر ، هویت از طریق مد و سبک زندگی برای آحاد جامعه تعیین و تعریف می‌شود . در این بحث می‌توانید تلاقی دیدگاه‌های جیمسن و بودریار را ببینید . نکته‌ای که جیمسن اضافه می کند این است که مدرنیسم باعث از خودبیگانگی بود . برای اینکه انسان از خودش بیگانه شود باید یک نَفْسی داشته باشد تا از آن بیگانه گردد . اما پسامدرنیسم موجب روان گسیختگی است ، نه از خودبیگانگی . فرد روان‌گسیخته خودش را در دنیای مملو از انواع و اقسام تصویر ، محاصره شده می‌بیند . او در انواع و اقسام بازنمایی‌ها گمگشته و حیران است . یک مدینهٔ فاضله ، یک نظم غایب اما محقق شدنی ، به‌طور ضمنی در آثار ادبی مدرن دلالت می‌شود . اما انسان روان گسیخته امروز ، در عصر پسامدرن هیچ آینده‌ای را که بهتر از گذشته یا بهتر از حال باشد نمی‌تواند تصور کند و بنابراین اینجا اساساً تحول از گزینه‌های انسان حذف شده است .

بحث درخصوص نظریه‌های پسامدرنیسم را در این جا به پایان می‌برم و فکر می کنم همین قدر که من در مورد نظریه‌های فرهنگی و اجتماعی پسامدرن صحبت کردم ، هم گوناگونی این حوزه را به شما نشان داد و هم پیوند و بعضاً همسانیِ درونیِ بعضی از این عناصر را . یکی از بزرگ‌ترین مشکلاتی که ما در بحث راجع به پسامدرنیسم داریم این است که در کشور ما افراد مایل به شنیدن تعاریفی شسته و رفته هستند که در قالب‌های معین بگنجد و به راحتی بتوان آنها را اعمال کرد . امیدوارم این بحث نشان داده باشد کسانی که به دنبال آن قبیل تعاریف هستند ، مثل همین انسان روان گسیخته‌ای که جیمسن از آن صحبت می کند حیران و سرگشته خواهند شد . باید بیاموزیم خودمان را به

چندگانگی و حتی تضاد نظرات عادت دهیم .

در بحث ادبیات داستانی پسامدرنیستی نباید از یاد برد همان گونه که در نظریه‌های فرهنگی و اجتماعی یک دیدگاه درباره پسامدرنیسم واحد نداشتیم ، در ادبیات داستانی هم یک تعریف واحد و همه شمول و اطلاق‌پذیر به همه آثار ادبی نداریم . هیچ‌گونه طبقه‌بندی غایی و مناقشه‌ناپذیر از ویژگی‌های پسامدرنیسم وجود ندارد . اما از منظری کمی می‌شود گفت که تمام آن داستان‌هایی که به پسامدرن شهرت یافته‌اند ، رئالیسم روان‌شناختی رمان مدرن را دیگر ناکافی و مردود می‌دانند . این شاید یگانه نقطه اشتراک این نظریه‌ها باشد . خود اصطلاح پسامدرنیسم حدوداً از دهه ۱۹۶۰ ، به وفور در بحث‌های نقادانه دربارهٔ ادبیات داستانی استفاده شد و در ابتدا بیشتر در مورد آثاری به کار می‌رفت که در آن سبک‌های مختلف نگارش به نحوی نامنتظر با همدیگر تلفیق شده بودند . منظور چیست؟ در توضیح می‌توان گفت سبک نگارش رمان‌نویسان قرن هجدهم ، متأثر از جهان‌بینی مسلط در آن دوره و مبین طرز فکر آن نویسندگان در آن مقطع از تاریخ است .

طبیعتاً نویسنده‌ای که الان در ابتدای قرن ۲۱ داستان می‌نویسد ، سبک دیگری اتخاذ می‌کند . حال تصور کنید که نویسنده‌ای یک سبک حماسی را با یک سبک کاملاً هجوآمیز تلفیق بکند . مثلاً – اگر بخواهیم از شعر مثال بزنیم – وزن حماسی به کار رفته در **شاهنامه** را تلفیق کنید با وزن شعری که بیشتر برای اشعار غنایی مناسبت دارد . در نتیجه مجبور می‌شوید شما چند بیت با آن وزنی بخوانید که کاملاً کوبنده و حماسی و برای توصیف صحنه‌های پیکار و رزم مناسب است و چند بیت هم ناگهان در ادامه همان بیت‌های اولیه با وزنی بخوانید که به نظر می‌آید یک احساس عاشقانه یا نگرش عاطفی را توصیف می‌کند . طبیعتاً ناهمخوانی این دو سبک باعث تعجب شما می‌شود . در دهۀ ۱۹۶۰ ، زمانی که اصطلاح «فراداستان» وارد ادبیات شد ، بیشتر برای توصیف آثاری مانند رمان‌های فورمن و جان بارت به کار می‌رفت که این گونه دست به تلفیق سبک‌های مختلف می‌زدند و چنین القا می‌کردند که فراتر از زبان ، هیچ واقعیتی وجود ندارد .

