بررسی عوامل ساختاری و محتوایی تشکیک پسامدرن در رمان هیس

دکتر فاطمه جعفری کمانگر
استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فرهنگیان

چکیده

این مقاله در ابتدا در پی این پرسش، که کدامین عامل از عوامل داستانهای پسامدرنیستی بر تشکیک اثر می‌افزاید، این ویژگیها را به دو گروه ساختاری و محتوایی تقسیم کرده و عواملی را مورد بازبینی قرار داده است که در زیر مجموعه هر یک از این دو گروه قرار می‌گیرد و بر مبنای پاسخی که از این پرسش به دست می‌دهد، یکی از رمانهای معاصر فارسی یعنی رمان «هیس» اثر محمد رضا کاتب را مورد بررسی موردی قرار داده است و به تبیین این نکته پرداخته که این رمان به عنوان رمان پست مدرن با استفاده از کدام یک از این عوامل به عدم قطعیت و شک برانگیزی در خود دامن زده و چه چیزی رمان را به سمت تشکیک پسامدرنیستی سوق داده است به طوری که دستیابی به روایتی واحد از آن غیر ممکن است.

کلیدواژه‌ها: رمان پسامدرنیسم، رمان هیس، تشکیک در رمان، عدم قطعیت در رمان، رمان فارسی.

تاریخ دریافت مقاله ۱۳۹٤/۷/۲۹ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۵/۳/۳۱

درآمد

اصطلاح پسامدرن به رغم بحث انگیزی و مناقشه پذیری برای انواع نگرشها، ارزشها، اعتقادات و احساسات درباره سبک زندگی در سالهای پایانی قرن بیستم مناسب است. این تعبیر آن قدر سیال و نسبی است که شاید هرگز نتوان تعریف دقیقی از آن ارائه کرد هر چند تعاریف آن بسیار است. جدای از تحولاتی که به همراه اصطلاح پسامدرن در اجتماع، اقتصاد، سیاست، محیط زیست و... به ذهن می‌آید که اصولاً با تعبیر پسامدرنیته تبیین می‌شود و به اعتقاد هاچن، نظریه پردازان بزرگی مانند فرانسوا لیوتار[1]، ژان بودریار[2] و فردریک جیمسون[3] اساس فلسفه آن را بنا نهادند (هاچن، ۲۰۰۲: ۲۵)، پسامدرنیسم دارای ماهیتی زیبایی شناسی و تحول ادبی بزرگی است که به همراه خود عوامل و ویژگیهای بسیاری را برای هنر و ادبیات قرن بیستم به ارمغان آورده است.

ادبیات پسامدرن نیز مانند تعبیر پسامدرن، مناقشه پذیر است که در پی نظریات متفاوتی سر برآورده است. البته با وجود نظریات گوناگونی که در باب ادبیات پسامدرن وجود دارد، دو دیدگاه اصلی از اهمیت بیشتری برخوردار است؛ دیدگاه اول در آرای تاریخ نگار انگلیسی آرنولد توینبی[4] و فردریک جیمسن ریشه دارد که پسامدرنیسم را یک دوره تاریخی بعد از مدرنیسم و آثاری را که بعد از مدرنیسم به وجود آمده است، آثار پسامدرنیستی می‌دانند. در دیدگاه دوم پسامدرنیسم به دوره تاریخی خاصی محدود نیست، بلکه مجموعه‌ای از شیوه و تمهیدات آفرینش هنری است که حتی پیش از مدرنیسم نیز وجود داشته است ولی سبکی نبوده است که در آن دوره‌ها غلبه داشته باشد (پاینده: ۱۳۹۰: ج۳/ ۳٤-۲۷).

غیر از اینان بسیاری از نظریه پردازان پسامدرن، همچون ایهاب حسن[5]، برایان مک هیل[6] جان بارت[7] لیندا هاچن[8] و... هر کدام به نوعی سعی کرده‌اند تعدادی از عوامل ادبیات پسامدرنیستی را انعکاس دهند. البته از آنجا که پسامدرنیسم خود قواعد و قانون نوشتار را نقض می‌کند، نمی‌توان متون پسامدرنیستی را تحت تأثیر قواعد و قوانین از پیش تعیین شده شکل داد اگر نظریات نظریه‌پردازان این سبک ادبی را کنار هم بگذاریم نیز همیشه به موارد مشابهی برخورد نمی‌کنیم. سبک نگارش پست مدرنیستی بیش از هر چیز بر زبان تأکید دارد. پسامدرنیستها اذعان می‌کنند که قطعیت در شناخت هستی وجود ندارد و باید تقلید از واقعیت را به طور کامل کنار گذاشت؛ بدین ترتیب «آنها

نظریه‌هایی را ارائه کردند که حقیقت را آزادانه در داخل قراردادهای وابسته به زبان مستحیل می‌کند تا نشان دهد که حقیقت هرگز نمی‌تواند مستقل از زبان باشد» (روسنائو، ۱۳۸۰: ۱۳٦). اصطلاح پسامدرنیسم در رمان نیز در ابتدا بیشتر برای توصیف داستانها و رمانهایی استفاده می‌شد که در آن سبکهای مختلف نگارش تلفیق شده بود؛ آثاری که شالوده ساختاری و صوری خود را بر می‌انداختند و چنین القا می‌کردند که فراتر از زبان هیچ واقعیتی وجود ندارد (پاینده، ۱۳۸۵: ۷۰). به نظر ایهاب حسن، نویسندگان پسامدرن داستانهایی می‌نویسند که هر چه بیشتر درباره خود داستان و فرایند شکل‌گیری آن باشد (بارت، ۱۳۸۷: ۱۳۳). جان بارت نیز در مقاله‌ای به نام «ادبیات بازپروری، داستان پسامدرنیستی» از نویسندگانی نام می‌برد که به شیوه‌های نوینی از داستانپردازی روی آورده‌اند و با روحیه‌ای شورشگرایانه به جای واقعیات عینی، که در زندگی جریان دارد، بیشتر درباره داستان و فرایندهای مربوط به آن سخن می‌گویند (همان: ۱٤٥-۱۳۰). استیون کانور[۹] از پژوهشگرانی است که مهمترین ویژگیهای داستانهای پسامدرن را خود تخریب‌گری و طنز می‌داند و به اهمیت ژانر علمی – تخیلی، سایبر پانک و فراداستان می‌پردازد (کانور، ۱۳۸۷: ۲۲۷-۱۸۳). دیوید لاج[۱۰] برای داستان پسامدرن از فنونی چون نداشتن قاعده، زیاده روی، اتصال کوتاه، تناقض، جابه‌جایی و عدم انسجام نام می‌برد (لاج، ۱۳۸۹: ۱۸٦- ۱٦۲). بری لوئیس[۱۱] نیزشگردها و عواملی همچون اقتباس، بی‌نظمی در روایت رویدادها، از هم گسیختگی، تداعی نامنسجم اندیشه، پارانویا، دور باطل و اختلال زبانی را ویژگی مشترک داستانهای پسامدرن می‌داند و معتقد است برخلاف مدرنیست‌ها که می‌کوشند به هرگونه انسجام و نظمی که دنیای بیرون فاقد آن است در داستانهایشان دست یابند، داستانهای پسامدرن فاقد نظم و انسجام است. وی همراستایی بین روان گسیختگی و پسامدرنیسم را از ویژگیهای مهم پسامدرنیسم می‌داند (لوئیس، ۱۳۸۳: ۱۰٦-۱۰۸). ایهاب حسن نیز برای مرزبندی بین مدرنیسم و پسامدرنیسم جدولی ارائه می‌کند که نظام تقابلی را به تصویر می‌کشد. جدای از در نظر گرفتن این تقابلها، که شاید در برخی موارد درست نیز به نظر نیاید، برخی از ویژگیهایی که ایهاب حسن برای داستان پسامدرن بر می‌شمارد، عبارت است از: تصادف، هرج و مرج، شالوده شکنی، کنایه، ضد روایت، روان گسیختگی، طنز، عدم حتمیت و... (حسن، ۱۳۸۷: ۱۰۷-۱۰٦).

غیر از تمامی عوامل متفاوت و گاه ناهمگونی که نظریه پردازان پسامدرنیسم نام برده‌اند، برایان مک هیل موضوعات وجودشناسانه را اصلی‌ترین عامل شکل‌گیری داستان پسامدرن می‌داند. به اعتقاد وی هر قاعده‌ای که موجب برجسته کردن این عنصر در متن شود، متن را به سمت نوشتار پسامدرنیستی سوق می‌دهد؛ بنابراین وی تنها آن عامل از عوامل داستانهای پسامدرن را به رسمیت می‌شناسد که در جهت ارتقای بعد هستی‌شناسانه اثر کاربرد داشته باشد.

بیان مسئله

با مطالعه داستانهای پسامدرن می‌توان به این آگاهی دست یافت که با وجود تمام عواملی که برای این داستانها ذکر می‌شود، کمتر داستانی را می‌شود مشاهده کرد که شک برانگیزی و عدم قطعیت، عامل غالبی در آن نباشد؛ به طوری که این ویژگی بشدت داستانهای پسامدرنیستی را تحت الشعاع خود قرار می‌دهد.

به اعتقاد گرگسن[۱۲] پسامدرنیسم حاصل افراط در شک‌گرایی وجودشناسی است. در واقع به اعتقاد وی می‌توان پسامدرنیسم را ترجمان شک‌گرای بسیار افراطی‌تری دانست که پس از افول اگزیستانسیالیسم سر برآورده است (پاینده، ۱۳۹۰: ج۳/۳٤۰). بر این اساس نمی‌توان شک‌گرایی را تنها یک عامل برای داستانهای پسامدرن دانست؛ بلکه ویژگی‌ای است که همراه با بسیاری از عوامل پسامدرنیسم است و جزء جداناشدنی آنها به شمار می‌آید. البته این از ویژگیهای پسامدرنیسم است که بسیاری از عوامل آن، چنان در هم تنیده است که هر عامل تعدادی از عوامل دیگر را نیز در دل خود می‌پرورد. این مقاله بر این است که آن تعداد از عوامل پسامدرنیسم که ویژگی شک‌گرایی را با خود دارد، مورد توجه قرار دهد و بر اساس آنها، رمان «هیس: -مائده؟ -وصف؟ -تجلی؟»، اثر محمد رضا کاتب را که به اختصار از آن به عنوان«هیس» یاد می‌شود، مورد بررسی قرار دهد. رمانی که تشکیک، یکی از ویژگیهای بارز آن، و از جمله آثاری است که فکر پسامدرن بیش از هر چیز با عدم قطعیت و شک برانگیزی در آن تنیده شده است.

پرسشهای تحقیق

کدامین عامل از عوامل داستانهای پسامدرن بر تشکیک اثر می‌افزاید؟

رمان «هیس» اثر محمدرضا کاتب کدامین ویژگی از ویژگیهای شک‌برانگیز پسامدرنیسم

را در خود دارد و آیا می‌توان گفت این ویژگیها به عدم قطعیت این داستان دامن زده است؟

پیشینه پژوهش

پژوهشهایی که در حیطه ادبیات داستانی پسامدرن انجام شده است کم نیست. در نگاهی کلی می‌توان این پژوهشها را به دسته‌های گوناگونی تقسیم کرد. آثاری که بیشتر ترجمه است و بیشتر بیان کننده مبانی نظری و عوامل داستانهای پسامدرنیستی است؛ آثاری که عوامل پسامدرنیستی را به طور کل در یک اثر مورد جستجو قرار می‌دهد و آثاری که در حیطه مورد پژوهی قرار می‌گیرد و به صورت موردی یک یا چند عامل را در یک اثر مورد ارزیابی قرار می‌دهد. از آنجا که این پژوهش در دسته سوم قرار دارد در اینجا به تعدادی از آثار که مطالعات موردی را در مورد یک اثر انجام داده است، اشاره می‌شود: از آن جمله می‌توان به مقاله «وجود شناسی پسامدرن در داستانی از یک نویسنده ایرانی» (۱۳۸۹) اثر حسین پاینده؛ «رمان مدرن چیست؟ (بررسی شیوه‌های روایت در رمان آزاده خانم و نویسنده‌اش)» (۱۳۸٦) اثر حسین پاینده؛ «فراداستان تاریخ نگارانه؛ مطالعه موردی: مارمولکی که ماه را بلعید» (۱۳۹۳) اثر غلامرضا پیروز و دیگران؛ «پسامدرن تصنعی(نقد و بررسی شگردهای فراداستان در رمان بیوتن)» (۱۳۸۹) اثر سحر غفاری؛ «بررسی و تحلیل رمان هیس با توجه به مؤلفه‌های وجودشناسانه پست مدرن» (۱۳۹۲) اثر مهدی خادمی کولائی و دیگران و... اشاره کرد.

