پسامدرن تصنّعی

نقد و بررسی شگردهای فراداستان در رمان *بیوتن*

سحر غفاری*

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تهران

فصلنامهٔ علمی - پژوهشی *نقد ادبی*، س ۳، ش ۹، بهار ۱۳۸۹ (صص ۷۳- ۸۹)

چکیده

شگردهای چاپی و نوآوری در شیوهٔ روایت، رمان ***بیوتن*** (۱۳۸۷) نوشتهٔ رضا امیرخانی را به یک فراداستان شبیه کرده است. فراداستان، یکی از شایع‌ترین انواع داستان‌های پسامدرن، داستانی است خود- ارجاع که با فنون گوناگون نحوهٔ برساخته‌شدن خود را آشکار می‌کند. ***بیوتن*** در نگاه اول دارای چنین فنونی است؛ ولی با بررسی دقیق‌تر شگردهای این داستان معلوم می‌شود که این رمان چندان با قلمرو پسانوگرایی همسو نیست.

واژه‌های کلیدی: پسانوگرایی، فراداستان، ***بیوتن***، امیرخانی.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

* نویسندهٔ مسئول: sahar.ghaffarib@gmail.com

تاریخ دریافت: ۲۲/ ۲/ ۸۸ تاریخ پذیرش: ۳۰/ ۹/ ۸۸

مقدمه

رضا امیرخانی (ت۱۳۵۲) نویسندهٔ جوانی است که در سال‌های اخیر کتاب‌هایش در زمرهٔ رمان‌های پرخواننده و بحث‌برانگیز قرار گرفته است. امیرخانی با انتشار رمان ***من او*** (۱۳۷۸) شناخته شد. پیش از این، رمان کوتاه و نه‌چندان موفق ***ارمیا*** (۱۳۷۴) را نوشته بود که البته پس از انتشار ***من او*** این رمان نیز مورد توجه قرار گرفت و به چاپ سیزدهم رسید. پس از آن، رمان و نوشته‌های غیرداستانی دیگری از امیرخانی به چاپ رسید؛ مانند ***ازبه*** (۱۳۸۰)، ***داستان سیستان: یادداشت‌های شخصی ده روز با رهبر*** (۱۳۸۲) و ***نشت نشا: جستاری در پدیدهٔ فرار مغزها*** (۱۳۸۴). البته بحث ما در این نوشتار دربارهٔ رمان ***بیوتن*** است که به‌لحاظ توجه نویسنده به فنون داستان‌نویسی با دیگر آثارش تفاوت‌هایی دارد.

بیوتن داستان جوان ازجنگ‌برگشته‌ای است با ویژگی‌های بارز تیپ شخصیت‌های ادبیات و سینمای دفاع مقدس (خاطرات جنگ و شهادت) که به تهران برگشته است. او هر سه‌شنبه به بهشت زهرا و مزار دوست و همرزمش سهراب می‌رود. در یکی از همین سه‌شنبه‌ها با دختری به نام آرمیتا آشنا می‌شود که از آمریکا برای طراحی جدید بهشت زهرا آمده است. او برای ازدواج با آرمیتا به آمریکا می‌رود. داستان از ورود ارمیا، قهرمان داستان، به فرودگاه کندی آغاز می‌شود و ادامهٔ داستان شرح و توصیف چالش‌های ارمیا با جامعهٔ سرمایه‌داری و به زعم ارمیا و خالقش دین‌گریز آمریکاست. در پایان داستان، سازمان امنیتی آمریکا ارمیا را دستگیر و به مرگ محکوم می‌کند. همان‌طور که می‌بینیم طرح ***بیوتن*** از ***من او*** ساده‌تر است و آنچه این اثر را خاص کرده، نوآوری و آشنایی‌زدایی در نحوهٔ حروف‌چینی و چاپ کتاب است. پیش از این، ***من او*** با نوآوری و غرابت در شیوهٔ روایت و تغییر زاویهٔ دید موجب شگفتی خوانندگان شده بود؛ البته این غرابت به نحوهٔ روایت داستان منحصر نمی‌شود. چاپ تصاویر متنی (چون اثر انگشت) در حاشیهٔ متن و ورود نویسنده به متن نیز از دیگر دلایل درخشش و شهرت این رمان بوده است. ظهور آشکارتر این ویژگی‌ها در ***بیوتن*** موجب شد این اثر نیز مورد توجه بسیاری از خوانندگان قرار گیرد. به‌نظر می‌رسد آنچه موجب

محبوبیت این دو رمان شده، همین غرابت و نوآوری‌های صوری و چاپی کتاب باشد، اگر نه ورود نویسنده به متن و توضیح دربارهٔ شخصیت، پیش از این نیز در آثار کسانی چون بهرام صادقی (البته به صورتی کمرنگ‌تر) دیده شده است. امیرخانی شاید نخستین نویسندهٔ ایرانی است که به پیروی از نویسندگان پسامدرن غرب سعی کرده است در آشنایی‌زدایی ابعاد فیزیکی اثر طبع‌آزمایی کند؛ علاوه بر این خصیصه‌های دیگری نیز در ***بیوتن*** هست که آن را به یک فراداستان مانند کرده است.

فراداستان یکی از انواع رایج رمان‌های پسامدرن است و درواقع داستانی است که آگاهانه توجه خواننده را به تصنّعی‌بودن خود جلب می‌کند. افشای صنعت و به سخره گرفتن تمهیدات داستان‌نویسی، از مهم‌ترین ویژگی‌های فراداستان است. این ویژگی‌ها موجب برانگیختن پرسش‌هایی وجودشناسانه دربارهٔ رابطهٔ دنیای متن و دنیای خارج از متن (دنیای نویسنده و خواننده) می‌شود (Waugh, 1984: 4). فراداستان سعی دارد این حقیقت را به خواننده القا کند که آنچه می‌خواند چیزی جز زبان و صنایع داستان‌نویسی نیست و نباید داستان را با واقعیت اشتباه گرفت؛ برعکس واقع‌گرایان که می‌خواستند از طریق داستان واقعیت را تبیین کنند.