همچنین آرام آرام این اصطلاح در ادبیات برای توصیف آثاری به کار رفت که شالوده‌های ساختار و فرم خودشان را برانداختند و این مبین گرایشی درست برخلاف مدرنیسم است. رمان مدرن، به عبارتی بدیل واقعیت محسوب می‌شد. اگر واقعیت موجود بی‌نظم است در یک رمان مدرنیستی داستان‌نویس سعی می‌کند با برساختن یک نظم کاملاً نمادین و کاملاً استعاری، بدیلی در برابر واقعیت ارائه دهد. رمان‌نویس مدرنیست هرگز آن نظمی را که خودش برآفریده است واژگون نمی‌کند. این عمل تناقض‌آمیزی است، اما از این مدل تناقض‌ها در ادبیات پسامدرنیستی نباید تعجب کرد.

در دهۀ ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰، اصطلاح پسامدرنیسم به آثاری اطلاق شد که واجد نگرشی نقادانه دربارۀ برخی از جنبه‌های اجتماعی و فرهنگی نظام سرمایه‌داری بودند. اگر آن توصیف اولیه من از نظریۀ اجتماعی پسامدرن را به یاد بیاورید، الان متوجه می‌شوید که اتفاقاً پاگیری این شکل از رمان (یعنی رمانی که مثلاً مصرف‌گرایی در جامعه را به نوعی مورد کاوش قرار می‌دهد یا ابعاد پیچیدۀ روانی انسانی را که در جامعه مصرف‌گرا زندگی می‌کند برای ما شرح می‌دهد) درست ملازم است با پیدایش آن نظریه‌ای در علوم‌اجتماعی که همین جنبه‌های سرمایه‌داری متأخر را به باد انتقاد می‌گیرد و بنابراین شما می‌بینید این سبک و سیاق داستان‌نویسی در غرب، پیوندی کاملاً ناگسستنی و اندام‌وار با آن بحث‌های نظری دربارۀ طرز زندگی انسان‌ها در جامعۀ معاصر دارد.

جامعه‌شناسان بی‌دلیل به این نظریه‌ها نپرداختند. جامعه‌شناس در خلأ زندگی نمی‌کند، بلکه مشاهده‌گری بسیار تیزبین است و اگر تحولی در نحوه زندگی ما پیش آید، سعی می‌کند آن تحول را به لحاظ نظری تبیین بکند. به نظر من، کار هنرمند هم جز این نیست. هنر هم واکنشی به پدیدارهای پیرامون ما است و در خلأ وجود ندارد.

این نگرش نقادانه راجع به سرمایه‌داری و مصرف‌گرایی را مثلاً در آثار دُن دُلیلو و پل آستر می‌توانید به وضوح ببینید. اصطلاح «پسامدرنیسم» تقریباً از همین زمان (حدوداً اواسط دهۀ ۱۹۷۰) در فرهنگ‌های اصطلاحات ادبی ضبط شد و تا پیش از آن زمان معمولاً مدخلی با این عنوان در فرهنگ‌های ادبی یافته نمی‌شد.

فراداستان نامی است که به یکی از انواع ادبیات داستانی پسامدرن اطلاق می‌شود و از نظر برخی منتقدان به باد انتقاد گرفته شده و نشانه مرگ رمان تلقی گردیده است، حال آنکه از نظر خود نویسندگان پسامدرنیست که بعضاً دستی هم در نگارش مقالات نقادانه و غیره دارند، فراداستان نشانۀ تجدید حیات رمان محسوب می‌شود. این معادله را چطور می‌توانیم حل کنیم؟ چرا بعضی از نظریه‌پردازان ادبیات و منتقدان ادبی پیدایش فراداستان را نشانه مرگ ادبیات و بعضی دیگر نشانه تجدید حیات ادبیات می‌دانند؟ من از طریق بحثی که درباره نظریه بازی خواهم داشت و اینکه بازی چه کاری با رفتارهای روزمره ما می‌کند، سعی می‌کنم در قسمت‌های بعدی پاسخی به این پرسش بدهم و نشان دهم که چرا آن دیدگاهی که قائل به تجدید حیات رمان از طریق فراداستان است اولویت دارد. اصطلاح فراداستان (Metafiction) را نخستین بار یک منتقد و رمان‌نویس آمریکایی به نام ویلیام گس در سال ۱۹۷۰ در یکی از مقالاتش به کار برد. فراداستان، یعنی داستانی دربارۀ داستان، همان‌گونه که اصطلاح «فرازبان» هم یعنی زبانی که ما برای توصیف نحوه کارکرد زبان به کار می‌بریم.

داستان در داستان البته مسبوق به سابقه است و نمونه‌ای که می‌توان مثال زد و همۀ شما قطعاً با آن آشنا هستید، نمایشنامۀ **هملت** است. در نمایشنامۀ **هملت**، یک نمایشنامه اجرا می‌شود؛ یعنی شخصیت‌های اصلی می‌نشینند و نظاره‌گر نمایشی می‌شوند که شخصیتی به نام هملت از بازیگران خواسته که اجرا کنند. اتفاقاً واقعه‌ای هم که در آن نمایشنامه رخ می‌دهد (یعنی کشته شدن یک پادشاه بر اثر تبانی برادرش با زنش)، همان واقعه‌ای است که برای خود هملت رخ داده و بنابراین، اظهارات نقادانۀ هملت دربارۀ آن نمایشنامه حکم اظهار نظر دربارۀ مضامین اصلی خود نمایشنامۀ **هملت** را دارد. این ساختار تودرتو، ساختاری است که نویسندگان فراداستان به آن بسیار علاقه‌مند هستند. ساختار تودرتو در فراداستان مثل این است که شما جعبه‌ای را بگشایید برای آنکه ببینید داخل آن جعبه چه چیزی است، اما داخل آن جعبه با یک جعبۀ دیگر روبه‌رو شوید و همین طور جعبه دوم را که باز می‌کنید تازه یک جعبه دیگر می‌بینید و از اینجا ما اصطلاح «جعبه‌های چینی» را در ادبیات داریم. این اصطلاح برای توصیف داستان‌هایی به کار می‌رود که درون خودشان یک داستان دیگر هم دارند.