زندگینامه محمد رضا کاتب

محمد رضا کاتب در سال ۱۳٤٥ در تهران متولد شد. از سالهای نوجوانی نویسندگی را آغاز کرد و از جوانترین نویسندگان مجله کیهان بچه‌ها به شمار می‌رفت. وی در دانشکده صدا و سیما تحصیل کرد و یکی از پرکارترین نویسندگان هم سن و سال خود به شمار می‌رفت. حدود ده داستان، تنها در دهه شصت از او باقی مانده است؛ اما نقطه عطف آثار وی رمان «هیس» به شمار می‌آید. وی با انتشار این رمان و با ساختارشکنی در نویسندگی و گفتمانهای مألوف، توجه نویسندگان ومنتقدان بسیاری را به خود جلب کرده است. رمان هیس در سال ۱۳۸۷ جایزه بهترین رمان سال منتقدان و نویسندگان مطبوعاتی را از آن خود کرد. از آن پس آثار دیگری نظیر پستی، وقت تقصیر، آفتاب

پرست نازنین، رام‌کننده، بی‌ترسی و... از او بر جامانده است که همگی قابل تأمل و بحث برانگیز در بین منتقدان ادبی به شمار می‌آید.

خلاصه رمان هیس

رمان هیس، سیال و غیر قطعی است؛ رمانی است که به تعداد خوانندگانش ماجرا عوض می‌کند. بنابراین ارائه خلاصه‌ای از این اثر، ساده و بی‌عیب نیست. شخصیت اصلی رمان، فردی است که تا پایان داستان نامی از او برده نمی‌شود و به عناوینی نظیر سرکار، پاسبان و لوطی از او یاد می‌شود. وی فردی است نظامی، درگیر بیماری‌ای مرگبار و عازم مأموریتی بی‌بازگشت که ظاهراً آخرین روز حیاتش را سپری می‌کند و می‌خواهد در همین فرصت کوتاه با زمین و زمان تصفیه حساب کند. در کنار سرکار از دوشخصیت اصلی دیگر به نام جهانشاه و مجید نیز نام برده می‌شود. جهانشاه قاتلی محکوم به اعدام است که ۱۷ زن را کشته و با لذت، جان دادنشان را نگریسته است. مجید جنازه‌ای است که با سر له شده و حالتی رقت انگیز در کنار میله‌های اتوبان افتاده است و سرکار با اینکه او را نمی‌شناسد از آشنایی‌ای عمیق با او سخن می‌گوید. در کنار این شخصیت‌های اصلی، شخصیت‌های دیگری نیز در داستان مشاهده می‌شوند که هر یک به نوعی دغدغه‌های روحی و روانی راوی را به نمایش می‌گذارند: عمو مصطفی که تنها همدم سرکار به شمار می‌آید، نعمان که امید به انتقام کشیدن از او سرکار را فردی نظامی کرده است؛ اکرم که عشق از دست رفته سرکار به شمار می‌آید که نعمان آن را از دستش قاپیده است؛ پسر صمد که برای انتقام جویی از نعمان توسط سرکار انتخاب می‌شود و...

با وجود روایتهای متعددی که در داستان وجود دارد در سراسر داستان نمی‌توان یک خط روایی مستقیم را پی‌گرفت. شخصیت‌ها به نوعی با یکدیگر ترکیب می‌شوند؛ از یکدیگر فاصله می‌گیرند و گاه هستی خود را نقض می‌کنند. اما آنچه شخصیت‌های اصلی کتاب را به یکدیگر پیوند می‌زند تنها مفهوم «مرگ» است. در پایان داستان در حالی که سرکار به راه بی‌بازگشت مرگ قدم نهاده است، هستی او زیر سؤال می‌رود و این شک برای خواننده به وجود می‌آید که آیا اصلاً سرکار که مدتهاست رد پایش روی برفها باقی نمی‌ماند، زنده است یا مرده.

مبانی نظری

در دیدگاهی کلی، ویژگیهای پسامدرنیسم را می‌شود به عوامل صوری و مفهومی تقسیم کرد. عوامل صوری، ویژگیهایی است که ساختار ظاهری داستان، زبان و کارکردهای آن را به چالش می‌کشد و ویژگیهای مفهومی عواملی است که خلق مفاهیم پسامدرنیستی را در پی دارد؛ اما در هر دوی این دسته از ویژگیها، بسیاری از عوامل، راهبر به سمت عدم قطعیت و در نتیجه تشکیک یا شک برانگیزی پسامدرنیستی است. این نکته خواننده را در موقعیتی نسبی قرار می‌دهد به طوری که به هیچ چیز در داستان نمی‌تواند به دیده قطع و یقین بنگرد و همواره با نگاهی غیر قطعی و مشکوک، داستان را نظاره می‌کند؛ زیرا درست هنگامی که گمان می‌کند سر از عمق قضایا درآورده است، عاملی داستانی بارقه‌های امید را در او فرو می‌کشد و او را دوباره به چالش برای درک مفهوم متن فرا می‌خواند.

عدم قطعیت داستانهای پسامدرن، برگرفته از اصل عدم قطعیت هایزنبرگ است . این اصل بر این نکته تأکید دارد که علتهای یکسان لزوماً معلولهای یکسان را پدید نمی‌آورد و منطق بشری جوابگوی قطعی تمام علتهای موجود نیست. بر پایه این اصل، همه قطعیت‌های اخلاقی، ذهنی، روانشناسی و ادبی مورد تردید قرار می‌گیرد (بی نیاز، ۱۳۹۲: ۲۱٤). داستانهای پسامدرن مملو از این عدم قطعیت‌ها است. دیوید لاج، عدم قطعیت را همچون طاعونی در برخی از داستانهای پسامدرن پیش رونده می‌داند. به اعتقاد وی این عدم قطعیت در شخصیت پردازی، زاویه دید، طرح، روایت و ... گسترده می‌شود تا به خواننده یادآور شود که هیچ واقعیت قطعی‌ای وجود ندارد؛ بلکه واقعیت در اذهان مختلف، شکلهای مختلف به خود می‌گیرد (لاج، ۱۳۸٦: ۱۵۹-۱۵۳). بر این اساس مهمترین عامل ساختاری و محتوایی که به عدم قطعیت و تشکیک داستانهای پست مدرن منجر می‌شود در ذیل مورد بررسی قرار می‌گیرد.

ویژگیهای ساختاری تشکیک پسامدرن

ویژگیهای ساختاری داستانهای پسامدرن بیشتر زبان، صورت، فرم و عناصر داستان را درگیر خود می‌کند؛ ویژگیهایی که بیشتر با شخصیت پردازی، روایت، طرح و پیرنگ، دگرگونیهای زبانی و ساختارشکنی‌های شکلی و چاپی خود را می‌نمایاند. البته این بدان معنا نیست که تمام ویژگیهای زبانی، عنصری و فرمی داستانهای پسامدرن، تشکیک آثار

را موجب می شود؛ بلکه بسیاری از آنها این ویژگی مهم را در خود دارد که در ذیل به تأثیرگذارترین آنها اشاره خواهد شد.

یکی از این موارد تغییر در نوع روایت و وجود چندین روایت موازی است. در دوره پیشامدرن و حتی مدرن، عنصر روایت لازمه ایجاد فضایی ملموس و باورپذیر برای مخاطبان داستان بود؛ اما با طلوع پسامدرنیسم این تمهید نیز مانند بسیاری از تمهیدات داستان نویسی دچار دگرگونی عظیمی شد. دوره‌ای که پاره روایتها به جای روایتهای منسجم می‌نشیند. پاره روایتهایی که به صورت موازی پیش می‌رود و خواننده را با هزار توی روایتها همراه می‌کند.

رمانهای پسامدرن برخلاف رمانهای پیشامدرن و حتی مدرن، ویژگی قطعی و منسجم ندارد.

> نویسندگان پسامدرن پیوسته از شاخه‌ای به شاخه‌ی دیگر می‌پرند و بـه دور شـدن از موضوع اصلی روایت، تمایل دارند. آنها مدام جریان روایت را قطع، و روایت دیگری را آغاز می‌کنند که می‌تواند علاوه بر روان گسیختگی راوی و انعکاس نبودن انسـجام زندگی برای پیچیدگی مفرط داستان نیز به کار رود (متس، ۱۳۸۹: ۲۲۹).

این نکته داستان پسامدرن را در هاله‌ای از تردید فرو می‌برد. نبودن روایت منسجم و یکدست و وجود چندین روایت موازی، احتمالات گوناگونی را پیش روی خواننده قرار می‌دهد که به عدم قطعیت و در نتیجه شک برانگیزی‌ای کم نظیر منجر می‌شود.

مورد دیگر تغییر راوی و زاویه دید است. این شیوه، نسبی‌گرایی و عدم قطعیتی را بر داستان حاکم می‌کند که اجماع خوانندگان داستان را به دیدی جامع نسبت به داستان، امری محال می‌سازد. اگر چه در آثار مدرن نیز تغییر راوی و زاویه دید مشاهده می‌شود، این تغییر و تبدیل در نهایت خوانندگان را به یک نقطه مشترک می‌رساند و به قول هنری جیمز[۱۳] پرتو افشانی متقابل از داستان انجام می‌دهد (ایدل، ۱۳٦۷: ۲۷۲)؛ اما در داستانهای پسامدرن، روایت هریک از راویان در موازات با روایت دیگری قرار می‌گیرد. در نتیجه خواننده مردد می‌ماند که روایت کدام راوی را بپذیرد. وجود راوی اسکیزوفرنیک در بسیاری از رمانهای پسامدرن، تسلسل و همبستگی داستان را زیر سؤال می‌برد و داستان پیوسته از یک دیدگاه به دیدگاه دیگر تغییر مکان می‌دهد و خواننده را در تردید بین روایتها و راویان قرار می‌دهد.

یکی دیگر از ویژگیهایی که تشکیک داستانهای پسامدرن را موجب می‌شود، وجود

راوی غیر مقتدر و حتی غیر قابل اعتمادی چون دانای کل است. به اعتقاد گلن وارد[۱۴]، پسامدرنها انسانهای این عصر را دارای گسیختگی روانی و مبتلا به اسکیزوفرنی می‌دانند که از دنیای واقعی جدا شده‌اند و از یک رمز به سراغ رمزی دیگر می‌روند و با تغییر شتابان رمز، همه رمزها را به هم می‌زنند و زبانی مقطع و به هم ریخته به کار می‌گیرند (وارد، ۱۳۹۲: ۲۰۷). در بیشتر رمانهای پسامدرن، راوی دارای بیماری حاد روانی است که گفته‌هایش از توهمات ذهنی او ناشی می‌شود و در موقعیت‌های مختلف، کنش و واکنش معقول و منطقی ندارد. همچنین وجود راوی مبتلا به اسکیزوفرنی به اختلالات مختلفی چون تکرار، کم حرفی، پرحرفی، موازی گویی، گویش غیر منطقی و... منجر می‌شود که نظم توالی منطقی و قطعیت داستان را بر هم می‌زند.

آمیختن انواع ادبی و سبکها شیوه ساختاری دیگری است که نویسندگان پسامدرن از آن بهره می برند. این نویسندگان بر خلاف پیشینیان خود خلوص و یکپارچگی را یک امتیاز به شمار نمی‌آورند؛ بنابراین آثار آنان آمیخته‌ای از انواع و سبکهای مختلف است. این کار نهایت آشفتگی و عدم انسجام را برای اثر به ارمغان می‌آورد وبا به کارگیری سبک‌های نوشتاری گذشته و آمیختگی زبان فخیم با زبان عامیانه و انواع متفاوتی نظیر نقاشی، عکس، فیلم، شعر، نامه نگاری، حکایت و... با داستان به دست می‌آید.

نویسندگان پسامدرن با این کار، ادبیات مردمی را که طرد شده از جامعه روشنفکری مدرن بودند دوباره به درون گفتمان نقد می‌کشند. استفاده از انواع مختلف بویژه انواع عامه‌پسند مثل انواع کارآگاهی بر این امر صحه می‌گذارد (نجومیان: ۱۳۸۵: ۵۰). استفاده از انواع ادبی عامه پسند به کارگیری عنصری است که در یک عصر، مبتذل شناخته می‌شده است و در عصر دیگر امکان بیان دلمشغولیهای ژرفتر را به دست آورد. همچنین علاوه بر استفاده تفریحی از این نوع ادبی، به کارگیری آن در بافت و زمینه‌ای جدید، آشنایی زدایی‌ای است که عناصر زیبایی شناسی را آشکار می‌کند (وو: ۱۳۹۰: ۱۱۷). این اختلاط انواع خود به خود نوعی آشفتگی درون متنی را به ارمغان می‌آورد که یکی از اهداف مهم نویسندگان پسامدرن به شمار می‌آید و نتیجه آن تردید و عدم قطعیت حاصل از این آشفتگی است.