رمان‌های برجستهٔ پسامدرن اغلب در آمریکا نوشته شده است. این نوع داستان در آمریکا، برخلاف انواع دیگر ادبیات داستانی از اروپا نیامده است؛ بلکه از آمریکای لاتین و تحت تأثیر آثار کسانی چون خورخه لوئیس بورخس، مارکز و کورتزار وارد آمریکا شده است. البته به این معنا نیست که فراداستان در کشورهای دیگر ظهور نکرده است؛ برای نمونه جان فاولز- نویسندهٔ سرشناس رمان ***زن ستوان فرانسوی***- بریتانیایی است. در ایران نیز برخی نویسندگان در حیطهٔ فراداستان و رمان پسامدرن طبع‌آزمایی کرده‌اند؛ ازجمله رضا براهنی، منیرو روانی‌پور، کاظم تینا و ابوتراب خسروی. آنچه موجب شده است نوشته‌های این نویسندگان را پسامدرن بشمارند، وجود بعضی مؤلفه‌های پسامدرن در آن‌هاست که موجب برجسته‌شدن بُعد وجودشناسانهٔ متن می‌شود (نک: تدینی، ۱۳۸۷: ۶۳-۸۲)؛ مؤلفه‌هایی چون اتصال کوتاه، افشای شگردهای ادبی، شخصیت‌های نافرمان، فرجام‌های چندگانه، تغییر زاویهٔ دید و عدم قطعیت. برخی از این ویژگی‌ها را تا حدی می‌توان در ***بیوتن*** نیز مشاهده کرد؛ اما تفاوت آشکار

بیوتن با رمان‌های برشمرده آن است که در این رمـان ساختارشـکنی، عـلاوه بـر فنـون داستان‌نویسی، در ظاهر کتاب نیز بروز یافته است. اما همان‌گونه که پتریشیا وُ به‌درستی گفته است صرف وجـود تمهیـدات پـسامدرن در داسـتان موجـب ورود آن بـه حیطـهٔ پسانوگرایی نمی‌شود (43 :1984). از این‌رو، با نگاهی دقیق‌تر به عناصر بـه‌کاررفتـه در متن به بررسی این نکته می‌پردازیم که آیـا ***بیـوتن*** یـک فراداسـتان اسـت؟ در بررسـی ویژگی‌های برشمرده اغلب از نظریات برایان مک‌هیل، نظریه‌پرداز برجستهٔ پسانوگرایی، استفاده شده است؛ بنابراین هنگام تطبیق هرکدام از ویژگی‌های فراداستان که ظـاهراً در ***بیوتن*** نیز دیده می‌شود، از رمان‌های خارجی مثال آورده‌ایم.

اتصال کوتاه[1]

کلین‌کویتز سه روش اصلی برای فراداستان برشمرده است: ۱. ورود نویسنده به متن یـا همان اتصال کوتاه؛ ۲. برجسته کـردن بعـد فیزیکـی کتـاب و بازیگوشـی‌هـای چـاپی؛ ۳. برساختن ماشین‌وار کتـاب و کـاربرد افراطـی فنـون داسـتان‌نویـسی (Klinkowitz, 1988: 836). اتصال کوتاه اصطلاحی در الکترونیک است که برای اشاره به اخـتلال در کارکرد یک مدار برقی به علت اتصال ناخواستهٔ دو نقطه بـه‌کـار مـی‌رود (پاینـده، ۱۳۸۶: ۱۸۶). اما در حوزهٔ داستان، این اصطلاح به معنای ورود نویسنده به دنیای داستان اسـت؛ به این صورت که نویسنده یا راوی فراداستان آشکارا در داستان دخالـت مـی‌کنـد و بـا شخصیت‌های داستان وارد صحبت و تعامل می‌شود. همین امر موجب برقراری اتصالی کوتاه میان جهان داستان و جهان بیرون از داستان می‌شود و خواننده نمی‌داند کدام‌یـک از دو جهان اصالت دارد. ورود نویسنده به داستان معمولاً از دو راه صورت می‌گیرد: یا نویسنده آشکارا خود را مؤلف و سازندهٔ رمان معرفی، و اقتدار نویـسندگی خـود را بـر شخصیت‌ها اعمال می‌کند و یا اینکه به همراه شخصیت‌هـا در کـنش داسـتانی شـرکت می‌کند. به این ترتیب در هر دو نوع، نویـسنده وارد مـتن مـی‌شـود و رونـد داسـتان را دستکاری می‌کند؛ در این هنگام است که خواننده به اصالت دنیای متن و دنیای خـارج از متن شک می‌کند و بُعد وجودشناختی رمان برجسته می‌شود. در جای‌جای ***بیوتن*** نیـز به چنین ترفندهایی برمی‌خوریم که همگی از نوع اول، یعنی ورود زبـانی نویـسنده بـه

متن است. نویسنده گاه داستان را متوقف می‌کند و راجع به داستان نظر می‌دهد: «چنان که در فصل پیشین ذکر شد، تا به این جای کار جناب ارمیای معمر مشکل مسکن و اشتغال خود را حل نموده است... .» (۱۰۷). «طبیعتاً تا به این جای داستان، این مقدمات، تمهیدات لازمی بود برای شناخت شخصیت‌ها و ورود به دنیای داستان... .» (۱۰۸).

به این ترتیب، در نگاه اول چنین به‌نظر می‌رسد که ***بیوتن*** برخی از ویژگی‌های فراداستان را داراست؛ نویسنده خود وارد داستان می‌شود و گاه نوشته‌هایش را به‌سخره می‌گیرد. اما چه هدفی پشت این دخالت‌ها هست؟ به گفتهٔ وُ، شالودهٔ فراداستان، برساختن و براندازی منظم قواعد و نظام‌هاست و هر نوع بازیگوشی در داستان را نمی‌توان مصداق فراداستان دانست (Waugh, 1996: 2). برای مثال حضور نویسنده در داستان، در برخی رمان‌های قرن هجده چون ***تریسترام شندی*** و ***ژاک جبرگرا*** نیز دیده می‌شود؛ اما این رمان‌ها هم سعی دارند این توهّم را ایجاد کنند که آنچه بر کاغذ می‌آید، بازنمون واقعیت عالم خارج است و کاملاً حقیقت دارد؛ درحالی‌که فراداستان با کاربرد افراطی این شگرد، قصد القای این مفهوم را دارد که داستان چیزی نیست جز بازی‌های زبانی. از این گذشته رمان ***بیوتن*** آشکارا سعی دارد ایدئولوژی و نظام مورد نظر خویش (آمریکاستیزی و آرمان‌های دفاع مقدس) را تبلیغ کند. این تبلیغ و جهت‌گیری از همان صفحات نخست رمان به‌چشم می‌خورد: «جان. الف. کندی... همان بابایی که وقتی جایش محکم شد و پشتش گرم، اولین فیش حقوقی کاخ سفید را بالا کشید... .» (۸).