ممکن است کسی بگوید که این ویژگی‌های فراداستان مسبوق به سابقه‌اند. همین نمایشنامۀ **هملت** که مثال زدیم نمونه‌ای از این قبیل آثار قرون گذشته است که چنین ساختاری دارد. ویژگی عمدۀ دیگر فراداستان این است که راوی این داستان‌ها در مورد خود داستان و داستان‌نویسی و تکنیک‌های داستان و زاویه دید، انواع شخصیت، درون مایه‌های داستان صحبت می‌کند. ممکن است گفته شود که این ویژگی هم مسبوق به سابقه است. برای مثال در برخی رمان‌های قرن هجدهم از جمله در رمان معروف **تریسترام شندی** راوی دائماً سعی می‌کند که همین کارها را بکند. لیکن باید توجه داشت که آن نحوۀ استفاده از راوی وجه غالب رمان‌های قرن هجدهم نیست، ضمن اینکه در آن آثار دخالت راوی در روایت و صحبت کردن او با خواننده یک نظم معنایی درون خود رمان به‌وجود نمی‌آورد و حال آنکه در فراداستان این‌طور دخالت‌ها به نحو نظام‌مند صورت می‌گیرد و یک نوع نظم معنایی ایجاد می‌کند. برای مثال، در رمان **زن ستوان فرانسوی** نوشته جان فاولز که نمونه فراداستان است، خواننده از دست راوی کلافه می‌شود، زیرا راوی دائماً در داستان دخالت می‌کند تا حدی که شما احساس می‌کنید خود داستان را شاید نمی‌توانید و اجازه پیدا نمی‌کنید به راحتی بخوانید.

یا یک نمونه دیگر رمان **اگر شبی از شب‌های زمستان مسافری**

نوشتهٔ ایتالو کالوینو است. در آغاز این رمان نوشته شده است: «شما دارید خواندن رمان جدید ایتالو کالوینو را شروع می‌کنید با عنوان **اگر شبی از شب‌های زمستان مسافری**...» راوی اینجا چه می‌کند؟ آیا واقعاً فقط مثل راویان رمان‌های قرن هجدهم در روایت دخالت می‌کند یا از اولین جمله روایتش به شما اعلام حضور می‌کند و پیش از اینکه یک دنیای خیالی را به شما معرفی کند حضور خودش را برجسته می‌سازد؟ به نظر می‌آید که این مورد دوم صادق باشد. در اینجا بد نیست که من تعریف فراداستان را به نقل از یک رمان‌نویس دیگر یعنی جان بارت بگویم که در مورد این موضوع اظهارنظر کرده است. بارت می‌گوید: «فراداستان آن نوعی از رمان است که به جای تقلید از جهان، از یک رمان تقلید می‌کند.»

ما از دیرباز این گونه تصور می‌کرده‌ایم که ادبیات از جهان تقلید می‌کند و محاکات واقعیت است. حتی در دوره مدرنیسم هم این بحث محاکات کنار گذاشته نشد، با این تفاوت که در مدرنیسم به جای تقلید از واقعیت بیرونی، واقعیت درونی و روانی انسان‌ها تقلید می‌شود و سیلان ذهن و تک‌گویی درونی به وجود می‌آید. اما در فراداستان هیچ نوع تقلیدی از جهان نداریم – خواه جهان درون ذهنی و خواه جهان برونی و عینی – بلکه خود صناعات رمان باید تقلید شوند. شاید معروف‌ترین تعریف از فراداستان را محققی به نام پتریشا وُ داده باشد که کتابی دارد با عنوان **فراداستان: ادبیات داستانی خودآگاه در نظریه و عمل**. وُ می‌نویسد: فراداستان آن نوعی از داستان‌نویسی است که به نحوی خودآگاهانه و نظام‌مند توجه خواننده را به تصنعی بودنش جلب می‌کند تا از این طریق پرسش‌هایی را درخصوص رابطه داستان و واقعیت طرح کند.

رابطهٔ بین داستان و واقعیت بحثی است که از زمان افلاطون و ارسطو تا به امروز از منظرهای گوناگون مطرح شده است. ما همواره می‌خواسته‌ایم بدانیم که نویسنده یا شاعر یا نمایشنامه‌نویس با اثری که می‌آفریند دربارهٔ واقعیت چه چیزی می‌خواهد بگوید. اگر نویسنده می‌خواهد واقعیت را بازآفرینی کند، دیگر نباید بگوید این دنیایی که من برمی‌آفرینم دروغین یا تصنعی است بلکه باید داستان را طوری بنویسد که باورپذیر شود. موقع تماشای آن فیلم یا خواندن آن رمان باید تصور کنید که بله واقعاً امکان دارد که کسی چنین جمله‌ای بگوید یا چنین اتفاقی بیفتد. وقتی که به دوره مدرن می‌رسیم این باورپذیری، همان گونه که توضیح دادم به یک شکل دیگر ادامه پیدا می‌کند. اما در فراداستان به جای این باورپذیری تلویحاً چنین القا می‌کند که چه بسا واقعیت تقلید از زبانی است که من در نوشتن این داستان به کار بردم و شاید واقعیتی وجود ندارد الا توصیف‌ها یا بازی‌های کلامی. شاید بتوانیم بگوییم فراداستان شکلی بین داستان تخیلی و نقد ادبی است و در واقع

