• دریافت ۹۲/۰۲/۱۵
• تأیید ۹۳/۰۳/۱۳

سفر شب و رجعت مسیح، طلیعهٔ داستان‌نویسی پسامدرن در ایران

فاطمه جعفری کمانگر*
مجتبی دماوندی**

چکیده

طلوع داستان نویسی پسامدرن، اندکی پس از رشد داستان نویسی مدرن در کشورمان و تقریباً همگام با شروع داستان نویسی پسامدرن در جهان آغاز شد. اگرچه نخستین بارقه‌های پسامدرنیسم در ایران آشکارا در برخی از داستان‌های کوتاه دهه‌ی ۴۰ به بعد مشاهده می‌شود، امّا رشد رمان پسامدرنیستی فارسی را می‌توان ویژهٔ دهه‌های ۷۰ و ۸۰ دانست. علیرغم مرزبندی دقیقی که بین رمان‌های مدرن و پسامدرن در کشورمان وجود ندارد، امّا پس از بررسی رمان‌های فارسی، نخستین رمانی که برخوردار از نشانه‌های پسامدرنیسم باشد در سال‌های رشد مدرنیسم یعنی سال‌های دهه‌ی ۴۰ یافته شد و این رمان، رمان فراموش شدهٔ «سفرشب» اثر بهمن شعله ور است. با آنکه مرزبندی قاطعی بین مدرنیسم، پسامدرنیسم و حتّی پیشامدرنیسم در این رمان وجود ندارد، امّا به وضوح می‌توان در طیّ فصول آن شاهد سیر تحوّل گرایانه ای از پیشامدرنیسم تا پسامدرنیسم بود؛ به طوری که فصل پایانی آن از مدرنیسم فاصله می‌گیرد و نخستین نشانه‌های پسامدرنیسم را به نمایش می‌گذارد. پژوهش حاضر به روش کتابخانه‌ای نگاشته شده است و پس از بررسی مهم‌ترین ویژگی‌های پسامدرنیسم به بازتاب این مؤلّفه‌ها در فصل پایانی رمان سفرشب می‌پردازد تا این رمان را به عنوان نخستین رمان فارسی که نخستین نشانه‌های پسامدرنیسم را در خود دارد معرّفی کند.

کلید واژه‌ها:
داستان معاصر، رمان، پسامدرنیسم، سفرشب، بهمن شعله ور.

* محقّق پسا دکتری قطب علمی حکمی و عرفانی، دانشگاه اصفهان
jafarikamangar@gmail.com
** دانشیار زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه شهید بهشتی dr.damavandi@yahoo.com

درآمد

بهمن شعله ور، متولّد ۱۷ بهمن ۱۳۱۹ در شهر تهران است. شاید نـام بهمـن شـعله ور در ایـران بیش از یک رمان‌نویس به عنوان یک مترجم شنیده شده باشد؛ زیرا ترجمه‌هایی که شـعله ور از کتاب «خشم و هیاهو»ی ویلیام فاکنر، «سرزمین هرز» تی اس الیوت، «پیروزی بر تـب زرد» از رالف ن. هیل و مجموعه داستان‌هایی از جان اشتاین بک، همینگوی، چخوف و... انجام داد، نـام او را بیشتر به عنوان یک مترجم به جامعهٔ ادبی کشورمان معرّفی می‌کند. البتّه فعّالیّت‌های شعله ور در زمینهٔ شعر نیز فراموش شدنی نیست وخلق رمان‌هایی نظیر سفرشب و پس از آن بی لنگـر و Dead Reckoning در خارج از کشور وی را در زمرهٔ رمان نویسان نیز مطرح می‌کند.

بعد از سرخوردگی ناشی از شکست فرقهٔ دموکرات آذربایجان و کودتـای ۲۸ مـرداد ۱۳۳۲ و موج بی‌اعتمادی و رخوتی که جامعهٔ ایران را فرا گرفته بود، ادبیّات ایران نیز فضایی خفقان آور و شکست خورده را تجربه می‌کرد.