شیوه داستان در داستان، شیوه مورد استفاده دیگر در داستانهای پسامدرن است که اتفاقاً بعد وجود شناسی آن نیز بسیار زیاد است. نویسنده در این روش داستانی را در

درون داستان دیگر خلق می‌کند به طوری که شخصیتهای داستان جدید در هاله‌ای از واقعیت و داستان سرگردانند. با خلق داستان دوم، جهانی تو در تو یا چند لایه شکل می‌گیرد که توسط شخصیتهای داستان نوشته می‌شود؛ جهانهایی که همه به نوعی با یکدیگر در پیوندند (پاینده، ۱۳۹۰: ج۳/ ۳۵۹-۳۵۸). در این شگرد، داستان مانند جعبه‌ای در درون یکدیگر قرار دارد که هر کدام را بگشاییم، درونش جعبه دیگری مشاهده می‌شود. البته این روش با روشهای کهن داستان نویسی متفاوت است و تفاوت آن نیز در اظهار نظر نویسنده درباره داستان و فرایند شکل‌گیری آن است (پاینده، ۱۳۸۵ب: ۷۳ و ۷۲).

خلط شدن شخصیتها در یکدیگر یا استحاله شخصیت و وحدت در کثرت از دیگر ترفندهای داستانهای پسامدرن است؛ شخصیتهایی لغزان و پایدار که تعیین هویت قطعی آنان دشوار است؛ شخصیتهایی که هویت ثابت و پایدار ندارند؛ صحنه به صحنه تغییر می‌کنند و به شخصیت دیگری تبدیل می‌شوند اما در عین حال همه این شخصیتها یکی هستند (مک کافری، ۱۳۸۷: ۳۱). این امر در نهایت این پرسش را در ذهن مخاطب ایجاد می‌کندکه این شخصیتها که هستند و به چه دنیایی تعلق دارند. این مسئله از نظر مک هیل به بی‌ثباتی دنیای توصیف شده نویسنده و در نتیجه ساختار هستی‌شناسانه داستان منجر می‌شود.

نویسنده پسامدرن به یکپارچگی و تمامیت داستانهای مدرن بدگمان است و ترجیح می‌دهد از راه‌های دیگری روایتش را ساختارمند کند. یکی از این راه‌ها به کارگیری فرجامهای چندگانه است که با ارائه چندین پیامد برای یک طرح داستانی واحد در مقابل فرجام قطعی مقاومت می‌ورزد (لوئیس، ۱۳۸۳: ۹۱). بنابراین گاه فرجامی تمسخر آمیز و گاه چندین فرجام را برای داستان در نظر می‌گیرد تا خواننده یکی را به میل خود برگزیند. با این شیوه، نویسنده هم به دنبال برجسته کردن شگردهای داستان نویسی است و هم بر عدم قطعیت پسامدرنیستی صحه می‌گذارد.

ویژگیهای مفهومی منجر به تشکیک پسامدرن

عصر پسامدرن عصر عدم قطعیت، نسبی گرایی و بی معنایی است. سلطه این موارد در عصر پسامدرن، عدم قطعیت معنایی و مفهومی را برای رمان پسامدرن به همراه آورده است که در ذیل به مهمترین آنها اشاره خواهد شد.

یکی از این ویژگیها تناقض است. پترشیا وو[۱۵]، تناقض را یکی از فنون راهبردی داستانهای

پسامدرن می‌داند که به نقض چهارچوب داستان می‌پردازد. به کار بردن متناوب چهارچوب و نقض آن شیوه‌ای واسازانه است که فراداستان بنا بر ماهیتش به کار می‌گیرد (وو، ۱۳۸۳: ۲۰۰). یکی از مهیج‌ترین مظاهر تناقض، که بنیانی‌ترین نظام دوگانه را نقض می‌کند، وجود موجود دوجنسی است؛ لذا نباید تعجب کرد که شخصیتهای داستانهای پسامدرن اغلب از نظر جنسی دوسوگرا هستند (لاج، ۱۳۸٦: ۱٦۳ و ۱٦۲). ممکن است این تناقضات در داستانهای رئالیستی نیز باشد اما در نهایت تمام این تناقضات حل و فصل می‌شود؛ ولی در داستان پسامدرن هیچگونه تعیین نهایی‌ای عرضه نمی‌شود (وو، ۱۳۹۰: ۱۹۹). از آنجا که در این روش، هر بخشی از رمان، بخش دیگر را نقض می‌کند، راوی به مردد ماندن بین امیال و ادعاهای سازش‌ناپذیر محکوم است.

داستانی کردن واقعیت یا آمیختن خیال و واقعیت را می توان از دیگر فنون مفهومی منجر به تشکیک پسامدرن دانست. وظیفه رمان نویس پسامدرن، معکوس کردن رابطه‌ای است که تاکنون بین واقعیت و ادبیات مفروض بوده است. اگر زیبایی‌شناسی پیشامدرن واقعیت بیرونی یا ابژه را برتر می‌دانست و زیبایی شناسی مدرنیستی واقعیت درونی یا سوژه را، اکنون زیبایی شناسی پسامدرنیستی تخیل را برتر از واقعیت می‌داند (پاینده، ۱۳۸٦: ۳٦). آمیختگی تخیل با واقعیت در داستانهای پسامدرن، یکی از ویژگیهای هستی‌شناسانه این نوع داستانها نیز هست و به عدم قطعیت و شک برانگیزی داستانهای پسامدرن دامن می‌زند به طوری که خواننده مرز میان داستان و واقعیت را گم می‌کند. حضور نویسنده از جهان واقعی در جهان داستان، ارتباط شخصیتهای داستانی با نویسنده خود، تحکم به نویسنده، اظهار نظر درباره متن، حضور شخصیتهای واقعی در متن داستان و... به آمیختگی خیال با واقعیت یا داستانی کردن واقعیت دامن می‌زند.

شیوه دیگر جابه‌جایی است. جابه‌جایی همان بالا بردن قانون احتمالات است. در این نوع داستانها با وجود ی پیرنگی واحد، بدیلهای متفاوت روایتی شکل می‌گیرد و هر کدام جداگانه گسترش داده می‌شود؛ در نتیجه عدم قطعیت و تناقض شدیدی بر متن مستولی می‌شود. دیوید لاج معتقد است گاه نویسنده به درجه‌بندی بدیلها بر حسب میزان صحتشان می‌پردازد و گاه برای سرباز زدن از انتخاب، تمام ترکیبهای ممکن را در زمینه‌ای خاص به کار می‌گیرد (لاج: ۱۳۸٦: ۱٦۵ و ۱٦٤) که این امر اندکی از تناقض موجود می‌کاهد.

روش دیگر، بی توجهی به رابطه علی و معلولی در داستان است. این مسئله ناشی از طرح و پیرنگ نامتعارف داستانهای پست مدرن است. به قول فورستر[16]، طرح داستان بر رابطه علت و معلولی تکیه دارد (فورستر، ۱۳۸٤: ۱۱۸) در حالی که داستانهای پست مدرن فاقد طرحی مبتنی بر روابط علت و معلول است. معمولاً اجزایی که برای طرح در نظر گرفته می‌شود عبارت است از: گره‌افکنی، کشمکش، تعلیق، بحران، نقطه اوج و گره‌گشایی (صادقی، ۱۳٦۷: ۲۹۵) حال اینکه داستانهای پست مدرن خود را درگیر چنین طرح انداموارى نمی‌کند. داستانهای پست مدرن به جای توجه به رابطه علی و معلولی، بیشتر بر عنصر تصادف و شانس متکی است. این گونه است که خواننده در داستان برای چراهایی که در ذهنش هست، جوابهای مناسبی نمی‌یابد و نمی‌تواند زیراهای منطقی ناشی از تفکر برای چراهایش بیابد (براهنی: ۱۳٦۸: ۲۱۱). این نکته بیش از هر چیز ناشی از بدبینی پست مدرنهاست؛ بدبینی به کل واقعیت که موجبات فروپاشی رابطه علی و معلولی را فراهم می‌کند که سالها ذهنها با آنها عجین شده بود. این نکته با حلول در داستان، عدم قطعیت و شک بر انگیزی را موجب می‌شود به طوری که خواننده نه تنها روند پیشروی داستان را مطابق با آموخته‌های پیشینش نمی‌یابد، بلکه پاسخ درخوری برای چراهایش نیز نمی‌یابد و برداشتی قطعی از داستان نخواهد داشت.

عدم انسجام روش دیگری است که بر تشکیک اثر می افزاید. طبیعی‌ترین انتظاری که از متن می‌توان داشت، این است که برخوردار از نظم و انسجام درونی باشد تا خواننده بتواند آن را درک کند؛ اما پسامدرنیسم به انسجام بدگمان است و نویسندگان پسامدرن با راهکارهایی در صدد برهم زدن این انسجام درونی متن هستند. عدم انسجام در متون پسامدرنیستی برگرفته و بازتاب دهنده عدم انسجام دنیایی است که در آن زندگی می‌کنیم. عدم انسجام را می‌توان از جمله شیوه‌هایی دانست که هم در ساختار اثر و هم در محتوای آن دخیل است؛ در واقع شیوه‌ای است که عوامل بسیاری را چه از نوع ساختاری و چه از نوع محتوایی در خود دارد. نویسندگان مختلف با ترفندهایی عدم انسجام را در متن به نمایش می‌گذارند.

برخی نویسندگان با تصاویر و چگونگی صفحه بندی یا با استفاده از رسانه‌های مختلف، تارو پود متن را از هم می‌گسلند. به قول ریموند فدرمن[17]، آنجاهایی که هیچ چیز برای نوشتن وجود ندارد، داستان‌نویس می‌تواند نقل‌قول، تصاویر، نمودار، نقشه، طرح و

تکه‌ای از گفتمانهای دیگر را بگنجاند که به داستان هیچ ربطی ندارد (لوئیس، ۱۳۸۳: ۹٤). بکت نیز با ترفندهایی نظیر تغییر ناگهانی و غیر منتظره در لحن راوی، صحبتهای فراداستانی خطاب به خواننده، خالی گذاشتن بخشهایی از متن، تناقض‌گویی و جابه‌جایی، انسجام کلامش را بر هم می‌زند. لاج ترفندهای دیگری نیز در آثار نویسندگان دیگر برمی‌شمرد؛ نظیر به کارگیری بخشهایی که محتوای آن با بخشهای دیگر کاملاً متفاوت است؛ به کارگیری شگردهای شکلی و چاپی؛ استفاده از تصاویر عجیب و غریب؛ به کارگیری فنون شعر مجسم و... (لاج، ۱۳۸٦: ۱۷۰-۱٦۸). فنونی که خواننده را شک زده و مردد در میان این قطعات نامنسجم سرگردان می‌کند و درست زمانی که فکر می‌کند بارقه‌هایی برای درک متن در ذهنش جرقه زده است، این بارقه‌ها محو می‌شود و به عدم قطعیت در درک پذیری متن می‌رسد.

روش دیگری که برای معنا باختگی و شک‌برانگیزی داستانهای پست مدرن به کار گرفته می‌شود، نبودن قاعده است. این امر که تداعی نامنسجم اندیشه‌ها نیز گفته می‌شود به کارگیری اتفاق در فرایند نگارش است. بری لوئیس روشی را برای این امر بر می‌شمرد که عبارت است از عرضه کتاب در یک جعبه و بدون صفحه بندی که در آن صفحات پس از بر زدن، تکه تکه کردن و کلاژ، تا کردن و ترکیب دو نیم صفحه و ایجاد صفحه جدید عرضه می‌شود (لوئیس، ۱۳۸۳: ۹۸-۹۷). دیوید لاج این روش را دارای گیرایی بسیار کم و بسیار تصنعی می‌داند و برای ایجاد این بی قاعدگی در متون، از شیوه‌های مختلفی نام می برد که از جمله می‌توان به بریدن متن و کنار هم قرار دادن اتفاقی آنها و رونویسی این قطعات بریده شده و همچنین چاپ کردن کتاب به صورت کلاسوری با صفحات جا به جا شونده اشاره کرد.