حد فاصل بین این دو ، موضوعی است که دست‌مایهٔ نگارش فراداستان قرار می‌گیرد . فراداستان نمی‌خواهد مثل زندگی واقعی جلوه کند و لذا با رئالیسم سرسازش ندارد و حتی خود واقعیت را امر مشکوکی می‌بیند . چرا امر مشکوکی می‌بیند؟ برای فهمیدن دلیل این امر ، باید بحث‌های بودریار دربارهٔ سیطره رسانه‌ها و تأثیر ایماژها ، یا بحث‌های جیمسن را دربارهٔ جامعه مصرفی و اینکه سرمایه‌داری با ما چه می‌کند به یاد آورید .

پتریشا وُ این ویژگی‌ها را برای پسامدرنیسم برمی‌شمارد که در مورد فراداستان هم فکر می‌کند مصداق دارد: یکی اینکه راوی بیش از حد فضول است و آشکارا دست به ابتکار می‌زند . فضولی‌اش یعنی اینکه به جای بسنده کردن به روایت داستان ، راجع به رویدادهای داستان و اشخاص و غیره هم اظهارنظر اخلاقی می‌کند .

دیگر اینکه در داستان‌های پسامدرنیستی و به‌خصوص در فراداستان ، واژه‌آرایی و صفحه‌آرایی داستان‌ها هم بدعت‌گذارانه (یا به قول مترجمان ناوارد ، «تجربی») است ، یعنی اینکه امکان دارد برای مثال نویسندهٔ فارسی زبان به جای اینکه افقی بنویسد – آن گونه که خط فارسی ایجاب می‌کند – عمودی بنویسد . یا اگر می‌خواهد گیجی و تحیر را القا کند جمله را به صورت یک دایره تودرتو بنویسد تا خواننده هم مجبور شود همین‌طور سرخودش را بگرداند تا آن را بخواند . در یکی از کتاب‌های ریموند فدرمن یکی از صفحات به رنگ آبی چاپ شده است و در بعضی از جاها با کلمات عکس یک فلش درآمده است که جهت مقابل را به خواننده نشان می‌دهد یا مثلاً چند صفحهٔ اول این رمان شماره ندارد و فقط از صفر استفاده شده است و تازه بعد از ۱۰ یا ۱۲ از یک شماره‌گذاری می‌کند . منظور من از واژه‌آرایی و صفحه‌آرایی این طور بدعت‌هاست . ویژگی دیگر ادبیات پسامدرنیستی و فراداستان اعطای نقش به خواننده است ، به گونه‌ای که خواننده در برآفریدن معنای داستان فعالانه شرکت می‌کند . یکی دیگر ساختارهای تودرتو است که پیش‌تر توضیح دادم . یک ویژگی دیگر هم فروپاشی همه جانبه سامان زمانی و مکانی روایت است . البته باید متذکر شد که این ویژگی در رمان‌های مدرن هم وجود دارد ، ولی ، نه به این شدت . اینجا ما با یک تغییر کیفی روبه‌رو هستیم ، تغییری که در یک فرآیند دیالکتیکی به علت کمیت زیادش یک شکل جدید به خود گرفته است . برای مثال ، عنصر مکان در داستان را در نظر بگیرید . در رمان‌های مدرن راوی یا شخصیت اصلی در تصوراتش خودش را جای دیگری تصور می‌کند و بنابراین شما از آن مکان روایت ، که می‌تواند یک قطار باشد – در حالی که شخصیت در حال نگاه کردن از پنجره قطار به بیرون است – ناگهان به مکانی که پنج سال پیش راوی یا آن شخصیت در آن جا بوده است ، می‌روید . اما مشکل ما با فراداستان این است که مکان اساساً به آن مفهوم وجود ندارد که عوض شود و بنابراین حتی اگر $\frac{2}{3}$ رمان را هم خوانده باشید ممکن است که هنوز درست ندانید که وقایع رمان در کجا رخ می‌دهند . اینجا همچنین ویژگی دیگری وجود دارد ، انسانیت زدایی از شخصیت و به کار بردن همزادی مضحک برای شخصیت یا استفاده از اسمی که آشکارا مبین خلق و خوی شخصیت است و همچنین استفاده از ژانرهای عامه‌پسند . همان‌گونه که پیش‌تر اشاره کردم ، مرز میان ادبیات نخبه‌گرا و ادبیات عامه‌پسند از میان رفته است و بنابراین در داستان‌های پسامدرن شما غالباً با ژانر ادبیات کارآگاهی و پلیسی روبه‌رو می‌شوید که معمولاً در میان ژانرهای عامه‌پسند طبقه‌بندی می‌شود .

در اینجا اشاره به یک تفاوت عمده میان مدرنیسم و پسامدرنیسم شاید ویژگی‌هایی را که من گفتم تا اندازه‌ای روشن‌تر کند .

تلاش مدرنیست‌ها این بود که فقدان نظم در دنیای بیرون را جبران کنند یا از راه آفرینش هنری ، بدیل‌سازی کنند و به این منظور اعماق ذهن انسان را کاویدند .