رمان «سفر شب» در چنین فضایی توسّط بهمن شعله ور نگاشـته شـد. ایـن رمـان داسـتان شبگردی و سرگردانی جمعی از جوانان سرخورده و ساکن در این فضای سرد و تیـره، بـا محـور قرار دادن زندگی یکی از آنان است. ایـن داسـتان بـا ارائـهٔ شخصـیّت‌هـایی تسـلیم و محکـوم، روشنفکرانی سرخورده و نویسـندگانی بـی‌هـدف و دلـزده از نویسـندگی، در پـی بازسـازی جـوّ عمومی‌دههٔ سی و چهل است. دهه‌هایی که زمان بی اعتمادی مردم به همه چیـز حتّـی احـزاب اپوزیسیون بوده است که زمانی چشم امید به آن داشتند.

این داستان علاوه بر این که وضـعیّت عمـومی‌جوانـان شـهر را نشـان مـی‌دهـد، وضـعیّت نویسندگان سرخورده و وامانده از همه جا را که معروف‌ترینشان حتّی ازتهیّهٔ نان شـب خـود نیـز وامانده بودند، به نمایش می‌گذارد. توجّه به شهرنشینی و پیامـدهای آن و زنـدگی انسـان‌هـایی عمیقاً تنها، در بستر یک کلان شهر از دیگر مضمون‌های قابل تأمّل در این اثر است.

محمّد علی سپانلو رمان سفر شب را رمانی به صـورت فصـل‌هـایی پراکنـده مـی‌دانـد کـه نویسنده در آن به تک‌گویی‌ها، حدیث نفس‌ها و محاکات‌ها در فضایی آشفته پرداخته است که از نظر تدارک یک زبان ذهنی و پرداختن به وضعیّت روحی جوانان و بـه دسـت دادن چشـم انـداز اجتماعی آن ایّام قابل تأمّل است. (سپانلو، ۱۳۶۹: ۱۷۳)

بیان مسأله

رمان سفرشب را می‌توان یکی از نخستین رمان‌های فارسی به شمار آورد که آزمایش‌های تکنیکی مختلفی را در خود تجربه کرده است. این کتاب که در سال ۱۳۴۵ توسّط انتشارات خوشه منتشر شد و دیگر در ایران تجدید چاپ نشد، اگرچه کمتر مورد توجّه واقع شده است؛ امّا اهمیّت بی شائبه ای در تاریخ ادبیّات کشورمان ایفا می‌کند.

رمان سفر شب همگام با آغاز رشد مدرنیسم در رمان نویسی کشورمان متولّد می‌شود و رمانی است که اگر چه در ابتدا با ساختاری کاملاً پیشامدرن آغاز می‌شود، به ناگاه با عطف توجّه به معروف‌ترین رمان‌های مدرن غربی نظیر آثار جویس و فاکنر تبدیل به رمانی مدرن می‌شود. امّا این سیر تحوّل در اینجا متوقّف نمی‌ماند و فصل پایانی این رمان به طور غیر منتظره‌ای با جدیدترین تحوّلات تکنیکی داستان‌نویسی جهان یعنی پسامدرنیسم نیز همخوان می‌شود و بدین ترتیب اوّلین تجربه‌های نویسندگی پسامدرن را درکشورمان به نمایش می‌گذارد. اگر چه یکی از نقاط اهمیّت رمان سفرشب در این است که سیر تحوّل داستان نویسی فارسی را از پیشامدرن به پسامدرن در طیّ یک دهه یعنی سال‌های ۱۳۳۶ تا ۱۳۴۶ که نوشتار این داستان به طول می‌انجامد نشان می‌دهد، امّا نکتهٔ با اهمیّت‌تر که نقش این اثر را در تاریخ ادبیّات کشورمان رقم می‌زند و این رمان را شایستهٔ بررسی در این زمینه می‌سازد، شکل گیری نخستین بارقه‌های پسامدرنیسم در رمان فارسی در فصل انتهایی آن است که تقریباً با طلوع پسامدرنیسم جهانی نیز همخوان است.

البتّه پیش از این رمان، داستان‌های کوتاه کاظم تینا نیز نخستین بارقه‌های پسامدرنیسم را در خود داشته است. امّا سفر شب را می‌توان نخستین رمان فارسی با تجربهٔ نویسندگی پسامدرن در کشورمان محسوب کرد.