بحث و بررسی

محمد رضا کاتب با خلق رمان هیس اثری با ماهیتی سیال و شکل ناپذیر خلق کرده است که از بسیاری از امکانات نوشتار برای تشکیک و عدم قطعیت آن استفاده شده است. نویسنده در این اثر از عوامل داستانی پسامدرن به صورت اغراق شده و گیج کننده استفاده نمی‌کند؛ بلکه بیشتر از امکاناتی بهره می‌گیرد که خواننده را در مرز بین باور و ناباوری قرار می‌دهد و مرتب به خواننده گوشزد می‌کند که در رمان هیچ چیز

قطعی نیست. از این دید رمان هیس با توجه به ویژگیهای ساختاری و مفهومی منجر به تشکیک آن مورد بحث و بررسی قرار می‌گیرد.

ویژگیهای ساختاری منجر به تشکیک در رمان هیس

بسیاری از ویژگیهای ساختاری، که در مبحث نظری پژوهش به آنها اشاره شد در رمان هیس قابل مشاهده است. اگر چه میزان استفاده از این عوامل به یک اندازه نیست، تقریباً نویسنده از بیشتر ویژگیهای داستانهای پسامدرن برای ایجاد عدم قطعیت و تشکیک اثر استفاده کرده است که در ذیل به مهمترین آنها اشاره خواهد شد.

وجود چندین روایت موازی

رمان هیس رمان سر باز زننده از روایتهای منسجم است. در این رمان روایتهای متعددی مشاهده می‌شود و کل داستان تشکیل شده از پاره روایتهای متکثری است که هر کدام ما را به طریقی به تشکیک در قطعیت روایتها سوق می‌دهد. حکایت جهانشاه، نعمان و مجید سه روایت اصلی‌ای است که در داستان در جریان است؛ روایتهایی که به طور موازی در کنار یکدیگر در حال حرکت است و نقطه اتصال آنها فردی به نام پاسبان یا سرکار است که در داستان گاهی به لفظ لوطی نیز خوانده می‌شود و بعضاً با خود نویسنده یکی می‌شود. در واقع شاید تنها کسی که می‌تواند ربط دهنده روایتهای مختلف کتاب به یکدیگر باشد، همین سرکار است. در بخشی از کتاب، نویسنده خود تصریح می‌کند که این روایتهای به ظاهر بی‌ربط در واقع به یکدیگر مربوط است:

> در صورت فهم این مثالها و... استعارات است که می‌توانید مرا ربط بدهید بـه مجیـد، پسر صمد و آن کسی که خودش را همـه کـاره مـی‌دانـد والا بـین فصـلها، آدمهـا و حوادث کتاب پراکندگی زیادی خواهید دید: انگار یک مشت آدم بی ربط را بی هـیچ حسابی گذاشته‌اند کنار هم. اگـر شـما ایـن مثالهـا و اسـتعارات را بفهمیـد، خواهیـد توانست فصلها، حوادث و آدمهای در ظاهر بی‌ربط کتاب را به همدیگر پیونـد بزنیـد (کاتب، ۱۳۹۲: ۴۳-۴۲).

هیچ یک از روایتهای رمان هیس، خواننده را به سرمنزل مقصود نمی‌رساند و درست در جایی که خواننده به دنبال گره گشایی می‌گردد، روایت قطع می‌شود و روایتی جدید و فروپاشنده آغاز می‌شود. روایتها در یک خط روایی مستقیم نیست که روایت جدید

ادامه دهنده روایت قبلی باشد و حتی گاه روایت جدید روایت قبلی را نقض می‌کند؛ به عنوان مثال جهانشاه در جایی قاتلی خوانخوار معرفی می‌شود (ر.ک. همان: ۵۵-۳۰) و در روایت دیگر تمامی این اتهامها از او نقض می‌شود و وی فردی سیاسی و اسیر دسیسه خوانده می‌شود (ر.ک. همان: ٦٦، ٦٥، ٥٦). مجید در روایتی چیزی جز جنازه فرو افتاده در گوشه اتوبان نیست که سرکار آشنایی‌ای مبهم با او در خود حس می‌کند (ر.ک. همان: ۱۲۰-۱۲۵) و در جای دیگر با خود سرکار یکی می‌شود (ر.ک. همان: ۱۳۳).

تغییر راوی و زاویه دید

رمان هیس با زاویه دیدی یکپارچه و کلاً به صورت اول شخص روایت می‌شود؛ بنابراین در رمان با تغییر زاویه دید روبه‌رو نیستیم؛ اما آنچه در این مبحث قابل توجه است نوع روایت است. روایت به نوعی درونمایه رمان هیس است و کسی که چیزی برای روایت کردن ندارد به مرگ محکوم است. روایت در این رمان از نظر ساختاری دارای ویژگیهای قابل تأملی است که یکی از آنها تعدد راویان است. در رمان با راویان متعدد روبه‌رو هستیم و علاوه بر راوی اصلی، چندین راوی دیگر نیز جا به جا جریان روایت را در دست می‌گیرند. راویان رمان برخلاف راویان داستانهای مدرن به صورت ناگهانی و غیر منتظره تغییر نمی‌کنند؛ به غیر از اظهار نظرهای ناگهانی نویسنده و ورود بی‌مقدمه اش به داستان، شاهد تغییر ناگهانی راوی نیستیم که موجبات سردرگمی خواننده را فراهم کند. روایت اصلی، که بیشترین حجم داستان را در بر دارد به عهده سرکار یا پاسبان است. راوی بعدی جهانشاه است که روایت حدود ۲۵ صفحه از داستان بر عهده‌ی اوست (ر.ک. همان: ٥٤-۳۰). راوی دیگری به نام مجید یا مجید تابعه نیز در داستان هست که در بخشهایی عهده دار روایتهای انسجام‌شکنانه و بی‌ارتباط به داستان است (ر. ک.همان: ١٤٦-۱۳۵) و در جایی روایت کل داستان به او نسبت داده شده است (ر.ک.همان: ۱٦٥-١٦٢). نعمان نیز بخشی از روایت یعنی حدود ده صفحه از داستان را در دست دارد (ر.ک. همان: ۲۳۸-۲۲۹). راوی دیگر خود نویسنده است که مستقیم وارد داستان می‌شود و به اظهار نظرهای مستقیم راجع به متن می‌پردازد. جدای از روایتهای گاه و بیگاه نویسنده، روایت «حکایت سفر و شبانه چهارم» را مستقیماً خود نویسنده بر عهده دارد و توضیحاتی راجع به داستان به خواننده می‌دهد (ر.ک. همان: ٢٤٧). در ضمیمه اول داستان، راوی مخلوطی از نویسنده و سرکار است و گویی در جهت القای این امر

به خواننده است که نویسنده این کتاب کسی جز سرکار نیست و وجود نویسندهٔ واقعی یعنی محمد رضا کاتب با وجود سرکار به نوعی درآمیخته است (ر.ک. همان: ۲۷۱-۲٦۷). در پایان ضمیمه سوم کتاب از فردی به نام سید باقری نام برده و مدعی شده است که این بخش توسط او نوشته شده (ر.ک. همان: ۲۷۵). و ضمیمه چهارم کتاب توسط فردی به نام اکرم شریف روایت شده است که اطلاعاتی نادرست و البته نمادین راجع به نویسنده می‌دهد (ر.ک. همان: ۲۷٦).

نبودن راوی مقتدر و قابل اعتمادی چون راوی دانای کل

راویان رمان هیس به نوعی غیر قابل اعتماد و حتی در برخی موارد هذیان گویند: جهانشاه گاهی خود را قاتلی مخوف معرفی می‌کند که قتل ۱۷ زن را باعث شده است (ر.ک. همان: ۵۵-۳۰) و گاه خود را کاملاً مبرا از این تهمتها وفردی سیاسی می‌داند (ر.ک. همان: ٤۳،٤۲، ٥٤، ۵۵، ۵٦، ٦۵، ٦٦و...). سرکار، که روایت بسیاری از بخشهای داستان در دست اوست، حتی شخصیتهای داستانش را هم خوب نمی‌شناسد. با اینکه یکی از بزرگترین دغدغه‌های راوی در روزهای پایانی عمرش مجید و داستان زندگیش است در جایی مشاهده می‌شود که حتی در یادآوری نام این فرد دچار تردید می‌شود و به قطعیت نامش را به یاد نمی‌آورد: « چند روز بعد دوباره سر از اتوبان درآوردم: نشستم کنار میله‌های کج شده و برای مجید یا هر اسم دیگری که آن سر له شده داشت، فاتحه خواندم» (همان: ۱٤۷).

بسامد زیاد استفاده از «شاید» ، حرف ربط «یا» و سایر جملات و عبارات تردید آفرین، ترفند دیگری است که بر عدم اقتدار راوی در این داستان تأکید دارد و در سراسر داستان پراکنده است.

راوی در رمان هیس، آن قدر غیر مقتدر است که گاه تحت تأثیر امر و نهی شخصیتهاست:

> جهانشاه گفت: «... اگر مرا می‌خواهی بیاوری راست و رو راست به آنها بگو می‌خواهم اینجا از فلانی بگویم. برای اینکه مطلبم بدون او جا نمی‌افتد. دیگران را کاری ندارم اما حق نداری سر من از این بازیها در بیاوری. من می‌دانم تو قصد داری ۳۰ جا به بهانه خون این و آن یاد من بیفتی و از من بگویی. دوست ندارم این جوری مرا تکه تکه کنی، چون فکر می‌کنم ارزشش را نداشته‌ام... اگر می‌خواهی من هی

نیایم حرف بزنم خودت مثل بچه آدم بگو به آنها. بگو مهم هستم. بگو یک تکه گنده از مطلبت... حق نداری حرفهایی را که اینجا می‌زنم حذف کنی. باید همه را بیـاوری تا کلمه آخرش را.»

«عیبی که ندارد حرفهایت را زیر صفحه بزنم؟»

جهانشاه گفت: «چرا زیر نویس، این همه جا هست اینجا الحمدلله» (همان: ۲۹).

آمیختن انواع ادبی و سبکها

آمیختن انواع ادبی و سبکهای مختلف نگارش، موجبات التقاط گرایی و عدم انسجام را در داستان فراهم می‌کند و به نوعی بر پراکندگی، تشتت و عدم مرکزیت تأکید دارد. نویسنده در این رمان با آمیختن نوع یادداشت نویسی، خاطره نویسی، متون تفسیری، متون علمی و پژوهشی و... با داستان نویسی در ساختار رمان گسیختگی ایجاد می‌کند و یکپارچگی داستان را از بین می برد که نتیجه آن ایجاد تردید در ساختار داستانی اثر است.

از صفحه ۱۳۵ تا ۱٤۳ کتاب در نقطه چین در فصلی که نویسنده پیشنهاد به نخواندنش می‌کند، ناگهان از بار داستانی متن کاسته می‌شود و سبک نویسندگی به صورت کاملاً کلاسیک و به شیوه متون ٤ و ۵ هجری تغییر می‌کند و نویسنده بر روال متون تفسیری فارسی، شروع به نوشتن متونی در تفسیر برخی از آیه‌های قرآن می‌کند که با سبک و سیاق داستان متفاوت است. غیر از سبک نوشتاری این بخش، محتوای قرآنی و تفسیری آن نیز با بخشهای دیگر داستان تطابقی ندارد.

در ادامه این بخش از صفحه ۱٤۳تا ۱٤٦، که از آن به عنوان کتاب مردگان یاد شده است، سبک نوشتاری، زبان علمی به خود می‌گیرد و به تاریخچه دفن مردگان، مراسم تدفین اقوام بدوی و... می‌پردازد. این بخش از رمان نیز کاملاً دور از روال داستان نویسی معمول است و شاید تنها رشته‌ای که این بخش را به دیگر بخش،های داستان پیوند می‌زند مفهوم مرگ است.

در پایان داستان نیز ضمیمه‌هایی گنجانده شده است که انواع ادبی مختلف از خاطره نویسی گرفته تا متون علمی و فلسفی در آن قرار دارد؛ ضمیمه‌هایی که ارتباطشان با داستان بسیار ضعیف است و تنها موجبات آمیختگی متون علمی و فلسفی را با متن داستانی فراهم می‌کند.

داستان در داستان

چنانکه پیش از این نیز در قسمت روایتهای موازی ذکر شد، رمان هیس، یک لایه نیست. چند لایگی رمان هیس و وجود روایتهای موازی تنها روایتها و راویان متعدد را در پی نداشته است؛ بلکه به ایجاد داستانهای تو در تو با سطوح وجود شناسی مختلف نیز منجر شده است. شخصیت اصلی داستان یعنی همان سرکار یا پاسبان در روزهای پایان زندگیش داستانی می‌نویسد که اساس رمان هیس بر پایه آن نهاده شده است.