هدف اصلی بازیگوشی‌های فراداستانی، برشکستن اصول داستان‌نویسی است. آنچه در ***بیوتن*** رخ می‌دهد، دخالت نویسنده در داستان نیست؛ نویسنده همواره به‌عنوان شخصی واقعی و خارجی، بیرون از داستان باقی می‌ماند و هیچ‌گاه عملاً و به صورت کاربردی وارد داستان نمی‌شود. در واقع آنچه رخ می‌دهد، تنها تک‌گویی‌های راوی در میان رمان است: «قصه یعنی هر چیزی به جز این پرت و پلاهایی که نوشته‌ام...» (۱۶). البته نمی‌توان این تک‌گویی‌ها را ورود نویسنده به جهان داستان و اتصال کوتاه خواند؛ زیرا این‌گونه ورودها در روند داستان هیچ تأثیری ندارد و با حذف آن‌ها می‌توان به‌آسانی داستان را ادامه داد. افزون بر این، اظهارنظرهای راوی تنها در نیمهٔ اول رمان

به‌چشم می‌خورد و هر چه به پایان آن نزدیک می‌شویم، راوی فضول ردّپای خـود را از داستان پاک می‌کند و خواننده را در دنیای داستان رها می‌کند. در داستان‌های پسامدرن، ورود نویسنده به متن به‌منظور طرح پرسش‌های وجودشناسانه انجام می‌شود؛ همچنـین این ورودها به‌قدری چشمگیر و تعیین‌کننده است که خواننده را بـه تأمـل در مرزهـای هستی‌شناسانهٔ متن وامی‌دارد. برای مثال جان بارت در ***نامه‌ها*** از طریق نامه یـا تلفـن بـا شخصیت‌های خود گفت‌وگو و حتی ادعا می‌کند که قـبلاً بـا فـلان شخـصیت داسـتان ملاقات داشته است (McHale, 2001: 214). ولی در ***بیوتن*** هر چنـد نویـسنده از خـود به‌عنوان مؤلف داستان نام می‌برد و در مورد شخصیت‌ها نظر می‌دهد، این ورودها بسیار کم است و در حدّ اظهارنظر دربارهٔ شخصیت‌ها باقی می‌ماند. از آن گذشته، در داستانی که بر پایهٔ ایدئولوژی خاصی نوشـته شـده اسـت و آشـکارا ایـن ایـدئولوژی را تبلیـغ می‌کند، دیگر جایی برای پرسش‌های وجودشناسانه باقی نمـی‌مانـد. بنـابراین، خواننـده پس از رویارویی با این بخش‌ها به جای تأمل در آن، بیشتر گرایش دارد باقی داستان را پی بگیرد که این خود نشان می‌دهد نویسنده نتوانسته است (یا نخواسته) به‌طور عملـی وارد جهان داستان شود و مرزهای آن را بشکند؛ زیـرا غـرق شـدن خواننـده در رونـد داستان به این معناست که جهان استعاری داستان همچنان حیات خود را به‌طور مستقل حفظ کرده و مرزهای آن از مرزهای جهان واقعی نویسنده جدا مانده است.

عشق نویسنده به شخصیت داستانی

عشق در داستان به دو مفهوم، مرزهای وجودشناسانه را می‌شـکند: عـشق نویـسنده بـه شخصیت و عشق خواننده به شخصیت. منظور از عشق نویسنده به شخصیت آن اسـت که نویسنده در جریان نگارش داستان نسبت به بعضی اشخاص احساس عشق یا نفرت پیدا کند. به عقیدهٔ برخی چون جان‌بیلی[۲]، نویسنده تنهـا زمـانی مـی‌توانـد موضـوعات عشقی را در رمان به‌خوبی بازگو کند که خود به شخصیت‌های داستان علاقه‌منـد شـود (Ibid, 222). از سوی دیگـر، عـشق و موضـوعات شـهوانی در داسـتان نیـز مـسئله‌ای فریبنده است که خواننده را به این گمان می‌اندازد که متن همان واقعیت است. مـتن بـا فریفتن خواننده می‌تواند اقتدار روایت‌گری خود را حفظ کند و خواننده را بـرای ادامـهٔ

داستان به دنبال خود بکشد. اما بـه گفتـهٔ مـک‌هیـل، هـر گونـه احـساس نویـسنده بـه شخصیت‌ها تجاوز به حریم دنیای داستانی است؛ زیرا مؤلف به‌لحاظ وجودشـناختی در سطحی فراتر از شخصیت‌های داستانی قـرار دارد و درنتیجـه نبایـد بـا ابـراز احـساس نسبت به آن‌ها از این سطح فراتر رود. بـه همـین شـکل هنگـامی‌کـه مـتن خواننـده را می‌فریبد– به‌گونه‌ای‌که خواننـده در داسـتان غـرق و خواهـان پیگیـری وقـایع داسـتان می‌شود– این فاصله و شکاف میـان دنیـای داسـتانی و دنیـای خواننـده نادیـده گرفتـه می‌شود. رمان‌های رئالیستی و مدرن همواره این فاصله را در پس‌زمینه[۳] قرار مـی‌دهـد؛ ولی داستان پسامدرن با برجسته کردن[۴] این فاصـله، بـر تفـاوت میـان دنیـای نویـسنده (واقعیت خارج از متن) و دنیای داستانی تأکید می‌کند. برجـسته کـردن ایـن فاصـله در داستان‌های پسامدرن از راه‌های گوناگون انجام می‌شود: گاه نویـسنده آشـکارا در مـتن ظاهر می‌شود و با اعمال قدرت (مؤلّفیّت[۵]) شخصیت‌ها را بـه عمـل وامـی‌دارد (ماننـد رمان ***صبحانهٔ چمپیون‌ها***[۶] از بارت، ۱۹۷۴)؛ گـاهی هـم مرزهـای وجودشناسـانهٔ مـتن و مؤلف از راه عمل متقابل مؤلف و شخصیت نشان داده می‌شود (مانند رمـان ***زن سـتوان فرانسوی***[۷] از فاولز، ۱۹۶۹ و از نمونه‌های فارسی می‌توان به ***کولی کنار آتش*** اثـر منیـرو روانی‌پور، ۱۳۸۲ اشاره کرد).