حال آنکه فراداستان نویسان اعتقاد دارند که هر رمان‌نویسی با نوشتن یک رمان ، واقعیت خاص خودش را خلق می‌کند . رمان‌نویس واقعیت را بازنمایی یا اعاده نمی‌کند به همین سبب آنها به خود فرآیند نگارش نظر دارند نه به آگاهی نویسنده که در مدرنیسم بسیار مهم بود . در دوره مدرن رمان‌نویسانی مثل جیمز جویس اعتقاد داشتند که رمان‌نویس مثل خداست: جهانی درست می‌کند و کاملاً هم به آن جهانی که خودش خلق کرده است وقوف دارد . اما فراداستان‌نویسان خودشان را مثل یک خالق نمی‌دانند بلکه اعتقاد دارند خود آنها یعنی نویسندگان اسیر نقشی هستند که زبان برای آنها تعیین کرده و زبان است که مقولات نظام هستی را معنا می‌کند .

یکی از محوری‌ترین بحث‌ها در بحث‌های مربوط به فراداستان موضوع «بازی» بوده و یقیناً در بحث‌های جدید نقد ادبی زیاد خوانده‌اید که ادبیات نوعی بازی است . منظور از «بازی» بودن متن ادبی چیست؟ در صحبت‌هایی که در ادامه خواهم کرد به آرای بعضی از روان‌شناسان مثل ویگوتسکی و ژان پیاژه و گرگوری بیتسن اشاره خواهم کرد و به این موضوع خواهم پرداخت که بازی در ادبیات داستانی پسامدرن چگونه انجام می‌شود .

در هر شکلی از هنر ، هنرمند یک عالم دیگر را خلق می‌کند . از این منظر هر اثر هنری (مثلاً یک داستان) حکم نوعی بازی را دارد . ایضاً نقاش هم با کشیدن تابلو تظاهر می‌کند که واقعیتی را فرای واقعیت مشهود آفریده است . داستان هم یک نوع بازی است .

این خودآگاهی به ماهیت بازی گونهٔ ادبیات ، در میان داستان‌نویسان پسامدرنیست وجود دارد . برای مثال رانلد سوکینک (رمان‌نویس آمریکایی) در داستانی با عنوان «مرگ رمان» می‌نویسد : «آنچه ما احتیاج داریم آثار بازیگوشانه است و نه آثار بزرگ . . . داستان نوعی بازی است که کسی آن را انجام داده است و شما هم می‌توانید همان بازی را بکنید .» هر داستانی نوعی تظاهر کردن است . نویسنده وانمود می‌کند که آدم‌هایی وجود دارند ، رابطه‌هایی با هم دارند و یا وانمود می‌کند که چنان مکان و زمانی هست و این شخصیت‌ها در آن مکان و زمان با هم

در تعامل‌اند. اما نباید از یاد ببریم که تظاهر اتفاقاً شالوده تمام بازی‌های بچه‌ها هم هست، بچه‌ها تظاهر می‌کنند که یکی پلیس است یا بقال و دیگری راننده است که توسط پلیس جریمه می‌شود یا خریدار که آمده تا از بقالی خوراکی بخرد.

هر بازی مجموعه‌ای از قواعد دارد که باید رعایت شوند تا بازی بتواند اجرا شود و مجموعه‌ای از نقش‌ها که به بازیگران واگذار می‌شود و این دقیقاً همان اتفاقی است که در فراداستان می‌افتد. نویسندگان فراداستان هم قواعد داستانی را مورد کاوش قرار می‌دهند تا معلوم کنند که بازی در زندگی ما چه نقشی دارد و به قول پتریشا وُ «فراداستان در پی کشف این است که هر یک از ما واقعیت‌هایمان را چگونه بازی می‌کنیم.» منظور پتریشا وُ از اینکه می‌گوید ما واقعیت‌هایمان را «چگونه بازی می‌کنیم» چیست؟ برای فهمیدن منظور او باید همان بحث‌هایی را به یادآورید که در ابتدای صحبتم داشتم، مبنی بر اینکه ایماژها در همان مفهومی که من توضیح دادم چگونه در ذهن ما رسوب کرده‌اند و چگونه حق واقعیتی مثل لباس پوشیدن که ما فکر می‌کنیم تحت اختیار مطلق ما است در واقع نقشی است که به ما محول شده، مثل نقشی که در یک بازی به ما محول می‌شود.

این عطف توجه فراداستان نویسان به بازی کاملاً همسو است با اتفاقاتی که در فلسفه و روان‌شناسی در همین دهه‌های قرن بیستم که اشاره کردم رخ می‌دهد. برای مثال: ژان پیاژه ارزشی آموزشی برای بازی قائل است و کتاب‌های مفصلی درباره بازی بچه‌ها نوشته و اینکه این بازی‌هایی که بچه‌ها می‌کنند چگونه در برساختن شخصیت آنها تأثیر می‌گذارد. ویتگنشتاین زبان را مجموعه‌ای از بازی‌های کلامی می‌داند و فلاسفهٔ اگزیستانسیالیست هم واقعیت را نوعی بازی وجودی تعریف می‌کنند. بنابراین می‌بینید که «بازی» اصطلاحی است که در فلسفه و روان‌شناسی و ادبیات در همین دهه‌ها به انحاء مختلف به کار می‌رود و تکرار می‌شود. چرا فراداستان نویسان به مفهوم بازی علاقه‌مند هستند؟ برای اینکه بازی نوعی رفتار قاعده‌مند است، به قول پیاژه مستلزم هم‌گونی و انطباق با دنیای روزمره است و حکم واقعیت گریزی یا رهایی از الزام به معنادار بودن رفتار را دارد. بچه‌هایی که با همدیگر بازی می‌کنند از همان معناهایی که ما اتفاقاً سعی می‌کنیم برای آن‌ها تعریف بکنیم به طور لحظه‌ای و موقت گریز می‌زنند و دور می‌شوند و هر کسی که نقش بازی می‌کند از الزام‌های زندگی واقعی به طور موقت دور می‌شود. اما این تن در دادن به قواعد زندگی به طور ناخودآگاه به بچه و همهٔ بزرگسالان این را القاء می‌کند که برای بازی واقعی که نامش زندگی است باید قواعد را بپذیرند و به نقش‌های خودشان تن در دهند.