جهانشاه نیز، که خود یکی از شخصیت‌های داستان سرکار است، مدعی می‌شود با تعریف داستانش می‌خواهد کتابش را در لابه‌لای کتاب سرکار چاپ کند:

> جهانشاه گفت: «نمی‌دانم شاید هم به خاطر این قبول کردم حرف بزنم که دیدم فرصت خوبی است برای تعریف داستانم. راستش من یک قصه نوشتم و حالا می‌خواهم تو کتاب تو چاپش کنم. می‌دانم به داستان تو ربطی ندارد و جایش تو کتاب تو نیست اما چاره‌ای ندارم و دیگر وقت نیست و این قصه روی دستم می‌ماند و با مردن من آن هم می‌میرد. دوست دارم هر جوری هست بماند آن، چه وقتی بهتر از حالا. به بهانه تعریف زندگی خودم قصه‌ام را می‌چسبانم وسط کتابت جوری هم می‌چسبانم که نتوانی حذفش کنی. شاید اگر وقت بود سر فرصت پاکنویسش می‌کردم و یک جایی خودم چاپش می‌کردم» (همان: ۲۸).

بنابراین بخشی از رمان هیس، داستان جهانشاه است که در درون داستان سرکار گنجانده شده است.

از طرفی از فردی به نام مجید، که جسدش را در اتوبان پیدا می‌کنند، دفتری بر جای مانده است که غیر از همین رمان هیس نیست. صفحه ۱۶۱ تا ۱۶۵کتاب شامل این دفتر برجای مانده از مجید است که با عنوان «دفتری با سه فصل» در میانه کتاب «هیس» گنجانده شده است.

بنابراین داستان با چندین سطح وجود شناسی عرضه می‌شود. داستان جهانشاه در درون داستانی که سرکار نویسنده آن است، قرار گرفته است؛ داستان جهانشاه و مجید توسط سرکار نوشته شده است؛ داستان سرکار و جهانشاه و خود مجید توسط مجید نوشته شده و البته در جایی نویسنده کل کتاب اکرم زن مجید دانسته شده (ر.ک. همان: ۱۷۵) و البته بدیهی است که تمام این داستانها توسط نویسنده واقعی کتاب، محمد رضا کاتب، نوشته شده است. وجود این شیوه در رمان، باعث درهم و برهمی داستانها و

راویان شده است به طوری که خواننده را در هاله‌ای از شک و تردید قرار می‌دهد که داستانهایی که در حال خواندنش است، توسط کدام یک از نویسندگان فرضی نوشته شده است. بویژه که در جاهایی مرز قاطعی بین داستانها وجود ندارد؛ مثلاً در جایی که به داستان مجید می‌رسد می‌بیند این داستان هیچ چیز جز دیگر داستانهای کتاب نیست و این نکته بر تردید پذیری و تشکیک داستان می‌افزاید.

جابه‌جایی

نویسنده در این رمان با شگردهایی سعی در افزایش قانون احتمالات در نتیجه عدم قطعیت و تشکیک در به دست دادن واقعیت دارد. از جمله این ویژگیها می‌توان به شیوه «می‌نویسم»، «می‌نویسد» اشاره کرد.

بسیاری از بخشهای داستان با افعال می‌نویسم، می‌نویسد، ترکیبی از این دو یا حتی خواهد نوشت آغاز می‌شود. این شیوه در بسیاری از موارد، خواننده را مشکوک و دودل در تشخیص راوی این بخشها قرار می‌دهد:

«می‌نویسد: "با اینکه این بخش از کتاب بکلی زاید است ولی به دلایلی که امیدوارم تا به حال متوجه آن شده باشید، قادر به حذف آن نمی‌باشم"» (همان: ١٦١).

(می‌نویسم: کلیه مطالبی که در این نقطه چین می‌آید، هیچ گونه ربطی با دیگر مطالب کتاب ندارد. در صورتی که حوصله خواندنش را ندارید، می‌توانید ان را نخوانید و یا از کتاب جدا کنید و کناری بگذارید که در آن صورت بسیار ممنون می‌شوم)(همان: ١٣٤).

«(خواهد نوشت:) الف: جملاتی که با حروف «لوتوس» و... چاپ شده است جملاتی است که محل شکند: چون مشخص نیست آن فعل و... گفتگوهای انجام شده با حروف «لوتوس» و... چاپ شده است تا از غیر تردیدها قابل تفکیک باشد» (همان: ١٩٦).

بر خلاف نظر عده‌ای از منتقدان، که فاعل تمام بخشهایی را که با می‌نویسد آغاز شده است شخصیت داستانی و فاعل فعلهایی که با می‌نویسم آغاز شده است، نویسنده یا همان محمد رضا کاتب می دانند (ر.ک. خادمی، ١٣٩٢: ٢١٥)، هیچ یک از موارد صرف فعل را بصراحت نمی‌توان به نویسنده یا راوی خاصی نسبت داد؛ چنانکه در مثال زیر می‌بینیم در بخشی که با می‌نویسم آغاز شده است، منظور از من، محمد رضا کاتب

نیست؛ بلکه منی که با ساروق و چشم آبی رفاقت داشت، سرکار یا همان پاسبان بوده است:

«می نویسم: اگر شما گذشته یک آدم را بدانید و آخر و عاقبتش را ببینید، می‌توانید بفهمید آخر و عاقبت خودتان با آن گذشته‌ای که دارید به کجا می‌کشد... مجید این را می‌دانست... برای همین رفاقت منو ساروق و چشم آبی را بر هم زده بود» (هیس، ۱۳۹۰: ۱۸۵)

و حتی در جایی برای یک راوی (که در اینجا سرکار است) از هر دو حالت صرف فعل بهره می‌گیرد:

(می نویسم)

در طول راه حرفهایی بین منو جهان شاه رد و بدل شد که من آنها را پشت سر هم، بدون وقفه می‌آورم...

(می‌نویسد):

تذکر: برخی از مطالب که با ابرو، دست، چشم و... بین ما رد و بدل شده است برای راحتی کار تبدیل به گفتگو شده‌اند... (همان: ۹۶-۹۵).

بنابراین نویسنده این شیوه را نه برای مشخص کردن راوی، بلکه برای به شک انداختن خواننده در شناخت راویان به کار می‌برد.

روش دیگری که در داستان برای افزایش قانون احتمالات استفاده شده، استفاده از پرانتزهای خالی و ارائه پیشنهادهای گوناگون به خواننده برای پر کردن این پرانتزهاست: در بخش «حکایت و سفر شبانه یکم» پایانی، که از صفحه ۱۸۷ تا ۲۲۸ ادامه دارد، پیش از شروع بسیاری از نقل قولها و بعد از صروف متعدد از کلمه «گفت» با پرانتزهای خالی روبه‌رو می‌شویم که نویسنده در میانه این بخش، گزینه‌های مختلفی برای پرکردن این پرانتزها در اختیار خواننده قرار می‌دهد: «(به غیر از حروف) پرانتزهای خالی و پر نیز علامت محلهای شک است. در داخل پرانتزها شما می‌توانید متناسب با داستان، یکی از جمله‌های زیر را بگذارید: گفتم، خواستم بگویم، دلم می‌خواست بگویم، هوس کردم بگویم و...» (همان: ۱۹۷ و ۱۹۶).

روش دیگر در نظر گرفتن احتمالات گوناگون و قرار دادن این احتمالات، پیش روی خواننده است؛ به عنوان مثال: رابطه‌ای که بین اکرم و پاسبان بوده است و توسط نعمان بازگو می‌شود و پیشینه زندگی پاسبان با احتمالات گوناگون در اختیار خواننده

قرار داده می‌شود: اکرم مادرش، خواهرش یا زنش بوده (ر.ک. همان: ۲۳۹ و ۲٤۰) یا اصلاً خواهر و مادری نداشته؛ پرورشگاهی بوده و اکرم عشق نافرجام او به حساب می‌آمده است (ر.ک. همان:۲٤۱ و ۲٤۰). نکته قابل توجه نیز این است که احتمال اخیر با جمله « می‌گوید ( ):» آغاز شده است و از آنجا که به پیشنهاد نویسنده خواننده می‌تواند جاهای خالی پرانتز را با جملات تردید آمیزی نظیر خواستم بگوید؛ دلم می‌خواست بگوید؛ کاش می‌گفت و... (ر.ک. همان: ۱۹۷)، پر کند، بنابراین به به‌کار گیری قانون احتمالات بیشتر دامن زده می‌شود.

سرکار نیز قبل از اینکه به مأموریت مرگبار برود، نزد نعمان می‌رود تا با او تسویه حساب کند؛ زیرا قرار بود آن شب آخرین شب زندگیش باشد و بعد در نقطه چین می‌نویسد که تمام آنچه گفته قصه‌ای بیش نبوده و هیچ گاه جرأت گفتگو با نعمان را نداشته است (ر.ک. همان: ۲٤۳).

حرف «یا» و «شاید»های پیاپی نیز بر افزایش قانون احتمالات می‌افزاید: «نمی دانم شاید هم تو کشته شدن صمد خودم را مقصر می‌دانستم:

مثلاً آن ستوان از من دستور گرفته بود یا نه. اصلاً آن ستوان خودم بودم و نمی‌خواستم به روی خودم بیاورم که کی هستم و چه کار کرده‌ام. باید همه چیز را گردن آن ستوان می‌انداختم که شاید اصلاً وجود نداشت. شاید هم وجود داشت... (همان: ۲۵۲). شایدم به خاطر این بود که پسر صمد بچگی من و شاید مجید و جهانشاه بود (همان:۲۵۳).

شاید همه این حرفها قصه بود و همه چیز جوری برمی‌گشت به اکرم... شایدم ربط داشت به نعمان و حسابهای گذشته اش...شاید هم یک قصه ساخته بودم با خودم اکرم پسر صمد و نعمان و حالا مجبور بودیم همگی تویش بازی کنیم... (همان: ۲۵۳).

مورد دیگر استفاده از شیوه جابه‌جایی در رمان هیس به کار گیری عدم قطعیت در جملات و کنش‌های شخصیتهاست. «جهانشاه صندلی کنارش را نشان داد: "بنشین تا برایت بگویم" نشستم روی صندلی (نمی‌دانم شایدم نشسته بودم اصلاً)» (همان: ۸۵).

استحاله شخصیت یا وحدت در عین کثرت

یکی دیگر از ترفندهای رمان هیس، که بر تشکیک داستان می‌افزاید، استحاله شخصیتها یا امتزاج آنها در یکدیگر است به طوری که با وجود تنوع شخصیتها، همه به نوعی در یکدیگر ادغام شده‌اند. نمونه‌هایی از امتزاج شخصیتها را می‌توان در مثالهای زیر مشاهده کرد:

- امتزاج مجید و سرکار:

سرکار ابتدا بر شباهت خود و مجید تأکید می‌کند: «شاید آن جنازه با آن سر له شده برای این به نظرم آشنا آمده بود که مثل یک آینه توانسته بودم خودم را تویش ببینم: مثل آینه‌ای که جهانشاه موقع سربریدن زنها بالای سفره می‌گذاشت» (همان: ۱۳۲).

انگار آن جنازه، جنازه خودم بود و من با آن گردنبند حلبی بین آن همه خون و گل بی کس و تنها کنار اتوبانی پر برف افتاده بودم روی زمین و هیچ کس نبود حتی شناسایی‌ام کند» (همان:۱۳۲).

سپس جنازه مجید را جنازه خودش می‌خواند و با شخصیت مجید امتزاج می‌یابد: «هرچه می‌گذشت بیشتر مطمئن می‌شدم که آن جنازه جنازه خودم بود که آنجا افتاده» (همان: ۱۳۳).

- امتزاج نویسنده یعنی محمد رضا کاتب با شخصیتهای داستانش

در بخشی از کتاب با عنوان «در پرده» محمد رضا کاتب یا نویسنده اصلی کتاب با شخصیتهای داستانش از جمله مجید امتزاج یافته: «با اینکه این بخش از کتاب به طور کلی زاید است، خواندنش خالی از لطف نیست؛ زیرا با شخصیت و زندگی نویسنده آشنا می‌شوید» (همان:١٦٦). و سپس در حالی که خواننده انتظار دارد با نویسنده اصلی کتاب یعنی محمد رضا کاتب آشنا شود، می‌بیند دوباره سخن از مجید و سرکار و... است.