مبانی نظری

پست مدرنیسم واژهٔ پیچیده ای است، متشکّل از مجموعه‌ای از ایده‌ها و مطالعات آکادمیک که در حوالی ۱۹۸۰ پدیدآمد و در هویّت و ذات مدرنیسم دستکاری‌هایی را انجام داد. این واژه اصطلاحی است که به تعدادی از نگرش‌ها، ارزش‌ها و اعتقادات در سال‌های پایانی قرن بیستم اشاره دارد. پست مدرنیسم محدوده‌های مطالعات هنری گسترده‌ای را در برمی‌گیرد که ادبیّات و رمان یکی از مقولات آن است.

اصطلاح پسامدرنیسم در رمان، در ابتدا بیشتر برای توصیف داستان‌ها و رمان‌هایی استفاده می‌شد که در آن سبک‌های مختلف نگارش تلفیق شده بود؛ آثاری که شالودهٔ ساختار و صورت خود را بر می‌انداختند و چنین القا می‌کردند که فراتر از زبان هیچ واقعیّتی وجود ندارد. (پاینده، ۱۳۸۵: ۷۰)

پست مدرنیسم به معنای دقیق کلمه یک مکتب فکری یکپارچه با هدف و زاویه‌ی دید مشخّص نیست. تعاریفی نیز که از آن ارائه می‌شود آنقدر متفاوت، ناهماهنگ و غیر یکپارچه‌اند که نه تنها روشنگر ماهیّت پیچیده‌اش نیستند، بلکه آن را مبهم‌تر نیز ساخته‌اند.

برای پست مدرنیسم، رئالیسم فقط یک امر متناقض و بی ربط و فریب و اغفال است. پست مدرنیسم عدم قطعیّت ریشه‌ای را هدف قرار می‌دهد. برای آن الگو یا مرکز، فقط یک تفکّر واهی و پوچ است و یک تحمیل به شمار می‌آید.(Pawar,2011, 2)

از آنجایی که فرهنگ پست مدرن یک فرهنگ گروهی به شمار می‌آید، همهٔ تصمیمات در آن بی‌اعتبارند؛ ارزش‌های سنّتی مورد استهزایند؛ فرهنگ، امری غیر مقدّس و هنر بی‌اهمیّت، مبتذل و عوامانه است. پست مدرنیسم بر لذّت‌های لحظه‌ای و جستجو برای چیزهای آسان برای دوست داشتن تأکید می‌ورزد.

امّا مهم‌ترین ویژگی داستان‌های پست مدرن عبارتند از: تأکید بر عنصر تصادف و شانس؛ توجّه به عنصر زیبایی شناسی به جای تعقّل؛ تأکید بر نبرد شخصیّت‌های داستانی علیه جهانی که زیر سلطهٔ کاپیتالیسم و تکنولوژی قرار دارد؛ بروز حسّ از هم پاشیدگی و انفصال در داستان‌ها؛ درک مجدّد از جامعه، تاریخ و خود انسان؛ مبارزه با محدودیّت‌ها و مرزهای پیرامون انسان‌ها؛ غیر فعّال کردن عناصر داستانی و نادیده گرفتن آنها؛ روی آوردن به عالم خیال، دوری جستن از حقایق مطلق و... (پارسی نژاد، ۱۳۸۱: ۵۰).

غیر از موارد یاد شده، ویژگی‌هایی چون: «بی‌نظمی‌زمانی در روایت رویدادها؛ زوال مفهوم زمان؛ استفادهٔ گسترده و بی‌مورد از صنعت اقتباس؛ برجسته سازی واژه‌ها به منزلهٔ نشانه‌های تجزیه کنندهٔ مادّی؛ تداعی نامنسجم اندیشه؛ پارانویا؛ دور باطل یا فقدان تمایز بین سطوح منطقاً متمایز گفتار» نیز از ویژگی‌های داستان‌های پسامدرنیستی دانسته شده‌اند. (لـوییس، ۱۳۸۳: ۸۴) دیوید لاج تناقض، عدم انسجام، فقدان قاعده، زیاده روی و اتّصال کوتاه را نیز از فنون راهبردی نگارش رمان پسامدرن می‌داند. (مک هیل، ۱۳۸۳: ۱۲۴) و (Pawar,2011, 2)

به نظر ایهاب حسن، نویسندگان پسامدرن داستان‌هایی می‌نویسند که هر چه بیشتر دربارهٔ

خود داستان و فرایند شکل گیری آن باشد. (بارت، ۱۳۸۷:۱۳۳) نویسندهٔ داستان پست مدرن از یک سو دنیای داستانی تخیّلی می‌سازد و از سوی دیگر تخیّلی بودن آن را آشکار می‌سازد. (Waugh, 1996: 4) و این بر گرفته از عدم قطعیّتی است که داستان‌های پسامدرنیستی از آن نشأت گرفته اند؛ عدم قطعیّتی که از حسّ از هم پاشیدگی دنیای پسامدرن ناشی می‌شود.