به همین سبب است که روان‌شناسان تأکید می‌کنند که نباید مانع بازی کردن بچه شد، زیرا اگر ما جلوی بازی کردن بچه را بگیریم در واقع نقش اجتماعی را که بچه در بزرگسالی باید در جامعه ایفا بکند از او سلب می‌کنیم. بنابراین عطف توجه فراداستان نویسان به بازی اصلاً موضوعی کم اهمیت نیست. آن کسانی که پسامدرنیسم را شکلی دون از داستان‌نویسی تلقی می‌کنند و برایش ارزش قائل نمی‌شوند و فکر می‌کنند که پسامدرنیسم یک نوع بازی کلامیِ صرف است، فقط ناآگاهی خودشان را از این بحث‌های جدی نشان می‌دهند.

جامعه معاصر با فناوری‌هایش، با تشکیلات دیوانسالارانه‌اش، با ایدئولوژی‌هایش، با نهادهایش و با سنت‌هایش باعث می‌شود که فرد احساس خفقان بکند.

فراداستان یک واکنش داستانی به این احساس خفقان است، کاملاً همان طور که بچه زمانی دست به بازی می‌زند که خسته شده است و دیگر حوصله رعایت آن الزام‌هایی را که بزرگ‌ترها به او می‌گویند، ندارد و می‌خواهد از آن واقعیت‌ها کمی دور شود. فراداستان می‌خواهد به نیاز انسان امروز پاسخ دهد و به این دلیل فراداستان‌نویس پیامبر فرهنگیِ زمانهٔ ما است. فراداستان، داستانی نامتعارف است و علت نامتعارف بودنش را با استناد به تحقیقات محققی به نام مایکل بوژور دربارهٔ بازی می‌توان تبیین کرد.

بوژور می‌گوید: ما زمانی قواعد بازی را عوض می‌کنیم که آن قواعد بر اثر تکرار و عادت شدگی ملال‌آور شده‌اند. آنجاست که شکل جدیدی از بازی را درست می‌کنیم.

فراداستان ایجاد شده برای اینکه شکل‌های آشنای رمان برای خوانندگان غربی – نه خوانندگان ایرانی – به اندازهٔ کافی شناخته شده است. رمان، ژانری است که از قرن هجدهم در غرب نوشته و خوانده شده است. بنابراین دست زدن به بدعت، بازی کردن با این شکل‌های

صفحه‌آرایی یا واژه‌آرایی حکم بر آفریدن قواعد جدید و نقش‌های جدید دارد و لذا این بازی بی‌معنا نیست . این بازی یعنی تجدید حیات ژانری به نام رمان . زمانی که قواعد یک بازی دست و پاگیر شوند ، آن موقع باید آن بازی را متحول کرد . در فراداستان ، راوی از خواننده می‌طلبد که همبازی نویسنده شود . خواننده در رمان امروز کسی نیست که منفعلانه بنشیند و فقط از دور موادی را که نویسنده به صورت تک صدایی به او ارائه می‌دهد هضم بکند . خواننده باید آمادهٔ ورود به یک بازی شود و اگر همبازی خوبی نباشد از رمان لذت نخواهد برد . شما باید طاقت بازی داشته باشید تا در جمع بازیکنان پذیرفته شوید و این عیناً در مورد فراداستان مصداق دارد . اگر شما بعد از خواندن ۲۰ صفحه خسته می‌شوید و می‌گویید «من که سر در نیاوردم این راوی چه می‌خواهد بگوید» یا «معلوم نیست این داستان در کدام زمان و کدام مکان رخ می‌دهد» ، این گفته نشان می‌دهد که شما همبازی خوبی نیستید . همبازی شدن در یک رمان یعنی چه؟ نقش خواننده را به عنوان همبازی در رمان درخشان **زن ستوان فرانسوی** نوشته جان فاولز می‌توانید ببینید . این رمان سه فرجام دارد و راوی از خواننده می‌خواهد تا هر کدام را که دوست دارد انتخاب کند . لذا داستان به سه شکل مختلف تمام می‌شود و سه فصل پایانی دارد . این خواننده است که دست به گزینش می‌زند و رمان را تکمیل می‌کند ، درست مثل نقاشی که قلم مو را به دست تماشاگر تابلو بدهد و بگوید این ضربه آخر را تو به این تابلو بزن و تو یک نقشی بر این تابلو اضافه کن و آن چیزی که تو اضافه کنی به این تابلویی که من کشیده‌ام هیچ گونه نقصان زیبایی‌شناختی وارد نمی‌کند .