در ضمیمه سوم همین کتاب آمده است: «محمدرضا کاتب قبل از تمام کردن رمان هیس در کیلومتر ۹ اتوبان تهران قم و بر اثر تصادف با ماشین در گذشت» (همان:٣٧٦) که همان گونه که مشاهده می‌شود بصراحت سرنوشت مجید به محمد رضا کاتب نسبت داده شده است.

از طرفی این مطلب را همسر محمد رضا کاتب اعلام کرده به نام اکرم که همنام با همسر مجید است.

- امتزاج مجید و صمد و نعمان در جهانشاه

در بخشی از کتاب، جهانشاه به امتزاج شخصیتهای کتاب در یکدیگر از جمله در خودش اعتراض می‌کند: «می‌دانم می‌خواهی چه کار کنی: می‌خواهی من را از زیر وصل کنی به بچگی خودت که اسمش را گذاشتی پسر صمد و توفصل بعد ما را آرام

ربط بدهی به مجید و بعد مجید را ربط بدهی باز به خودت و نعمان و اکرم و عاقبت بگویی حکایت این آدم دو پا چی است...» (همان: ۲۸).

- امتزاج زنان داستان جهان شاه با مجید

اگر نشانه‌هایی را که در متن مشاهده می‌شود یکجا گرد آوریم، شواهدی هست که زنان داستان جهانشاه را بی‌شباهت به مجید نمی‌کند. این زنان باید داستانهای هزار شبانه‌ای را سرهم کنند و با سخنشان چنان دل جهانشاه را تسخیر کنند تا زنده بمانند؛ ولی هیچکدام موفق نمی‌شوند و همگان از جانب جهانشاه به مرگ محکوم می‌شوند. این مضمون بارها از دهان جهانشاه درباره این زنان شنیده می‌شود:

دیگر از همه چیز دلزده شده بودم. خسته شده بودم، دنبال یک بانوی واقعی می‌گشتم؛ کسی که با حرفهایش دل زده‌ام نکند، خسته‌ام نکند، با حرفهایش سرگرم شوم و با قصه‌هایش خوابم کند و مرا ببرد به شهر افسانه‌ها و آرزوها و مجبور نباشم مثل بازپرسها هی سؤال کنم... (همان: ٤٧).

«"چرا می‌خواهی مرا بکشی؟" "برای اینکه نمی‌توانی قصه‌ای سر هم کنی که هزار شب زنده بمانی"» (همان:۵۰).

«فرض کن من همان شاه جهان هزار و یک شب هستم. زنم بهم خیانت کرده و من به خاطر آن ۱۷ زن را کشته‌ام و حالا به دنبال یک نفر قصه گو از افسانه‌ها زده‌ام بیرون...» (همان:۵۵).

با تکیه‌ای که در سراسر داستان بر استعاری و تمثیلی بودن ماجراهای قتل زنان توسط جهانشاه می‌شود می‌توان این زنان را تمثیلی از آنیما یا روان زنانه نویسنده دانست که باید داستانهای هزار شبانه سرهم کنند تا زنده بمانند؛ اما همگان به نوعی درگیر سکوتند و همین امر به مرگ آنها می‌انجامد.

جدای از پایان مرگباری که برای مجید و زنان مقتول جهانشاه وجود دارد، مجید نیز آنیما یا بخشی از روان نویسنده است که گرفتار مرگ و نابودی می‌شود. در صفحه ۱۳۵ کتاب از مجید به عنوان «مجید تابعه» یاد می‌شود. تابعه از نظر اعراب جاهلی و در ادب کلاسیک ایران جنی است که به شاعر شعر القا می‌کند و همان تصویر جاودانی زن در درون مرد است که در روانشناسی یونگ به آن آنیما گفته می‌شود و شعر آفرینی و خلاقیت هنری و ادبی را موجب می‌شود (شمیسا،۱۳۸۰: ۲۲۷). از طرفی وجود بخشی از

کتاب با عنوان دفتری با سه فصل (کاتب ۱۳۹۰ :۱۶۱-۱۶۰)، که توسط مجید نوشته شده، ما را راهبر به سمت همین فکر است که مجید هیچ چیز غیر از آنیمای نویسنده نیست که مرگ، آن را در ربوده است؛ زیرا دفتری با سه فصل همین کتاب است که محمد رضا کاتب آن را نوشته است.

- امتزاج شخصیت اکرم در زن مجید و زن نعمان و زنی که نقشی در به پایان بردن رمان داشته است:

اکرم در جایی نام زن اکرم است هرچند این تنها اسمش نیست:

«زنش که اسمش اکرم بوده گویا مدتها بوده که طلاق می‌خواسته ولی مجید قبول نمی‌کرده» (همان: ۱۷۰).

نام زن مطلقه نعمان نیز اکرم بوده است: «نمی‌شد دیگر بیشتر از این اکرم را نگه دارم. بهش گفتم برود پی سی خودش» (همان:۲۳۰).

ضمیمه سوم کتاب توسط فردی به نام اکرم شریف نوشته شده است (ر. ک. همان: ۲۷۶).

البته بسیار گذرا از فردی به نام اکرم، که خواهر یکی از مقتولان جهانشاه است، نیز یاد می‌شود (ر.ک. همان: ۳۷).

با عدم قطعیت نام یکی از مقتولان جهانشاه نیز اکرم بوده است: «سالار یا اکرم یا هرچه که اسمش بود داشت جان می‌داد» (همان: ۵۲).

- امتزاج جهانشاه و مجید

وقتی از مرگ جهانشاه و اعدامش سخن می‌رود در پایان توصیفاتی ارائه می‌شود که خواننده را به یاد مجید می‌اندازد:

> جهانشاه مثل مجید پاهایش را جمع کرده بود تو شکمش: انگار از سرما قوز کرده بود. چشم‌هایش باز بود. نمی‌دانم به کجا داشت نگاه می‌کرد. شاید به پاهای ملت، شاید هم به خونش که کف خیابان و کف کفش‌هایش را سرخ کرده بود. شاید چشم انتظار کسی و چیزی بود... بدکوفتی بود: جوری زل زده بود به کف خیابان که خماری و انتظار را می‌شد تویش دید (همان: ۱۱۳).

چیزی شبیه به این چشم انداز بارها برای توصیف صحنه مرگ مجید نیز آورده می‌شود:

نگاهش جوری بود که انگار هنوز زنده من سرم را بردم جلوتر نگاهش جوری بود که انگار هنوز زنده است و زل زده به کف اتوبان» (همان: ۱۲۵).

من سرم را بردم جلوتر نگاهش جوری بود که انگار هنوز زنده است و زل زده به کف اتوبان» (همان: ۱۲۳).

فرجامهای چندگانه

رمان هیس طرحی دایره وار و گردشی دارد به طوری که پایان داستان با آغاز آن به یکدیگر در می‌پیوندد. داستان با فصلی با عنوان «حکایت سفر و شبانه یکم» آغاز می‌شود و با فصلی با همین عنوان به پایان می‌رسد. ماجرایی که در صفحه ۱۵ کتاب نیمه تمام رها شده بود در صفحه ۲۰٤ ادامه پیدا می‌کند. این نکته از مهمترین دلایلی است که نتوان فرجامی قطعی ویژه پیرنگهای پیشامدرن برای داستان در نظر گرفت و اگر بخواهیم فرجام داستان را بازگوکنیم درخواهیم یافت که در رمان هیس اصلاً فرجامی مشاهده نمی‌شود و رمان با عدم قطعیت و نافرجام به پایان می‌رسد؛ هرچند مخاطب را تا حدودی آماده می‌کند که برای سرانجام شخصیت‌ها، فرجامهای چندگانه در نظر بگیرد؛ به عنوان مثال: چگونگی مرگ مجید با نظریات متفاوت آمیخته است به طوری که هم می‌شود خودکشی را برای فرجام زندگیش در نظر گرفت و هم تصادف را (ر.ک. همان: ۱٦۷ و ۱۸۵).

فرجام سرکار با قطعیت بیان نمی‌شود و چند سرانجام که همه آمیخته با شک و تردید است برایش در نظر گرفته می‌شود: یکی اعزام به مأموریتی بی‌بازگشت، دیگری بیماری و سدیگر خودکشی (ر.ک. همان: ۹، ۱۵و ۱۸۵).

در بخشهای پایانی داستان نیز پیش از ضمیمه‌ها اگرچه همچنان جریان روایت به دست سرکار است اما جملات نهایی طوری رقم می‌خورد که به نوعی می‌توان آن را به مرگ سرکار تعبیر کرد: «جای پوتین‌هایم روی برف نبود: خیلی وقت بود جای پوتینهایم دیگر روی برف نمی‌ماند» (همان: ۲٦٦).

با این جملات نه می‌توان دقیقاً به زنده ماندن او حکم کرد و نه به مرگ او و اینکه اگر مرده است، این مرگ در کجای داستان اتفاق افتاده و از چه بخشی از داستان روایتهای پسامرگی اوست.

بنابراین فرجام این رمان، برخوردار از عدم قطعیت مدرنیستی است و برخلاف بسیاری از رمانهای پست مدرن به طور آشکار چندین فرجام برای داستان به خواننده پیشنهاد نمی‌شود تا خواننده به انتخاب خود یکی را برگزیند؛ بلکه آنچه در این رمان قابل تأمل است، وجود فرجامهای چندگانه برای سرنوشت شخصیتهاست که به بارها مشاهده می‌شود.

ویژگیهای مفهومی منجر به تشکیک در رمان هیس

یکی از راه‌هایی که عدم قطعیت و تشکیک رمان را در پی دارد، استفاده از مفاهیمی است که داستان را به سمت این معنی سوق می‌دهد. نویسنده رمان هیس با استفاده از مفاهیم شک برانگیز، متناقض، فاقد رابطه علی و معلولی، بی‌انسجام و... موجبات این امر را فراهم آورده است به طوری که مخاطب این داستان هرگز به معنی قطعی دست نمی‌یابد و رمان به تعداد مخاطبانش معنا عوض می‌کند.

تناقض

در سراسر داستان، روایتهایی هست که یکدیگر را نقض می‌کند. از صفحه ۳۰ تا ۵۵ کتاب، جهانشاه به طور مفصل داستان قتلهای خودش را بیان می‌کند و حتی گاه در داستان جزئیاتی نظیر حضور نامزد یکی از مقتولان در صحنه محاکمه جهانشاه و گفتگویش با او نیز ذکر می‌شود:

> سیگارها مال نامزد یکی از مقتولها بود: ازقندی بهش می‌گفت مهندس... می‌خواست با جهانشاه اگر شده ده دقیقه صحبت کند» (همان:۲۲)؛ اما در جاهایی داستان را به طور قطع و یقین استعاری و کنایی و ماجراها را سمبلیک و نمادین می‌داند: «وقتی من صحبت از سر تیزک و گردن زدن و رگ و دریدن سینه‌ای می‌کنم، معنی آن واقعاً آن نیست که من کسی را با سر تیزک کشته‌ام و نشسته‌ام به تماشای جان دادنش، نه، بلکه منظورم از آن کار و جسم چیز دیگری است... (همان: ٤٢) و (ر. ک. همان: ٤٣،٤٢، ٥٤، ٥٦، ٦٥ و ٦٦).

حتی سر کار نیز گاه ماجرای قتلها را کاملاً واقعی و رد آن توسط جهانشاه را مردود می‌شمرد: «گفتم: "خودت خوب می‌دانی همه این چیزها اتفاق افتاده، خوب هم اتفاق افتاده..." » (همان: ۵۵). و گاه با قطعیت این ماجرا را سمبلیک و تمثیلی می‌داند: «نمی‌دانم شاید برای همین جهانشاه آنچه به سرش آمده بود به یک داستان تبدیل کرده بود،

تبدیل به خنجر و چشم و گل و باغ: برای آنکه بیشتر از این داستانش شبیه آن افسانه‌هایی که خوانده بود نشود. چه زجری کشیده بود برای ساختن آن داستان تمثیلی» (همان: ۱۱۳).

تناقض در این رمان فقط به عدم قطعیت داستانی محدود نمی‌شود، بلکه گاه در جمله‌ها و عبارات نیز مشاهده می‌شود: «سربلند کردم غیر از صدای گریه‌ام هیچ صدایی نمی‌آمد خوشمزه این بود که گریه‌ام اصلاً صدا نداشت» (همان: ۱۲۹).

«بار اولی بود که می‌دیدمش از این مطمئنم. اما فکر می‌کنم یک جاهایی باهاش بوده‌ام؛ چون قشنگ می‌شناختمش» (همان: ۱۳۲).