جای تردیدی نیست که پست مدرنیسم به معنی واپس راندن تمام ویژگی‌های مدرنیستی نیست. پسامدرنیسم بسیاری از ویژگی‌های مدرنیسم را به رسمیّت می‌شناسد؛ تعدادی را کاملاً رد می‌کند؛ تعدادی را دگرگون می‌کند و ویژگی‌هایی را به آن می‌افزاید.

بر این اساس بسیاری از ویژگی‌های مدرنیسم را می‌توان در داستان‌های پسامدرنیستی مشاهده کرد. ازجمله ویژگی‌های مهمّی که از مدرنیسم به پسامدرنیسم به ارث رسیده است (؟)گرایی مفرط و به تبع آن توجّه به تکنیک‌های انعکاس ذهن نظیر: سیلان ذهن، تداعی آزاد معانی و ... است. ویژگی‌های مربوط به ذهن‌گرایی که در داستان‌های مدرنیستی نقش تعیین کننده‌ای را عهده دار بوده‌اند، در داستان‌های پسامدرنیستی نیز به نحو قابل توجّهی مورد استفاده قرار می‌گیرند. امّا غیر از اینها داستان‌های پسامدرنیستی با ویژگی‌های خاصّ خود قابل شناسایی‌اند که در اینجا به تعدادی از آنها که در تحلیل فصل پایانی رمان سفرشب به عنوان نخستین رمان فارسی با بارقه‌های پسامدرنیسم قابل بازیابی‌اند اشاره خواهد شد:

جملات نامرتب و عدم هماهنگی در ساختار ظاهری داستان

در داستان‌های پسامدرن همه چیز و همه کس از بیخ و بن ناهنجار و غیرعادّی‌اند. نویسنده برای نشان دادن تشتّت و پارگی متن از تکنیک‌های مختلفی استفاده می‌کند که از آن جمله می‌توان به تغییر در زاویهٔ دید، بهم ریختگی نحوی، تناقض، بازی‌های شکلی و چاپّی و... اشاره کرد.

به اعتقاد بری لوییس، بهم ریختگی‌های متداول در داستان‌های پسامدرنیستی را می‌توان به نابسامانی روان انسان‌ها تشبیه کرد. اتّفاقی نیست که در نظریّه‌های مختلف، بیماری‌های روانی و شکاف‌های جامعهٔ متأخّر سرمایه داری و بدعت گذاری‌های زبانی داستان‌های معاصر، مکرّراً به یکدیگر ربط داده می‌شوند. (لوییس، ۱۳۸۳: ۱۰۷) عدم انسجام در داستان‌های مدرنیستی تا جایی است که برخی از کتاب‌های پست مدرنیستی در یک جعبه ارائه می‌شوند و از خواننده خواسته می‌شود که ابتدا صفحات آن بر زده و سپس خوانده شوند.

شکل غیر عادّی این رمان‌ها، منعکس کنندهٔ احساسات متلاطم نویسندهٔ آن است. در برخی از

رمان‌های پسامدرن از روش «تکّه تکّه کردن» یا «کولاژ» های کوبیستی استفاده می‌شود که در طیّ آن تکّه‌هایی از روزنامه یا اشعار شاعران یا... را کنار یکدیگر می‌چسبانند. (همان: ۹۸-۹۵)

زمان و مکان به هم ریخته

در داستان‌های پسامدرن، زمان و مکان کاملاً بهم ریخته است. گاه تا پایان داستان مشخّص نیست که حوادث داستانی در کجای دنیا در حال رخ دادن است. این بهم ریختگی مکانی در داستان‌های پسامدرن یا به صورت ابهام مکانی یا تداخل مکان‌های گوناگون در یکدیگر خود را می‌نمایاند.