اما در ***بیوتن*** می‌توان آشکارا علاقهٔ نویسنده را به قهرمان داسـتان (و نـه شخـصیت) یعنی ارمیا مشاهده کرد. دلایل چندی مبنی بر ایجاد احساس نویسنده بـه آدم‌هـای ایـن داستان وجود دارد: اول اینکه فصل‌های ابتدایی رمان (فصل دو، سه و بخـشی از فـصل چهار) از زبان ارمیا، قهرمان داستان، روایت می‌شود؛ ولـی پـس از آن ادامـهٔ داسـتان بـا زاویهٔ دید دانای کلّ محدود روایت می‌شود. حتی زمانی‌که به‌نظر مـی‌رسـد دانـای کـل داستان را تعریف می‌کند، باز هم گویا این صدای ارمیاست کـه خـود را سـوم شـخص خطاب می‌کند؛ زیرا احساسات راوی نسبت به اطرافیان ارمیا کاملاً آشکار است:

«... البته اگر باس شیفت شب اعتیاد به باد وایزر چهار درصد نداشت، یا لااقل کمتر می‌نوشید تا دچار سندروم فراموشی نشود، ارمیا مجبور نبود هر شب این قضیهٔ آلرجـی را برایش توضیح دهد.» (۱۱۵).

«جانی سری تکان می‌دهد و اُ.کی برای میان‌دار می‌پراند؛ میان‌دار که حالا کیفش کوک شده است می‌گوید... .» (۱۱۹).

کاربرد فعل‌ها و عبارات بیان‌کنندهٔ احساس راوی نشان می‌دهد با راوی عینی مشاهده‌گر روبه‌رو نیستیم؛ بلکه این دانای کل از زاویهٔ دید ارمیا همه‌چیز را روایت می‌کند و به میل ارمیا دربارهٔ همه‌چیز نظر می‌دهد. جملاتی که نمایندهٔ ذهنیت ارمیاست، بدون علامت نقل‌قول است و فراوان به‌چشم می‌خورد: «ارمیا خندید راستی چه کسی می‌توانست باشد سیاه‌پوستی که او را طلب کرده از شرکت؟!» (۱۱۳). می‌بینیم که حتی نحو و لحن این جمله نیز شکل شخصیت ارمیا را به خود گرفته است.

چرخش از روایت اول شخص به دانای کلّ محدود نمودار آن است که با پیشبرد رمان، نویسنده هرچه بیشتر شیفتهٔ شخصیت ارمیا می‌شود و به او حالتی قدسی می‌دهد. سکوت ارمیا در داستان نیز بر این تقدّس می‌افزاید؛ این در حالی است که در داستان‌های پسامدرن- که بیانگر جدایی فرد از توده است- با تکنیک تک‌صدایی روبه‌روییم. در این گونه رمان‌ها، راوی همان شخصیت اصلی و منفعل داستان است که اصلاً در پی دگرگون کردن واقعیت نیست؛ بلکه فقط می‌خواهد از واقعیت سر درآورد (پاینده، ۱۳۸۵: ۹۸). اگر مقصود نویسندهٔ ***بیوتن*** جدایی فرد از توده و مسائلی از این قبیل بود، می‌توانست از زاویهٔ دید اول شخص (ارمیا) داستان را نقل کند تا بدین وسیله جدایی و تنهایی او را بیشتر نمایان کند. ارمیا در ***بیوتن*** تنهاست؛ ولی این تنهایی از نوع تنهایی انسان در عصر پسامدرن نیست، بلکه از نوع تنهایی و غریبی پیامبرگونه و مقدس او در جامعه‌ای گناهکار است که البته نام شخصیت (ارمیا از پیامبران بنی‌اسرائیل) نیز مؤید این معناست. ارمیا در این داستان به هیچ وجه منفعل نیست و بارها قصد دارد جامعهٔ مصرفی و سرمایه‌داری را به چالش بکشد و به سنت بازگرداند. جدال میان سنت و مدرنیته همواره میان دو نیمهٔ مغز او وجود دارد. اما آن‌گونه که گفتیم، این‌ها همه نشان آن است که مؤلف با پیشبرد رمان به‌تدریج شیفتهٔ شخصیت ارمیا می‌شود و نسبت به آدم‌های دیگر قصه (چون میان‌دار و خشی) احساس انزجار پیدا می‌کند. البته این ویژگی برای رمان‌های رئالیستی حُسن است؛ ولی برای ***بیوتن*** مطلوب نیست؛ زیرا این رمان با صناعات نوشتاری و دستکاری‌های چاپی و بازی با

حروف‌چینی قصد دارد جامهٔ پسامدرن بر روایت بپوشاند. از دیگر دلایل موضع‌گیری امیرخانی در برابر شخصیت‌های داستانش، روش توصیف و کاربرد کلمات نشاندار در مورد آن‌هاست:

«شب قدر است و او [ارمیا] تنهای تنها برای خودش پنداری روضه می‌خواند... .» (۲۸۰).

«[ارمیا] به خشی نگاه می‌کند. چیزی در چشم‌های خشی هست که عیناً در چشم‌های وق‌زدهٔ میان‌دار تکرار می‌شود.» (۲۷۲).

گاه جابه‌جا کردن کلمات حسّ راوی را به شخصیت نشان می‌دهد: «... ارمیا به رود نور توی‌های وی نگاه می‌کند و آرام‌آرام سرش را بالا می‌برد، به سمت آسمان، تا امتحان کند که آیا دوباره آسمان را خواهید دید... .» (۲۸۱).