به همین سبب به قول پتریشا وُ موقعی که این رمان را می‌خوانید مانند کسی هستید که در یک بازی هایدگری دربارهٔ وجود شرکت کرده‌اید .

نمونهٔ دیگر ، داستان کوتاهی نوشتهٔ ب .س .جانسن است با عنوان «آیا شما جوان‌تر از آن نیستید که خاطرات‌تان را بنویسید» . این داستان در سال ۱۹۷۳ نوشته شده ، در این داستان هیچ اتفاق مهمی نمی‌افتد و راوی به خواننده می‌گوید: «حدس و گمان‌هایی را که می‌خواهید بزنید و حتی فرجام‌هایی را که می‌پسندید برای این داستان در نظر بگیرید .» اگر شما علاقه‌ای به این نوع داستان ندارید مجبور نیستید آن را بخوانید ، ولی باید بگویم در آن صورت احتمالاً اهل بازی هم نیستید و چه بسا یک روان‌شناس بتواند با تحلیل شخصیت شما نشان بدهد که خیلی اهل مشارکت اجتماعی هم نیستید و اتفاقاً من این بی‌طاقتی را نه فقط در نحوه رمان خواندن آحاد جامعه خودمان می‌بینم بلکه در نحوهٔ رانندگی کردنشان هم می‌توانم ببینم .

در حاشیه اضافه کنم این همبازی شدن خواننده با نویسنده که یک نقش کاملاً جدیدی است و ما اصلاً در ادبیات مدرن هم ، چنین نقشی نداشتیم ، کاملاً همسو است با آن رهیافت در نقد ادبی که به آن «نقد ادبی مبتنی بر واکنش خواننده» می‌گوییم . در این نوع از نقد ادبی فرض بر این است که خواننده می‌تواند بنا بر واکنشی که به داستان نشان می‌دهد نقدی از آن داستان ارائه دهد و بنابراین داستان یک معنای واحد ندارد .

برخلاف منتقدان فرمالیست که اعتقاد داشتند هر شعر ، یک نقد بیشتر ندارد و آن یک نقد باید در کتاب درسی چاپ شود و بقیه فقط بخوانند و یاد بگیرند ، در نقد ادبی مبتنی بر واکنش خواننده ، اعتقاد بر این است که خواننده خودش معنا را برمی‌آفریند . شما حتماً با اصطلاح «مرگ مؤلف» آشنا هستید و می‌بینید که مرگ مؤلف همزمان با این تحولات در نقد ادبی مطرح شده است . بدین ترتیب باید گفت رمان دیگر روایتی تک صدایی تلقی نمی‌شود ، بلکه رمان حاصل بازی مشترک نویسنده و خواننده است .

شاید به جا باشد که یک نمونهٔ خوب از فراداستان را مثال بزنم . این نمونه ، رمانی است با عنوان **آفریقای الفبایی** نوشتهٔ والتر ابیش که در سال ۱۹۷۴ منتشر شده است . در این رمان به نحو حیرت‌آوری هر فصل با جملاتی آغاز می‌شود که ابتدای کلماتش فقط یک حرف از حروف الفباست . بنابراین فصل اول با جملاتی آغاز می‌شود که حرف اول کلماتش فقط «الف» است و فصل دوم به طریق اولی جملاتی دارد که کلماتش با حرف «ب» شروع می‌شود و فصل سوم با حرف «پ» و همین طور تا آخر حروف الفبا پیش می‌رود . این ساختار تنگناهای فراوانی را به نویسنده تحمیل می‌کند . برای مثال راوی برای اینکه به خودش اشاره بکند باید صبر کند تا فصلی که به حرف «م» برسیم (چون می‌خواهد بگوید «من») . بنابراین هویت خودش تا آن زمان برساخته نمی‌شود .

به عبارتی راوی باید صبر کند تا زبان او را برآفریند و این موضوع یادآور بحث‌های نظریه‌پردازان پسامدرنیست دربارهٔ نقش محوریِ زبان است . همچنین در این رمان یک جنایت رخ می‌دهد ، اما آن جنایت نمی‌تواند رخ بدهد تا ما به فصلی برسیم که کلماتش با «ج» شروع می‌شوند . از اینجا نتیجه می‌گیریم که طرح یا پیرنگ داستان و تکوین وقایع در گروی تقدم و تأخر حروف الفباست . این فرا داستان به زیباترین شکل ممکن ، نقش زبان در زندگی ما را بازآفرینی می‌کند و نشان می‌دهد که آن اتفاقاتی که می‌افتد همه در گرو زبان است و هر آنچه ما می‌گوییم در واقع یک تعبیر زبانی از واقعیت است .

در اینجا تذکری هم باید داد و آن این است که هر نوع بازیگوشی را نمی‌توان فرا داستان محسوب کرد .

ظاهراً برخی از داستان نویسان ما تصور می‌کنند که فرا داستان یعنی هرج و مرج‌نویسی و بی‌حساب و کتاب‌نویسی و صرف بازی‌های زبانی و تکنیکی بدون هیچ گونه نظم نمادین و معنایی . در رمان **آفریقای الفبایی** نویسنده یک دیدگاه فلسفی را دربارهٔ زبان به زیباترین شکل ممکن با فصل‌های رمانش برای ما مطرح کرده است ، یعنی نظریه‌پردازی مثل ویتگنشتاین ممکن بود همین دیدگاه را به صورت یک تئوری زبان‌شناسانه ارائه دهد .