مفهوم زمان معنا دار نیز در داستان‌های پسامدرنیستی به کلّی دگرگون می‌شود. کشش زمانی این داستان‌ها نیز متفاوت با زمان خارجی و کشش عقربه‌های ساعت و ترتیب آن نیز ناهماهنگ با ترتیب روز و شب و سال و ماه است.

به عبارت دیگر در داستان‌های پسامدرن زمان مبهم یا چند بعدی است. البتّه جدای از این بی نظمی زمانی که از مدرنیسم به ارث برده شده است، داستان‌های پسامدرن برخوردار از نوع دیگری از زمان نیز هستند که می‌توان از آن تحت عنوان به هم ریختگی زمان تاریخی یا نفی زمان نیز یاد کرد.

بری لوییس بهترین نمونهٔ نوشتار پسامدرنیستی را در این زمینه «فرا داستان تاریخ نگارانه» می‌داند که در آن مرزهای زمانی بهم می‌ریزد و تاریخ به نحو خودآگاهانه‌ای تحریف می‌شود؛ مثلاً در رمان پرواز به کانادا که وقایعش در سال ۱۸۶۰، یعنی زمانی که هنوز تلفن اختراع نشده بود اتّفاق می‌افتد آبراهام لینکلن از تلفن استفاده می‌کند و خبر ترورش از تلفن پخش می‌شود. (همان: ۸۶) یا در داستان «میزگرد» اثر سیمین دانشور شخصیّت‌های مربوط به ادوار تاریخی گوناگون چون: سعدی و حافظ و اخوان، گرد یکدیگر جمع می‌شوند و روایت طنز آمیز مجعولی را به وجود می‌آورند. (تدینی، ۱۳۸۸: ۶۱)

بینامتنیت (Intertextuality)

بینامتنیت پسامدرن، میل به بازنویسی گذشته در زمینه‌ای جدید است. این بینامتنیت، میل به نظم بخشیدن زمان حال، از طریق زمان گذشته یا با شکوه جلوه دادن گذشته در تباین با حقارت زمان حال نیست. بینامتنیت در رمان‌های پسامدرن برای بی اعتبار کردن تاریخ بکار نمی‌رود؛

بلکه با استفاده از آن خواننده مستقیماً با گذشتهٔ ادبیّات رویاروی می‌شود.

بینامتنیت تلمیحات تاثیر گذار متون پیشین را در متن مستقر می‌سازد و سپس تأثیرشان را با استفاده از طعنه و رویدادهای خلاف انتظار زایل می‌کند. (هاچن،۱۳۸۳: ۲۹۹)

به اعتقاد ژولیا کریستیوا هیچ متنی نیست که به طور غیر مستقیم از متون پیش از خود بهره نبرده باشد. امّا متون پسامدرنیستی عمداً این کار را انجام می‌دهند. بینامتنیت کیفیّت خلاف انتظار به متن می‌افزاید و معنای آن را تأمّل برانگیزتر می‌کند. (تدینی، ۱۳۸۸: ۲۹۹-۲۹۸)

به طور طبیعی بینش ادبی ما تأثیر متقابل شخصیّتی از یک متن را با شخصیّت‌های اثر دیگر شایسته و روا نمی‌داند، بلکه شخصیّت‌های داستان در صورتی که متعلّق به یک متن باشند، مجازند بر یکدیگر تأثیر بگذارند. (MCHale, 1996: 57) حال آن که در داستان‌های پست مدرن، نویسنده شخصیّت‌های داستان‌های دیگر را وارد داستان خود می‌کند و گاه سرشت و سرنوشت متفاوتی از آنچه در متون پیشین داشته‌اند برایشان رقم می‌زند.

مهم‌ترین روش‌هایی که برای انعکاس بینامتنیت در یک اثر به کار می‌روند عبارتند از: ارجاع مستقیم، نقل قول، سرقت ادبی، کلاژ، روایات موزاییکی، کنایه و گریز به متون دیگر، انعکاس صدای سایر متون در متن و... .