نیمهٔ نخست رمان با سرعت بیشتری پیش می‌رود؛ ولی در نیمهٔ دوم تکرارها و توصیف‌ها افزایش می‌یابد. همچنین هر چه به پایان داستان نزدیک می‌شویم از کنش داستانی کاسته، و بر میزان توصیف‌ها و جمله‌های تکراری افزوده می‌شود و این هم یکی دیگر از نشانه‌های شیفتگی نویسنده به قهرمان است: «ارمیا گیجاویج توی خیابان پنجم سکندری می‌خورد، می‌افتد و بلند می‌شود و می‌دود. با خودش می‌گوید: آخر بچهٔ کربلای پنج را چه به فیفث اونیو؟... ارمیا گیجاویج توی خیابان پنجم سکندری می‌خورد، می‌افتد و بلند می‌شود... .» (۲۵۳).

بینامتنیّت[۸]

به گفتهٔ مک‌هیل، نظریهٔ بینامتنیّت یا ورود متن‌ها در یکدیگر از زمان ساخت‌گرایان فرانسه وجود داشته است. طبق نظر آن‌ها، «متون ادبی یک زمینه و یا بهتر است بگوییم یک شبکهٔ درهم تنیده است که عناصرش را از یکدیگر به عاریت گرفته است» (McHale, 2001: 56) و هیچ متنی نیست که به‌طور غیرمستقیم از متون پیش از خود بهره نبرده باشد. ولی منظور از بینامتنیّت در متون پسامدرن، کاربرد و ورود افراطی شخصیت‌های رمان‌ها در متن است؛ به‌گونه‌ای که نویسندهٔ پسامدرن با ورود شخصیت‌های رمانی دیگر، سرنوشت آن‌ها را به‌گونه‌ای متفاوت با آنچه در رمان اصلی می‌گذرد برمی‌سازد و با این کار معنایی تأمل‌برانگیز برای متن ایجاد می‌کند. در این

صورت خواننده از خود می‌پرسد به‌راستی کدام‌یک از دو متن اصالت دارد و سرنوشت شخصیت‌ها در کدام متن درست است؟ همین پرسش‌ها موجب شکل‌گرفتن این باور در ذهن خواننده می‌شود که برداشت ما از ادبیات و حتی تاریخ برگرفته از متون است و این متن‌ها هستند که تصورات ما را برمی‌سازند.

نویسندگانی چون رب گریه در ***خانهٔ محل قرار***[۹] و جان بارت در ***نامه‌ها*** و ***اپرای شناور***[۱۰] از شیوهٔ تکرار شخصیت به‌گونه‌ای افراطی و نقیضه‌وار بهره برده‌اند. مثلاً بارت در ***نامه‌ها*** برای هرکدام از شش رمان قبلی‌اش یک تکمله نوشته و شخصیت‌های اصلی رمان‌های قبلی را دوباره در این رمان با هم ترکیب کرده است. به‌عبارت دیگر، شخصیت‌ها در بینامتنیّت پسامدرن دوباره زنده می‌شوند و در روند رمان تأثیر می‌گذارند. اما در ***بیوتن*** ارمیا، شخصیت یا قهرمان اصلی این رمان، طبق گفتهٔ خود نویسنده از رمان قبلی او (ارمیا، ۱۳۷۴) گرفته شده است. رمان کوتاه ***ارمیا*** ماجرای سربازی ازجان‌گذشته است که از جنگ آمده است و در ***بیوتن*** همین ارمیای ازجنگ‌بازگشته- با همان خصوصیات و شکل و قیافه ولی بدون ذکر زندگی گذشته‌اش— به آمریکا می‌رود تا با آرمیتا ازدواج کند. تکرار نام سهراب و مصطفی آیتی نیز بر یکی‌بودن دو ارمیا در دو رمان صحّه می‌گذارد؛ اما از همه مهم‌تر، اقرار خود نویسنده به یکی‌بودن این دو است: «گشتم و گشتم دنبال یک آدم معمولی و هیچ‌کس را نیافتم عاقبت مجبور شدم از کتاب اوّلم این ارمیا را بردارم و بیاورم.» (۱۴۵). به جز همین یکی دو مورد، دیگر به زندگی گذشتهٔ ارمیا در کتاب ***ارمیا*** اشاره‌ای نشده است.

رمان‌هایی که از بینامتنیّت استفاده می‌کنند به‌گونه‌ای شخصیت‌های داستان‌های دیگر را وارد داستان خود می‌کنند که بدون دانستن رمان مبدأ نمی‌توان رمان مقصد را فهمید[۱۱]؛ بدین معنا که حوادث برساخته‌شده در رمان مبدأ دوباره در بستری جدید در متن مقصد تکرار می‌شود و یا به‌گونه‌ای است که پیوسته بر ورود شخصیت از دنیای داستانی دیگر تأکید می‌شود. ولی ***بیوتن*** را بدون خواندن ***ارمیا*** هم می‌توان فهمید و اگر خود نویسنده به عاریتی‌بودن او اشاره نمی‌کرد، خواننده هیچ دلیلی نداشت که سراغ ***ارمیا*** برود. از آن گذشته، نویسنده به جای اشاره به زندگی ارمیا در کتاب قبلی (***ارمیا***) تنها به زندگی او در ***بیوتن*** اشاره می‌کند، گویا حیات او از ***بیوتن*** آغاز شده است نه از