«اگر کسی زل می‌زد بهش به شب نکشیده یک گزکی چیزی ازش می‌گرفت می‌انداختش زیر عصا نمی‌دانم آن موقع اصلاً عصا داشت یا نه ولی با عصا حسابی می‌زدش» (همان: ۲۰۳).

«حالا آن ٤ ساعت ربط داشت به مرگ ما ٤ نفر: من، جهانشاه و مجید» (همان: ۲۵۵).

از دیگر تناقضات، تناقضاتی است که در گفته‌های شخصیتها می‌توان مشاهده کرد. جهانشاه از کتابی به نام حجله، که توسط شخصی به نام بازرگان نوشته شده است، سخن می‌گوید و مفصل بحث می‌کند که اگرچه نام نویسنده کتاب نام یک مرد است به احتمال زیاد این کتاب را یک زن نوشته است؛ حتی در جایی چنان سخن می‌گوید که گویی نویسنده کتاب خودش بوده است و حق دخل و تصرف در آن را دارد: «باید در کتاب حجله این را اضافه می‌کردم که بهتر است هنگام راحت کردن مادموازلها دهانشان را با چیزی ببندید» (همان: ٤٥).

در جایی جهانشاه از خودش به عنوان یک شخصیت خیالی سخن می‌گوید: «اختر توی تنهایی‌اش گاه با خودش حرف می‌زد؛ گاهی هم با یک مرد خیالی که اسمش را گذاشته بود جهانشاه» (همان: ۳۷).

از دیگر موارد تناقض در رمان هیس، پاسخ به سؤالات یا گفتگوهایی است که اصلاً بر زبان شخصیتها جاری نشده و تنها در ذهن آنها جریان داشته است: «دلم می‌خواست بگویم: چرا همیشه بچه‌ها را می‌فرستی پی قره قوروت؟ خب آن نره قول را بفرست" نعمان گفت:" نمی روند. می‌گوید آمد و ما را گرفتند کی جوابگویش است؟..."» (همان: ۲۰۸) و (ر.ک. همان: ۱۰۵، ۲۵۱، ۲٦۲و...).

داستانی کردن واقعیت یا آمیختن خیال و واقعیت

چنانکه پیش از این نیز ذکر شد، موارد بسیاری به آمیختگی خیال و واقعیت در داستانهای پست مدرن منجر می‌شود. از جمله نکات مورد توجه در این شیوه بعد هستی شناسانه آن است. یکی از مواردی که موجب این در آمیختگی هستی شناسانه می‌شود، حضور نویسنده از جهان واقعی در جهان داستان است.

در رمان هیس این امر با وجود نقطه چین‌های پیاپی در داستان خود را می‌نمایاند. بیش از هر جایی حضور نویسنده در این بخشها محسوس است و مطالب این نقطه چین‌ها اکثرا با حضور و دخالت نویسنده شکل می‌گیرد: «به دلیل آنکه گفتگوی زیر چیزی اضافی است و هیچ ربطی به داستان ندارد و به دلیل آنکه قادر به حذف آن نمی‌باشیم این بخش را در صفحه‌هایی نقطه چین قرار داده‌ایم تا در صورت نظر مساعد شما توسط خود شما از کتاب جدا شود. (البته خوانده نشدن این بخش نیز به معنی حذف آن توسط خواننده و نویسنده است)» (همان: ۲۵).

البته این امر تنها به نقطه‌چینها محدود نمی‌شود و خارج از آن نیز این دخالت و ورود به چشم می‌خورد: «جهانشاه مثل مجید پاهایش را جمع کرده بود توی شکمش: انگار از سرما قوز کرده بود. چشمهایش باز بود. نمی‌دانم به کجا داشت نگاه می‌کرد شاید به پاهای ملت. شایدم به خونش که کف خیابان و کف کفشها را سرخ کرده بود. شاید چشم انتظار کسی و چیزی بود شاید چشم انتظار من بود که ادامه‌اش بدهم. شاید... شاید تمام این فکرها و حرفها نشانه‌ای از مرضی بود که ازش گرفته بودم. بد کوفتی بود: جوری زل زده بود به کف خیابان که خماری و انتظار را می‌شد تویش دید.(چون نمی‌توانم بیشتر از این مواظب شبیه شدن قصه‌ها باشم دیگر ادامه نمی‌دهم، باشد باقی اش مال او)» (همان: ۱۱۳).

از دیگر موارد آمیختگی خیال با واقعیت در این متن اظهار نظر درباره خود متن با بار هستی‌شناسانه بسیار زیاد است. در گفتگوی سرهنگ قاسمی با سرکار آمده است: «بعید نیست این حرفهایی را که ما داریم الان می‌زنیم او نوشته باشد؛ چون می‌دانم نمی‌خواهد بیاید جلو گفتم: شاید کل کتاب را او نوشته اصلاً گفت: این هم بعید نیست» (همان: ۱۷۵).

اگر این همه حرف بی ربط را قرار باشد وسط داستان بزنم برای آنهایی که می‌خواهند

می‌خواهند بی دردسر داستان را بخوانند و باور کنند، کار سخت می‌شود. چون حس و حالشان از دست می‌رود؛ شکاف به وجود می‌آید این وسط. آن وقت کل کار زیر سؤال می‌رود (همان: ۲۹).

نخستین ضمیمه، که در پایان کتاب آمده است نیز بصراحت به اظهار نظر درباره متن، شخصیت پردازی و... می‌پردازد (ر.ک.همان: ۲٦۷).

از موارد دیگر، که می‌توان آن را نیز در زیر مجموعه این شیوه ذکر کرد، تحکم شخصیت‌ها به نویسنده است: «"عیبی که ندارد حرفهایت را زیر صفحه بزنم؟" جهانشاه گفت: "چرا زیر نویس، این همه جاست اینجا الحمدلله"» (همان: ۲۹).

«حق نداری حرفهایی را که اینجا می‌زنم حذف کنی. باید همه را بیاوری تا کلمه آخرش را» (همان: ۲۹).

در این رمان گاه داستانی کردن امر واقع چنان اتفاق می‌افتد و ساحت واقعیت و تخیل چنان با یکدیگر در می‌آمیزد که جدا کردن این دو از یکدیگر، دشوار می شود. از موارد آمیختگی واقعیت با تخیل اشاره به کتاب دیگری است که حوادث، شخصیتها، مکانها و حتی راوی آن کتاب دقیقاً شبیه این کتاب است و همواره ترس از این برای نویسنده هست که مبادا کتابی که در حال نوشتنش است با آن کتاب خیالی شبیه شود: «مدتی پیش به کتابی برخوردم که بعد از خواندن آن دو دل شدم از اعدام جهانشاه و حوادث روز اعدام چیزی در اینجا بیاورم یا نه. چون تمام اتفاقات روز اعدام (با تمام جزئیات) در آن کتاب آمده بود» (همان: ۹۰).

چند صفحه که رفتم جلو دیدم نه، هر کاری می‌کنم باز مثل هم می‌شوند چون تمام حوادث، آدمها، مکانها و... همه چیزمان یکی بود: هر کاری می‌کردم باز شبیه می‌شدند مخصوصاً که آن کتاب از زبان مأموری که جهانشاه را به سمت سکوی اعدام می‌برد (یعنی خود من) نوشته شده بود(همان: ۹۱).

سپس راوی خواننده را به خواندن آن کتاب سوق می‌دهد و بدون اینکه از این کتاب نامی ببرد از خواننده می‌خواهد که فصل سوم آن را بعد از نقطه چین بیاورد و بخواند (ر.ک. همان: ۹۱). در واقع در قسمتی از کتاب، که ماجرای جهانشاه روایت می‌شود با دو لایه‌ی داستانی روبه‌رو هستیم؛ نخست داستان جهانشاه و دیگری داستانی کاملاً شبیه به آن، که نویسنده مدام مواظب است که این دو با یکدیگر شبیه نشوند.

مورد دیگری که به آمیختگی خیال با واقعیت در این داستان می‌انجامد، دشواری تشخیص نویسنده‌های خیالی کتاب از نویسنده واقعی آن یعنی «محمد رضا کاتب» است. در بخش در پرده آورده شده است: «با اینکه این بخش به طور کلی زاید می‌باشد ولی خواندنش خالی از لطف نیست؛ زیرا با شخصیت و زندگی نویسنده آشنا می‌شوید» (همان: ١٦٦). اما زمانی که خواننده انتظار دارد با زندگی محمد رضا کاتب، یعنی نویسنده واقعی کتاب روبه‌رو شود دوباره به ماجرای مجید برمی‌خورد. این نکته هم به فراخور چند لایگی داستان است و هم به دلیل آمیختگی خیال و واقعیت؛ زیرا نویسنده‌ای که از او در این کتاب نام برده شده خود شخصیتی خیالی است که توسط نویسنده اصلی کتاب «محمد رضا کاتب» خلق شده و این اثر را به وجود آورده است.

از ترفندهای دیگر آمیختگی خیال با واقعیت استفاده از منابع تخیلی است. در این رمان بارها از منابع و آثاری نام برده شده و حتی در برخی موارد جزئیاتی نظیر نام نویسنده و مشخصات نشر آن منابع نیز آورده شده است؛ در حالی که هیچ یک از آنها در عالم واقع موجود نیست؛ آثاری نظیر هوسنامه یا گمان طبیعت، اصحاب شمال، حاشیه‌ای بر اصحاب شمال، در پنهان و... که به نویسندگانی نظیر سید حسن آقابزرگ اصفهانی، شیخ محمد کازرونی، ابوالقاسم چایچی قمصری کاشانی، علی آروزی و... نسبت داده شده‌اند حال اینکه این شخصیتها و آثارشان نشأت یافته از تخیل نویسنده است و حتی خود نویسنده نیز با نهادن عنوان «افسانه‌های واقعی» بر این بخش بر این گفته صحه می‌گذارد و بر آمیختگی خیال و واقعیت تأکید می‌کند (ر.ک. همان: ١٤٣).

بی‌توجهی به رابطه علی و معلولی در داستان

رمان هیس فاقد گره‌افکنی و گره‌گشاییهای معمول داستانهای پیشامدرن است و از طرحی ارسطویی و مبتنی بر ساختار آغاز میانه و پایان، که ارسطو در رساله شعرشناسی خود به آن اشاره کرده است برخوردار نیست (هانیول، ١٣٨٣: ١٤-١٤). داستان از آغازی طبیعی به سمت فرجامی قطعی حرکت نمی‌کند و حاوی چراهای بیشماری است که مخاطب یا برای بسیاری از آنها پاسخی نمی‌یابد یا با پاسخهایی ضد و نقیض روبه‌رو می‌شود؛ سوالهایی نظیر: چرا جهانشاه قاتل ١٧ زن است؟ آیا جهانشاه قاتلی خونخوار است یا فردی سیاسی است؟ آیا اکرم همسر نعمان همان همسر مطلقه مجید است؟ نسبت اکرم با سرکار چیست؟ زن چشم آبی اتوبان، چرا هر روز دوشنبه از آنجا

می‌گذرد؟ و سؤالات بیشمار دیگری که گویی تنها برای این در داستان وجود دارد تا خواننده را هر چه بیشتر به سمت تردید، بی‌سرانجامی و شک زدگی هدایت کند.

عدم انسجام

عدم انسجام از جمله عواملی است که هم بر ساختار و هم بر محتوای اثر تأثیر دارد و در واقع عاملی هم ساختاری و هم محتوایی است. اگر چه وجود عوامل ساختاری، که عدم انسجام متن را موجب می‌شود در رمان هیس چندان اغراق شدن نیست، اما می‌توان به تعدادی از آنها، که تشکیک مفهومی اثر را نیز در پی‌داشته است، بدین صورت اشاره کرد:

جاهای خالی در رمان: جاهای خالی در رمان هیس به شکلهای مختلفی مشاهده می‌شود؛ از جمله:

- به صورت سه نقطه، که گاه پس از جملات کامل می آید و گاه پس از جملات ناقص : «فکر کردم می‌خواهید کارت ماشین را ببینید...» (هیس، ۱۳۹۲: ۱٤۸).
- «جهانشاه گفت: "چرا داریم دور خود می‌چرخیم شده‌ایم مثل..."» (همان: ۹۳) و (ر.ک. همان: ٥٤، ٦۱، ۱۱٤، ۱٥۲، ۱٥٤ و...).
- به صورت نقطه چین‌های پیاپی: در صفحه ۱٤۷ کتاب، سرفصلی آورده شده به نام «زندگی یک معجزه است» مشخصات نویسنده و حتی نشر کتابی که قرار است مطالبش در آنجا آورده شود ذکر شده است؛ اما به جای مطالب تنها نقطه چین و خطوط خالی مشاهده می‌شود.
- به صورت پرانتزهای خالی: «گفتم ( ): سیب زمینی‌ها را هم از اینجا بلند می‌کردی؟» (همان: ۲۰۰).