طنز (Irony)

در داستان‌های پست مدرن، نویسنده از طریق طنز یا آیرونی هر پدیدهٔ جدّی‌ای را به سخره می‌گیرد. طنز و پارودی اگرچه بسیار به یکدیگر نزدیکند، امّا در نوشتار پست مدرن دو پدیده‌ی گوناگون به شمار می‌روند.

«آیرونی بازشناسی این حقیقت است که دنیا در ذات خود ناسازگون است و تنها یک نگرش دوگانه می‌تواند کلیّت تناقض آمیز آن را درک کند.» (مک کاریک، ۱۳۸۵: ۱۴)

اقتباس (pastiche)

اقتباس در واقع نوعی جابجا کردن یا برزدن مشخّصه‌های تکرار شوندهٔ دستوری و عام است. اقتباس تقلید نویسنده از سبک نگارش دیگران است. نویسندگان پسامدرن از میان سبک‌هایی که پیش از این در تاریخ ادبیّات رواج داشته است استفاده می‌کنند و با ظرافتی ناکافی نظیر آن را ارائه می‌دهند.

به اعتقاد جیمسن، اقتباس عبارت است از چینش سبک‌های گذشته در کنار هم. وی معتقد است از آنجا که پست مدرنیسم تمایل آرمان گرایانهٔ مدرنیسم را ندارد، با آنچه تا به حال ساخته شده است خود را سرگرم می‌کند و گزینه‌های دیگری ارائه نمی‌دهد. (وارد، ۱۳۸۷: ۴۰) وی همچنین معتقد است: «نویسندگان و هنرمندان عصر حاضر دیگر نخواهند توانست سبک‌ها و عوالم [داستانی] جدیدی از خود ابداع کنند... صرفاً ترکیب‌های محدودی امکان پذیر است و بی‌نظیرترین این ترکیب‌ها پیش از این به ذهن [داستان نویسان] خطور کرده است.» (لوییس، ۱۳۸۳: ۸۹)

جیمسن معتقد است: اقتباس را نمی‌توان با پارودی یکی دانست؛ از آن جهت که اگر چه هر دوی اینها تقلید سبک ویژه و خاصّ یک نویسنده، پوشیدن ماسک زبانشناسی و سخن گفتن به زبان مرده هستند، امّا اقتباس تمرینی خنثی و تقلیدی از سبک‌های گذشته است؛ بدون این که انگیزه‌های نهایی پارودی را داشته باشد. (Auslander,2004 : 105)

پارودی (Parody):

پارودی یا هجو به معنی تقلید دوبارهٔ سبک‌های قدیمی‌است. هجو بر خلاف اقتباس، تنها به تاراج صرف سنّت نمی‌پردازد یا از ژانرها و سبک‌های قدیمی‌برای تحت تأثیر قرار دادن دیگران استفاده نمی‌کند، بلکه بیشتر آن را مسخره می‌کند. هجو یک چیز به معنای زیر سوال بردن آن است. (وارد،۱۳۸۷: ۴۱)

در آثار پست مدرن اگرچه آثار گذشته در اثر جدید بازتاب داده می‌شود، امّا این بازتاب نوستالوژیک نیست، بلکه انتقادی و طعنه آمیز است و نویسنده با این کار قصد ندارد گذشته را از بافت تاریخی‌اش جدا کند و دوباره در زمان حال گردآوری کند. (Hutcheon, 2002: 89) نویسندهٔ پست مدرن با استفاده از این مؤلّفه به سادگی باورها، اعتقادات و حتّی مکاتب دیگر را به تمسخر ادیبانه می‌گیرد. وی با این کار قصد دارد به خواننده بقبولاند که نظرات و باورهای بشری که به صورت تجربه اندوخته شده‌اند بی اساس و فاقد ارزشند. (پارسی نژاد، ۱۳۸۱: ۵۰)

استحاله(permutation)

در داستان‌های پسامدرنیستی گاه دیده می‌شود که شخصیّت‌ها به شخصیّتی دیگر تبدیل می‌شوند. حتّی گاه در داستان‌هایی دیده شده است که تمام شخصیّت‌ها علی رغم کثرت یکی

هستند. «آزاده خانم» در رمان «آزاده خانم و نویسنده اش» نمونهٔ بارز چنین شخصیّتی است.