ارمیا؛ ضمن اینکه تکرار شخصیت ارمیا در ***بیوتن*** بیش از آنکه مسئلهٔ تداخل جهان‌های داستانی را پیش بکشد، شبیه تکرار *شخصیت*[۱۲] در آثار بالزاک است. به گفتهٔ مک‌هیل، بالزاک با تکرار شخصیت‌ها در ***کمدی انسانی***‌اش یک فرامتن[۱۳] ساخته و جنبهٔ رئالیستی اثر را تقویت کرده است (McHale, 2001: 57)؛ زیرا حیات یافتن دوبارهٔ شخصیت در رمانی دیگر این حس را پدید می‌آورد که شخصیت‌ها واقعاً وجود داشته‌اند و هنوز هم به حیات خود ادامه می‌دهند. ولی اگر نویسنده در به‌کارگیری این روش افراط کند، وارد حوزهٔ پسانوگرایی می‌شود؛ از این‌رو نمی‌توان بینامتنیّت را عنصری قوی و پرکاربرد در این متن شمرد؛ عنصری که باعث ورود رمان به حیطهٔ پسانوگرایی می‌شود. هر چند نویسنده سعی می‌کند با یادآوری داستان ***فرهاد و شیرین*** یا ***برادران کارامازوف***، نوعی تصنّع و افشای شگردهای داستان‌نویسی ایجاد کند، باید گفت این فن تنها با نام بردن از آثار داستایوسکی به‌وجود می‌آید و به‌طور عملی هیچ‌کدام از شخصیت‌های ***برادران کارامازوف*** وارد رمان ***بیوتن*** نمی‌شوند تا با ارمیا و دیگران تعامل ایجاد کنند.

فرجام‌های چندگانه

یکی از شگردهای نویسندگان پسامدرن برای مختل کردن روند خوانش، ارائهٔ چند فرجام برای داستان است. با این کار «بازنمودن واقعیت» که هدف غایی رمان‌های رئالیست و مدرن بود، به سخره گرفته می‌شود. نویسنده در رمان مدرن ایجاد طرح و فرجام داستان را به عهدهٔ خواننده می‌گذارد و خود از صحنهٔ داستان خارج می‌شود؛ بدین معنا که دیگر مانند رمان‌های رئالیستی قرن نوزده با راوی دانای کل که تمام داستان را از ابتدا تا انتها تعریف کند، روبه‌رو نیستیم؛ بلکه خواننده، خود باید از مشاهدات عینی راوی- که معمولاً یکی از شخصیت‌های داستان است- پیرنگ داستان را برسازد. اما فراداستان از خواننده می‌خواهد به جای ارجاع واژه به اُبژه (واقعیت خارجی)، کلّ متن را به عنوان یک واحد خود- ارجاع در نظر بگیرد. این نوع داستان با محروم کردن خواننده از انتظاراتی که از متن دارد (مانند بستار[۱۴] و معنا)، توجه او را به

روند برساخته‌شدن خود جلب می‌کند؛ به همین دلیل اغلب رمان‌های پسامدرن فاقد معنا و سرانجام است و خواننده خود باید برای هرکدام از شخصیت‌ها فرجامی تصور کند. جان فارلز در رمان ***زن ستوان فرانسوی*** داستان را به چند شکل مختلف به‌پایان می‌رساند و از خواننده می‌خواهد هرکدام را می‌پسندد انتخاب کند (پاینده، ۱۳۸۶: ۱۵۸). امیرخانی در ابتدای فصل چهار (فصل پیشه) نیز شبیه این فن را به‌کار می‌برد و به داستانی‌بودن ارمیا اشاره می‌کند: «چنان که در فصل پیشین ذکر شد، تا به این جای کار جناب ارمیای معمر...» (۱۰۷) و سپس گزینه‌هایی را برای ادامه داستان به خواننده پیشنهاد می‌کند:

۱. ارمیا با آرمیتا ازدواج می‌کند...
۲. ارمیا به دلایل واهی مسئلهٔ ازدواج با آرمیتا را به تأخیر می‌اندازد...
۳. خشی پیش از اقدام ارمیا پیش‌دستی می‌کند و با آرمیتا ازدواج می‌کند...
... تقاضا دارد پس از انتخاب یکی از پنج گزینه به صفحهٔ بعد بروید تا برای ادامهٔ داستان راهنمایی شوید با احترام (۱۰۸– ۱۰۹).

نویسنده با ارائهٔ این گزینه‌ها خواننده را شگفت‌زده کرده، به همان شیوهٔ داستان سنتی برمی‌گردد و با اعمال قدرت راوی تک‌صدا بر داستانی‌بودن ***بیوتن*** تأکید می‌کند: «... مگر شهر هرت است که عاقبت یک آدمی‌زاد را بدهم دست تو که حالا لم داده‌ای و کتاب می‌خوانی...؟» (۱۱۰). پس از دو صفحه حرف‌های این‌گونه که خارج از روند داستان است، دوباره داستان پی گرفته می‌شود. این بخش (بخش ارائهٔ گزینه‌ها) تقریباً در نیمهٔ رمان واقع شده است؛ از این‌رو نمی‌توان آن را نشان‌دهندهٔ چندفرجام بودن رمان دانست. از آن گذشته، در پایان داستان عاقبت همهٔ شخصیت‌ها آن‌گونه که امیرخانی می‌خواهد رقم می‌خورد و خواننده در انتخاب سرنوشت آن‌ها و فرجام داستان نقشی ندارد: ارمیا با آرمیتا ازدواج می‌کند؛ ولی توسط سازمان امنیتی ایالات متحده دستگیر و به مرگ محکوم می‌شود؛ همین. گویا آن گزینه‌های میانی داستان تنها به‌منظور دست انداختن و شگفت‌زده کردن خواننده بوده است؛ اگرنه ***بیوتن*** با یک فرجام قطعی و روشن پایان می‌یابد که معمولاً در داستان‌های پسامدرن مرسوم نیست.

بازی‌های زبانی

همان‌طور که گفتیم یکی از خصایص مهم و تعیین‌کنندهٔ فراداستان، افشای صنعت و تظاهر به صناعت‌مندی است؛ به این معنا که داستان آگاهانه دربارهٔ نحوهٔ برساخته شدن خود توضیح می‌دهد. شاید بتوان در ***بیوتن*** اشاره به نام رمان و انواع قرائت‌های آن را نوعی خود- ارجاعی شمرد که موجب افشای شگردهای داستان‌نویسی می‌شود. نام رمان را با قرائن برگرفته از متن می‌توان به صورت‌های مختلف خواند:

Biyuten: «طبیب می‌گوید: بیوتن ویتامینی‌ست از گروه ویتامین بی... .» (۳۸۷).

Boyuten: «به هر صورت در ایالات متحده که ملهٔالملل است،... ما همه زنده‌گی می‌کنیم در بیوتن من زجاج... .»