نویسنده خود وجود پرانتزهای خالی و پر را حمل بر تشکیک اثر می‌کند: « (به غیر از حروف) پرانتزهای خالی و پر نیز علامت محلهای شک هستند» (همان: ۱۹٦).

بازیهای شکلی و چاپی: چنین ترفند انسجام شکنانه‌ای در رمان هیس چندان اغراق شده نیست و پا را از دایره محدودی از ساختار شکنی‌های چاپی فراتر نمی‌گذارد که از جمله می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

– وجود نقطه چین‌های افقی و گنجاندن بخشی از مطالب در آنها (ر.ک. همان: ۲۹-۲۵ و ۴۳-۴۲ و ۹۲-۹۰، ۱۷۶-۱۷۰).

– استفاده بسیار زیاد از برخی نشانه‌های نگارشی نظیر «دو نقطه» حتی در جاهایی که اصلاً این علامت، مناسب به نظر نمی‌آید؛ مانند:«انگار داشتم می‌رفتم عروسی خواهرم: همیشه آرزویم بود خواهری داشتم: سر بلند کردم سمت آسمان: برف داشت پا می‌گرفت دوباره: دانه‌هایش حسابی درشت شده بود» (همان: ۵).

– وجود این علامت اگر چه در کل متن پراکنده است در سه فصلی که با عنوان «حکایت سفر و شبانه یکم» نامگذاری شده است به صورت افراط شده‌تری به چشم می‌آید (ر. ک. همان: ۱۸-۵، ۲۲۷-۱۸۷و ۲۶۶-۲۴۹).

– تغییر شماره حروف نوشتاری: تقریباً چهار شماره حروف مختلف در اثر مشاهده می‌شود که از جمله می‌توان به تغییر شماره حروف اصلی در صفحات:۲۶-۵۴، ۹۰-۹۲، ۹۵-۱۰۳، ۱۳۵-۱۴۳، ۱۶۲-۱۶۵ و ... اشاره کرد. و از قضا خود نویسنده نیز تغییر شماره حروف را نشانگر تشکیک اثر معرفی می‌کند: «جملاتی که با حروف«لوتوس» و... چاپ شده، جملاتی است که محل شکند. چون مشخص نیست آن فعل و... گفتگوهای انجام شده با حروف«لوتوس» و... چاپ شده‌اند تا از غیر تردیدها قابل تفکیک باشند» (همان: ۱۹۶)؛ اما ترفندهایی که برای نشان دادن عدم انسجام در رمان هیس استفاده شده است، بیشتر مفهومی و شامل روایتهای از هم گسیخته، صحبت‌های فراداستانی، تناقض‌گویی، جابه‌جایی و... است که در بخش عوامل مفهومی منجر به تشکیک اثر به آن پرداخته شده است. غیر از اینها بخشهایی بین داستان مشاهده می‌شود که محتوای آن با بخشهای دیگر کاملاً متفاوت است و عدم انسجام را در متن در پی دارد؛ نظیر بخشی که تهیه و تدوین و بازنویسی آن به مجید تابعه نسبت داده شده است (ر. ک. همان: ۱۴۶-۱۳۵). در پایان رمان نیز بخشهایی با عنوان ضمیمه آورده شده که در آن مطالبی از روانشناسی و فلسفه و فیزیک گنجانده شده است؛ مطالبی از گفتمان دیگر که در ظاهر هیچ ربطی با رمان در آن نمی‌توان مشاهده کرد (ر. ک. همان: ۲۷۲-۲۷۴ و ۲۸۶-۲۷۷).

نبودن قاعده

اگر چه رمان هیس رمانی فاقد قاعده های ساختاری رمانهای معمول است در این رمان

نبودن قاعده به صورت اصطلاحی معمول در وادی پسامدرنیسم استفاده نشده است و در آن اتفاق در فرایند نگارش به صورتی که در بخش مباحث نظری مقاله به آن اشاره شد به کار گرفته نشده است.

نتیجه

با مطالعه ویژگیهای داستانهای پست‌مدرن می‌توان دریافت که دنیای داستانهای پسامدرن دنیای واحد و عقلانی به عنوان تنها دنیای موجود نیست. این تحول نویسندگی، نتیجه تحول نگرش به دنیایی است که ما در آن می‌زییم. در این داستانها عقلانیت به کناری نهاده می‌شود و در نتیجه معنای دقیق و منطقی از متن رخت بر می‌بندد و تردید، نسبی‌گرایی و عدم قطعیت جایگزین آن می‌شود. بر این اساس در ساختار و مفهوم داستانها دستکاریهایی صورت می‌گیرد که هر چه بیشتر بر این عدم قطعیت و تردید برانگیزی دلالت داشته باشد. این عوامل، که در این پژوهش از آنها یاد شد، قابل تعمیم به بسیاری از رمانهای پست‌مدرن است. در این پژوهش رمان «هیس» به عنوان یکی از رمانهای برگزیده دهه ۸۰، که بسیاری از ویژگیهای منجر به تشکیک پسامدرنیسم را در خود دارد، مورد بررسی قرار گرفته است. نویسنده در این اثر با تغییراتی که در نوع روایت و زاویه دید به وجود آورده یعنی به کارگیری چندین روایت موازی، تغییر راوی و زاویه دید و نبودن راوی مقتدر و قابل اعتماد، نحوه روایت داستانی را تغییر داده و خواننده را در معرض روایتی متفاوت و متنوع قرار داده است. وی با به کارگیری انواع جابه‌جاییها، تناقضات، عدم قطعیتها، فرجامهای چندگانه و بی‌توجهی به رابطه‌های علی و معلولی بر افزایش قانون احتمالات افزوده و با تداخل داستانها، شخصیتها، انواع ادبی و سبکها و خیال و واقعیت با تأکید بر بعد هستی شناسانه اثر، تداخل جهانهای ممکن را به منصه‌ی ظهور گذاشته است. نویسنده در این اثر با به هم ریختن محتومیت داستانهای پیشامدرن و به کارگیری عوامل منجر به تشکیک داستانهای پسامدرن همه چیز را در هاله‌ای از تردید فرو برده است و از حداکثر امکانات نوشتار پسامدرنیستی برای شک بر انگیز کردن و عدم قطعیت اثر استفاده کرده است تا بدین وسیله بخشی از عدم قطعیت دنیای پسامدرن را به نمایش بگذارد. وی عقلانیت دنیای پسامدرن را در این اثر مورد تشکیک قرار می‌دهد به طوری که هیچ معنای دقیقی از متن نمی‌توان به دست داد و حتی به دشواری می توان بر سر کلیات آن به تفاهم رسید.

پی‌نوشت

1. Jean-Francois Lyotard
2. Jean Baudrillar
3. Fredric Jameson
4. *Arnold i.* Toynbee
5. Ihab Hassan
6. Brian McHale
7. John Barth
8. Linda Hutcheon
9. Steven Conner
10. David lodge
11. Barry Lewis
12. Ian Gregson
13. Henry James
14. Gelnn Ward
15. Patricia Waugh
16. Forster
17. Raymond Federman

منابع

- ایدل، له اون؛ **قصه روانشناختی نو**؛ ترجمه ناهید سرمد؛ تهران: شباویز،۱۳٦۷.
- بارت، جان و دیگران؛ **ادبیات پسامدرن**: ادبیات بازپروری: داستان پسامدرنیستی؛ تدوین و ترجمه پیام یزدانجو؛ تهران: مرکز،۱۳۸۷.
- براهنی، رضا؛ **قصه نویسی**؛ تهران: نیلوفر، ۱۳٦۸.
- بی نیاز، فتح الله؛ **درآمدی بر داستان نویسی و روایت شناسی؛ با اشاره‌ای موجز به آسیب شناسی رمان و داستان کوتاه در ایران**؛ تهران: افراز،۱۳۹۲.
- پاینده، حسین؛ **داستانهای کوتاه در ایران (داستانهای پسامدرن)**؛ ج سوم، تهران: نیلوفر،۱۳۹۰.
- پاینده، حسین؛ **نقد ادبی و دموکراسی**: فرا داستان سبکی از داستان نویسی در عصر پسامدرن؛ تهران: نیلوفر،۱۳۸۵.
- پاینده، حسین؛ «رمان پسامدرن چیست؟ (بررسی شیوه‌های روایت در رمان آزاده خانم و نویسنده‌اش)»؛ **ادب پژوهی**: تابستان، شماره ۲، ۱۳۸٦، ص ۱۱ تا ٤۸
- پاینده، حسین؛ «وجود شناسی پسامدرن در داستانی از یک نویسنده ایرانی»؛ **متن پژوهی ادبی**، س چهاردهم، ش ٤٤، ۱۳۸۹، ٤۲-۲۹
- حسن، ایهاب؛ **ادبیات پسامدرن**: «به سوی مفهوم پسامدرنیزم»؛ تدوین و ترجمه پیام یزدانجو؛ تهران: مرکز،۱۳۸۷.

- خادمی کولایی، مهدی و دیگران؛ «بررسی و تحلیل رمان هیس با توجه به مؤلفه‌های وجود شناسانه پست مدرن»؛ **فصلنامه پژوهش زبان و ادبیات فارسی**، تابستان، ش ۲۹، ۱۳۹۲،ص ۲۲۶-۲۰۱.
- روسنائو، پائولین مری؛ **پست مدرنیسم و علوم اجتماعی**؛ ترجمه محمد حسین کاظم زاده، تهران: آتیه، ۱۳۸۰.
- شمیسا، سیروس؛ **نقد ادبی**؛ تهران: فردوس، ۱۳۸۰.
- غفاری، سحر؛ پسامدرن تصنعی(نقد و بررسی شگردهای فراداستان در رمان بیوتن)»؛ **نقد ادبی**، بهار، ش ۹، ۱۳۸۹، ۹۰-۷۳.
- فورستر، ادوارد مورگان؛ **جنبه‌های رمان**؛ ترجمه ابراهیم یونسی، تهران: نگاه، ۱۳۸٤.
- کاتب، محمدرضا؛ **هیس: -مائده؟ -وصف؟ -تجلی؟**؛ تهران: ققنوس، ۱۳۹۰.
- کانور، استیون و دیگران؛ **ادبیات پسامدرن**: نظریه ادبی پسامدرن؛ تدوین و ترجمه پیام یزدانجو؛ تهران: مرکز، ۱۳۸۷.
- لاج، دیوید؛ **نظریه رمان**: رمان پست مدرنیستی؛ گزینش و ترجمه حسین پاینده؛ تهران: نیلوفر، ۱۳۸٦.
- لوئیس، بری؛ **مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان**: پسامدرنیسم و ادبیات؛ گزینش و ترجمه حسین پاینده؛ تهران: روزنگار، ۱۳۸۳.
- متس، جسی و دیگران؛ **نظریه رمان**: رمان پسامدرن: غنی شدن رمان مدرن؟؛ گزینش و ترجمه حسین پاینده؛ تهران: نیلوفر، ۱۳۸۹.
- مک کافری، لری و دیگران؛ **ادبیات پسامدرن**: ادبیات داستانی پسامدرن؛ تدوین و ترجمه پیام یزدانجو؛ تهران: مرکز، ۱۳۸۷.
- میرصادقی، جمال؛ **عناصر داستان**؛ تهران: شفا، ۱۳٦۷.
- نجومیان، امیرعلی؛ **در آمدی بر پست مدرنیسم در ادبیات**؛ اهواز: رسش، ۱۳۸۵.
- وارد، گلن؛ **پست مدرنیزم**؛ ترجمه قادر فخر رنجبری و ابوذر کرمی، تهران: ماهی، ۱۳۹۲.
- وو، پاتریشیا؛ **مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان**: مدرنیسم و پسامدرنیسم؛ گزینش و ترجمه حسین پاینده؛ تهران: روزگار، ۱۳۸۳.
- وو، پاتریشیا؛ **فراداستان**؛ ترجمه شهریار وقفی پور؛ تهران: چشمه، ۱۳۹۰.
- هانیول، آرتور، **مدرنیسم و پسا مدرنیسم در رمان**: «طرح در رمان مدرن»؛ ترجمه حسین پاینده؛ تهران: روزگار، ۱۳۸۳.
- Hutcheon, Linda, The politics of postmodernism, London and New York: Routledge, 2002.