آشفتگی و عدم انسجام(Incoherence)

سرگردانی و آشفتگی، ویژهٔ داستان‌های پسامدرن است. نویسندگان داستان‌های پسامدرن با آشفته ساختن متن و قرار دادن عناصر متضاد، متناقض و بی ارتباط در کنار یکدیگر خوانندگان داستان‌های خود را در بلاتکلیفی قرار می‌دهند. از پیامدهای آشفتگی در داستان‌های مدرن می‌توان به طرح نامنسجم، پایان باز، فرجام‌های چندگانه، ازهم گسیختگی متن و... اشاره کرد.

در داستان پست مدرن، طرح داستان به اجزاء کوچکی از وقایع و موقعیّت‌ها تبدیل می‌شود، شخصیّت‌ها به مجموعه‌ای از امیال ناپایدار تجزیه می‌شوند؛ مضمون داستان بی‌اهمیّت می‌شود؛ به طوری که صحبت از موضوع برخی داستان‌ها غیرممکن به نظر می‌آید. (لوئیس، ۱۳۸۳: ۹۲-۹۱)

به گفتهٔ جان و آلدریج Jhon.w. Aldridge در این نوع داستان‌ها همه چیز و همه کس ناهنجار و غیرعادّی به نظر می‌آید و عرف‌های واقع نمایی و عقل سلیم در این داستان‌ها فسخ شده است. این نکته استعاره ای است از اختلال مشاعر، اختلالی که ظاهراً محرّکی نداشته و نمی‌شود میزانش را اندازه گرفت. (همان: ۸۵-۸۴) این نکات سبک و شیوه‌ی روایت داستان‌های مدرن را دچار تحوّل و دگرگونی می‌کنند؛ بنابراین این نوع داستان‌ها در جهت ایجاد ابهام و دوگانگی خلق می‌شوند.

عدم قطعیّت(indeterminacy)

یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های پست مدرنیسم عدم قطعیّت است. در داستان پست مدرنیستی هیچ چیز قطعی نیست و ما نمی‌توانیم در بارهٔ هیچ چیز قاطع باشیم. عدم قطعیّت جزء آن دسته از ویژگی‌های رمان پسامدرن است که تقریباً در همهٔ عناصر رمان قابل مشاهده است. عدم قطعیّت پسامدرنیستی را می‌توان در ویژگی شخصیّت‌ها، گفتگوها، پایان داستان و ... مشاهده کرد.

این عدم قطعیّت به خاطر احساس خرد شدگی و متلاشی شدن ماست. یکپارچگی عمومی جهان کلاسیک و مسیحی برای ما از بین رفته است. با مرگ خدا جهان متلاشی شده، خانواده متلاشی شده، اجتماع متلاشی شده و این روند خردشدگی به یک روال عادّی در روزگار ما تبدیل شده است. در پست مدرنیسم این امر به شکسته شدن فرم‌ها، استفاده از مونتاژ و کلاژ و تداخل ژانرها انجامیده است. (pawar,2011,2)

ایهاب حسن، عدم قطعیّت‌ها در داستان‌های پسامدرنیستی را شامل مواردی از جمله: ابهـام، ناپیوستگی، دیگراندیشی، تکثر گرایی، تصادف، تمرّد، تحریف و صورت زدایی مـی‌دانـد. (حسـن، ۱۳۸۱:۱۰۸)

بحث و بررسی

چنانکه پیش از این نیز ذکر شد، در رمان سفرشب با سیر تکنیکی تحوّل گرایانه‌ای مواجهیم؛ بـه طوری که فصل آغازین این رمان با ویژگی‌های داستان‌های پیشامدرن نگاشـته شـده اسـت؛ از فصل دوم تا فصل دوازدهم، نویسنده، نویسندگی مدرن را تجربه می‌کنـد و در فصـل انتهـایی از این نوع نویسندگی نیز فاصله می‌گیرد و داستانش را با تکنیک‌های نویسندگی پسـامدرن همـراه می‌سازد و نخستین بارقه‌های پسامدرنیسم را در یک رمان ایرانی به ظهور می‌گذارد که در اینجـا مورد بحث و بررسی قرار می‌گیرند.