ارمیا و بیل که کمی عربی حالی‌شان می‌شود با تعجب می‌پرسند: «بُیُوتنْ ؟!»

جیسن عذرخواهی می‌کند: «عفواً عفواً! أعنی بُیُوت، بیوتٍ من زجاج... .» (۴۶۹).

Bivatan: «وتین یعنی رگ گردن. وتَن یعنی قطع الوتین...وتن الوتین... .»

آرمیتا به جای سلام گفت: «بی‌وتن و بی‌وتین... نمی‌توانی دم افطاری دو کلمه با من حرف بزنی؟»

آرام گریست: «حرف...حرف...بی‌وتن!» (۱۹۸).

Bivatan: «وطن ندارم. روزهٔ بی‌وطن همیشه درست است... .» (۱۸۸). «بی‌وطن حتی در خانهٔ خودش هم نمازش شکسته است... .» (۹۴).

اما وجه غالب در خوانش نام این رمان، Bivatan (بدون وطن) است؛ زیرا علاوه بر آنکه راوی و شخصیت‌ها همه‌جا از غربت و بی‌وطنی ارمیا سخن می‌گویند، خود نویسنده نیز دربارهٔ انتخاب بی‌وطن یا بی‌وتن برای نام رمان گفته است: «مخاطبی که هنوز متوجه وتین ابتدای فصل نشده است، می‌گوید: کسی که فقط برای جلوه‌نمایی اسم کتابش را با تای دونقطه می‌نویسد که بیشتر تو چشم بخورد، نباید راجع به زبان و خط اظهارنظر کند!» (۲۱۰).

قرائت‌های مختلف نام رمان را می‌توان از نوع بازی‌های زبانی دانست که در این کتاب نمونه‌های دیگری نیز دارد؛ برای مثال در سراسر متن ارقام کتاب به عدد نوشته شده است و گاهی نیز شخصیت‌ها مانند راوی با زبان بازی می‌کنند:

«آرمیتا با آرتمیا فرقشان یک تا خواهد بود. مثل اخلاص و اختلاس... اخلاص با اختلاس فقط یک تا فرق می‌کند... .» (۲۰۹).

«خشی گفت: منظوری نداشتم فرق می‌کند با من زوری نداشتم‌ها!» (۱۹۶).

«جیسن می‌گوید که دینهم دنانیر... .» (۱۴۸).

در رمان‌های پسامدرن غرب، بازی با زبان به‌منظور به چالش کشیدن امکانات زبان انجام می‌شود. به‌بیان دیگر، پسامدرن‌ها با به هم ریختن محورهای جانشینی و هم‌نشینی زبان سعی دارند این حقیقت را القا کنند که درک ما از واقعیت به زبان وابسته است و این زبان است که کلان‌روایت‌هایی چون تاریخ و ادبیات را می‌سازد. علاوه بر این، بازی‌های زبانی در فراداستان‌ها به‌قدری چشمگیر و مفرط است که معمولاً روند خوانش را مختل می‌کند. اما بازی‌های زبانی در ***بیوتن*** هرگز در خوانش متن اختلالی ایجاد نمی‌کند؛ زیرا این بازی‌ها، علاوه بر بسامد بسیار پایین، از حدّ شوخ‌طبعی نویسنده و ساختن انواع جناس فراتر نمی‌رود. پس به طریق اولی، این‌گونه بازی‌های تصنّعی بسیار سطحی‌تر از آن است که برآمده از رویکرد فلسفی نویسنده به زبان باشد و بخواهد با این شگرد برداشت خواننده را از زبان به چالش بکشد و چنان بازنماید که درک ما از واقعیت، برخاسته از زبان است.

بازیگوشی‌های چاپی

یکی دیگر از فنون نویسندگان پسامدرن برای برجسته کردن سطوح وجودشناسانهٔ متن، غرابت و بازیگوشی در نحوهٔ حروف‌چینی و چاپ کتاب است که از راه‌های گوناگون انجام می‌شود. درآمیختن متن با تصویر، یکی از شایع‌ترین شگردهای رمان‌های پسامدرن است. برای مثال کتاب ***زن تنهای ویلی مستر*** اثر ویلیام گس[۱۵] بر روی کاغذهای رنگی و به همراه تصاویر مختلف یک زن چاپ شده که یکی از روش‌های استفاده از نثر تجسّمی[۱۶] است؛ به این معنا که کلمات متن به شکل یک جسم (درخت، چشم و...) چاپ می‌شود. همهٔ این فنون به منظور برجسته کردن بُعد فیزیکی داستان به‌کار گرفته می‌شود و با جلب توجه خواننده به فیزیک کتاب، قصد القای این مفهوم را دارد که داستان چیزی نیست جز کلماتی که بر روی کاغذ چاپ شده است. البته برخی

نویسندگان نیز سعی کرده‌اند با استفاده از این فنون بعضی مفاهیم را القا کنند؛ مثلاً سوکنیک در داستان ***خارج***[۱۷]، با قرار دادن فاصله‌های فراوان در میان کلمات، مکان‌های باز و حیات وحش غرب آمریکا را به‌تصویر کشیده است.