هنرمند هم به مدد واسطه بیانی خودش می‌تواند این نظر را مطرح کند . آن دیدگاهی که در خصوص بازی توضیح دادم ، در فلسفه و روان‌شناسی و رمان به شکل‌های مختلف اما با جوهری همسان

مطرح شده است . لذا بدعت‌های والتر ابیش را نباید بازیِ صرف و بی‌محتوا پنداشت . آن کسانی که فکر می‌کنند نگارش داستان به سبک و سیاق پسامدرنیستی یعنی مواجه ساختن خواننده با معمایی گیج‌کننده و حل‌ناشدنی ، درواقع هنوز ادبیات پسامدرن را به درستی نمی‌شناسند .

اگر داستانی فقط سر درد به خواننده بدهد و هیچ نوع نظم معنایی هم از آن برنیاید ، با ضرس قاطع و بدون خجالت باید گفت آن داستان بی‌معنا است .

از کسانی که بدون شناخت از پسامدرنیسم فقط می‌کوشند خواننده را گیج کنند ، در آینده نامی برده نخواهد شد .

پنجاه سال پس از مرگ هدایت ، هنوز نتوانستیم یک هدایت دیگر تحویل این جامعه بدهیم و امروز هم فقط به سیمین دانشور و نویسندگان بسیار معدود دیگری حقیقتاً می‌توانیم تفاخر کنیم . البته کسانی را داریم که مایه امید هستند و آثار درخور توجه و درخور تحسین می‌نویسند ، اما تا رسیدن به یک هدایت و دانشور دیگر فاصله زیادی داریم . باید در نظر داشت که بازی‌های فرا داستان نویسان بی‌حساب و کتاب نیست ، بلکه نوعی خلاقیت است . فراداستان واقعیت را به امر مناقشه‌پذیر تبدیل می‌کند و به عبارتی قواعد و نظام‌های آشنا را اول برای ما برمی‌سازد و بعد برمی‌اندازد . فرا داستان دنیایی بازی گونه درست می‌کند که عاری از تناقض نیست و به همین سبب خواننده‌ای که تناقض را برنمی‌تابد ، ممکن است در بدو امر از این نوع داستان‌ها لذت چندانی نبرد ، اما در فرآیند ثانوی تفکر ، فرا داستان ما را به فکر کردن دربارهٔ واقعیت وامی‌دارد به اینکه ما که هستیم ، هویت ما چگونه در جامعه معاصر نقش می‌گیرد و تعیین می‌شود . بیتسن (روان‌شناس انگلیسی) اعتقاد دارد که بازی امکانات جدیدی برای مراوده به ما می‌دهد ، زیرا از طریق بازی نحوهٔ اعمال اراده بر رفتارمان را در زمینه‌های مختلف می‌آموزیم . کشف روش‌های جدید مراوده به ما یاد می‌دهد که چگونه با دیگران سازگار باشیم و همزیستی اجتماعی در گرو این سازگاری است . خواندن داستان هم حکم مشارکت در بازی را دارد ، موجب بازاندیشی در مورد روال سنتی مراوده می‌شود و الگوهای دیرینهٔ تعامل را برای ما مسئله ساز می‌کند . از این راه ، فرا داستان از ما دعوت می‌کند که دوباره بیندیشیم .

سخن آخر اینکه بحث دربارهٔ پسامدرنیسم در ادبیات باید حول دو محور صورت بگیرد: ۱- بازی ، ۲- کاری که رمان‌های پسامدرن با تاریخ می‌کنند . از آنجایی که مبحث تاریخ بسیار گسترده است و گفتار مفصل جداگانه‌ای را می‌طلبد ، پرداختن به دومین محور پسامدرنیسم در ادبیات را به نشستی دیگر موکول می‌کنم .

□ شما در قسمتی از صحبت‌های خود درباره مشخصات رمان پسامدرن گفتید که نویسندگان این رمان‌ها اظهار نظر اخلاقی می‌کنند و راوی فضولی می‌کند و بعد در ادامه فرمودید که اینها به خواننده خودشان نقش می‌دهند ، اظهار نظر اخلاقی کردن مربوط به همان رمان‌هایی می‌شود که مثل **آنا کارنینا** در آن جنگ را تفسیر می‌کند . اما به نظر می‌رسد که نویسندگان پسامدرن اظهار نظر اخلاقی نمی‌کنند و اگر این کار را بکنند ، آن وقت چه نقشی به خواننده خودشان می‌توانند بدهند؟

■ **حسین پاینده:** یک تفاوت بسیار بزرگ بین اظهار نظر اخلاقی که راوی‌های (نه نویسندگان) رمان‌های پسامدرن با فضولی می‌کنند و راوی‌های رمان‌های قرن هجدهم و نوزدهم می‌کردند ، وجود دارد . راوی رمان‌های قرن هجدهم حرف آخر را به شما می‌گوید ، یعنی در مورد سرنوشت شخصیت‌ها قضاوتی می‌کند که قرار است شما در مقام خواننده بپذیرید و به اصطلاح راوی اقتدار دارد . حال آنکه در رمان پسامدرن قضاوت‌های اخلاقی که راوی دربارهٔ شخصیت‌های مختلف می‌کند لزوماً مورد موافقت خواننده نیست و اتفاقاً تباین آشکاری که هر خواننده‌ای بین اعتقاد خودش و راوی می‌بیند ، مشوق این است که حتی به راوی هم اعتماد نکند .