بیوتن نیز در نگاه اول دارای ته‌مایه‌هایی از نثر تجسّمی است. بازیگوشی‌های چاپی به صورت چاپ نشانهٔ سجده در ***قرآن*** (علامتی که در حاشیهٔ صفحهٔ دارای آیهٔ سجدهٔ واجب می‌گذارند) یا نشانهٔ دلار آمریکایی برای تمایز بندها در جای‌جای رمان به‌چشم می‌خورد. نویسنده با ایجاد ساختار دوگانه میان دلار آمریکایی و نشانهٔ سجده، قصد دارد تقابل میان سنت و مدرنیته را القا کند؛ این تقابل از چالش‌های اساسی پسانوگرایی است. جدانویسی افراطی کلمات (مانند خسته‌گی، دست‌ش، زنده‌گی، فراموش‌ت و...) که بیشتر در جدا کردن ضمیر از کلمات به‌چشم می‌خورد، شاید زمینهٔ جلب توجه خواننده را به زبان فراهم می‌کند. امیرخانی توانسته است با این فن خواننده را به اعجاب وادارد؛ ولی این تصاویر هیچ‌گاه موجب برجسته کردن بُعد فیزیکی رمان نمی‌شود. در واقع این ویژگی برای تمام مواردی که برشمردیم صدق می‌کند؛ گویا نویسندهٔ رمان قصد داشته است داستان را با اندیشه‌های پسامدرن و چالش‌های آن تطبیق دهد؛ چالش‌هایی چون فرهنگ مصرفی، سلطهٔ رسانه و تصویر در زندگی انسان معاصر، جهانی و همسان شدن زندگی اقوام مختلف، تبلیغات و تقابل سنت و مدرنیته. آمیزش سنت و مدرنیسم از ویژگی‌های پسانوگرایی است که ***بیوتن*** سعی کرده آن را به‌صورتی ناشیانه و با تقسیم ذهن ارمیا به دو نیمهٔ سنتی و مدرن نشان دهد. ترکیب سنت و مدرنیته در آثار نویسندگان پسامدرن (چون بکت، کالونیو و میلان کوندرا) به صورت درآمیختن متون مختلف در داستان درآمده است. نشانه‌هایی از تأثیر سبک کوندرا، یعنی آمیختن شعر و سخنان حکمت‌آمیز، در ***بیوتن*** به‌چشم می‌خورد. نویسنده جملات کتاب مقدس را در جای‌جای متن گنجانده است؛ گاهی نیز به مسائل فلسفی و اجتماعی پرداخته است که با داستان ارتباط چندانی ندارد. از شباهت‌های دیگر ***بیوتن*** با ***بار هستی*** (رمان کوندرا) نام‌گذاری فصل‌های رمان است؛ در این ***بیوتن*** هر فصل با توجه به مطلب آن نام‌گذاری شده است؛ مانند فصلِ پیشه، مسکن، پنج، زبان و... .

نتیجه‌گیری

با وجود همهٔ این صناعت‌ها و شباهت‌ها نمی‌توان ***بیوتن*** را یک فراداستان دانست؛ زیرا علاوه بر دلایلی که برشمردیم، مهم‌ترین ویژگی پسانوگرایی، عدم پافشاری بر یک ایدئولوژی یا نظریهٔ آوانگارد است و شاید یکی از دلایل ظهور ادبیات پسامدرن، نبود جنبش‌های فکری و فرهنگی پیشرو باشد (Waugh, 1996: 10). بنابراین رمانی که آشکارا ایدئولوژیک است و قصد القای ایدئولوژی خاصی (از نوع مذهبی و سیاسی) دارد، هرگز نمی‌تواند پسامدرن باشد. در این گونه رمان‌ها کوشش‌های صوری و صناعت‌کاری نویسنده تنها اندکی موجب تازگی در صورت و اعجاب از طریق فرم می‌شود؛ ولی رمان از نظر اندیشه و نگرش به انسان و جهان در سویهٔ مخالف پسامدرن قرار می‌گیرد. همسو نبودن فرم و محتوا در رمان در همین‌جا نمود پیدا می‌کند. فرم رمان ***بیوتن*** تقلید از فرمی است که حاصل گره‌خوردگی با یک نگرش خاص (پسانوگرایی) است و ژانر شناخته‌شده‌ای را پدید آورده است؛ اما جهت‌گیری آن ایدئولوژیک و مغایر با نگرش رایج در پسامدرن است. نویسنده تقابل میان سنت و مدرن، شرق و غرب، و مادی‌گرایی و معنویت را بارها باز می‌نویسد و نگارش را با داوری‌های شعارگونه درمی‌آمیزد تا آنجا که بُعد ایدئولوژیک متن آشکار می‌شود و از رمان یک روایت تک‌صدایی می‌سازد.

با نگاهی اجمالی به ادبیات قرن بیستم غرب درمی‌یابیم که نویسندگان منسوب به مکتب مدرنیسم، عناصر و فنون داستان‌نویسی چون زاویهٔ دید، توالی زمان، و طرح را در داستان به چالش کشیدند؛ در پی آن، پسامدرن‌ها بر کلّ نوشتار و روایت و اصولاً مفهوم ادبیّت متون ادبی تردید وارد کردند. از این‌رو، پسانوگرایی جنبشی است که از بطن مدرنیسم زاده شده و به‌نظر می‌رسد در ادبیات داستانی ایران نگارش به شیوهٔ پسامدرن صرفاً در حدّ تصنّع و بازی با شگردهای این شیوه فروکاسته شده است.

پی‌نوشت‌ها

1. Short-Circuit
2. John Bayley
3. Background
4. Foregrounding

5. Authority
6. *Breakfast of Champions*
7. *The French Lieutenant' s Woman*
8. Intertextuality
9. *Lamaison de Rendez-vous*, Robbe Grillet
10. *The Flouting Opera*
۱۱. مانند رمان ***آزاده خانم و نویسنده‌اش*** از براهنی (ر.ک تدینی، ۱۳۸۸: ۲۹۸).
12. Rotor de Personnage
13. Supper-Text
14. Closure
15. *Willie Master's Lonesome Wife*, William Gass
.16. Concrete Prose
17. *Out*, Sukenick

منابع

- امیرخانی، رضا. (۱۳۸۷). ***بیوتن***. چ۵. تهران: علم.
- تدینی، منصوره. (۱۳۸۸). ***پسانوگرایی در ادبیات داستانی ایران***. تهران: علم.
ـــــــــــــ (۱۳۸۷). «تولد دوبارهٔ یک فراداستان». ***فصلنامهٔ نقد ادبی***. س۱. ش۲. صص۸۲-۶۳.
- پاینده، حسین. (۱۳۸۵). ***نقد ادبی و دموکراسی***. تهران: نیلوفر.
ـــــــــــــ (۱۳۸۶). ***نظریه‌های رمان***. تهران: نیلوفر.
- Klinkowitz, Jerome. (1998). "Metafiction". *The Encyclopedia of the Novel*. Chicago, London: Fitzroy Dearborn Publishers.
- McHale, Brian. (2001). *Postmodernist Fiction*. London: Routledge.
- Waugh, Patricia. (1996). *Metafiction*. London: Routledge.

پرتال جامع علوم انسانی