تکنیک‌های داستان نویسی پسامدرن در رمان سفر شب

واضح است که نه تنها در این داستان، بلکه در هیچ داستان دیگری کـه در مقولـهٔ یـک مکتـب ادبی قابل بررسی است نمی‌توان تمامی ویژگی‌ها و مؤلّفه‌های آن مکتب را یافت؛ چرا که در غیر این صورت داستان تبدیل به متن شعارگونه‌ای برای القای ویژگی‌های یک مکتـب بـه مخاطـب خود می‌شود.

فصل پایانی رمان سفر شب نیز از این قاعده مستثنی نیست. در این فصل از رمان، علاوه بر این که سیر طبیعی داستان ادامه پیدا می‌کند، شاهد شکل گیری یک نمایشنامه در ذهـن هـومر نیز هستیم. بنابراین تداخل ژانرها یا از بین رفتن تمایز میان ژانرها که به اعتقاد برایان مک هیل یکی از ویژگی‌های مهم داستان‌های پسامدرنیستی است (مک هیل، ۱۳۸۷: ۶۸) اصل و اسـاس این فصل را تشکیل می‌دهد. البتّه این امر را می‌توان نشانه‌هایی از ماهیّت وجودشناسـانه‌ی ایـن بخش از داستان نیز دانست. داستانی دیگر در ذهن شخصیّتی که خود یـک شخصـیّت داسـتانی است شکل می‌گیرد. داستانی که مبنای آن پیچیدگی و تشتّت است و حـاکی از اخـتلال مشـاعر نویسنده اش است؛ نویسنده ای که خود خلق شده توسّط نویسنده ای دیگر است.

علاوه بر اینها، وجود بسیاری دیگر از تکنیک‌های پسامدرنیسم در این فصل، آن را شایستهٔ بررسی در مقولهٔ رمان‌های پست مدرن می‌سازدکه در ذیل به تعدادی از آشکارترین آن‌ها اشاره خواهد شد:

جملات نامرتب و عدم هماهنگی در ساختار ظاهری داستان

چنانکه پیش از این نیز ذکر شد، از نشانه‌های بهم ریختگی در ساختار داستان‌های پسامدرن، بهم ریختگی نحو، زاویهٔ دید و بهم ریختگی در ساختار صوری داستان است. اگرچه بهم ریختگی صوری در فصل پایانی رمان سفر شب مشاهده نمی‌شود، امّا بهم ریختگی نحو و ناهماهنگی جملات که یکی از ویژگی‌های داستان‌های مدرن است که به داستان‌های پسامدرن راه یافته است در این بخش به کرّات دیده می‌شود.

عدول از هنجارهای نحوی بیشتر به صورت جملات نیمه تمام و تداخل جمله با جملهٔ بعدی و عدم انسجام به صورت جملات بی ربط و گاه در نهایت بی معنی که به دلیل سیلان گستردهٔ ذهن شخصیّت است خود را می‌نمایاند:

«بدتر از اون توی Rome وقتی Phyllis رفت به دیدن پاپ دعای خیر پاپ سالی یکبار تمام آمریکایی‌ها میرن اونجا Nomine Domine یک میلیون نفر توی میدون جلوی مقرّ اقامت تابستانی پاپ خوب شد که من رفتم.» (شعله ور، ۱۳۴۵: ۲۰۰)

«از شما صمیمانه دعوت می‌شود که از استخر شنای روباز حرارت معتدل ما که همانا در اختیار کلیّهٔ مهمانان از ساعت ۹ صبح تا هفت شب برای رسیدن به ناحیهٔ استخر لطفا از آسانسور سرسرای عقب استفاده فرمایید... مأمور استخر حوله در اختیارتان ضمناً مدیریّت هتل متمنّی است...» (همان:۲۱۶)

«و اینک آن روز فرخنده که ناگاه مجوسی چند از مشرق به اورشلیم آمده، گفتند: کجاست آن مولود که پادشاه یهود است؟ زیرا که ستاره او را در مشرق دیده‌ایم و برای پرستش او آمدیم. لابد با هواپیمایی پان آمریکن پرواز مخصوص کنترل فشار کنترل هوا توالت در جلوی کابین است»(همان: ۲۱۳).

در برخی موارد این عدول از هنجارها همراه با بازی‌های زبانی است:

«شکایت در مورد کالا پذیرفته نمی‌شود و روزی و شامی مسافرین محترم بیقوت تهقان کقاچی برای سوار شدن به درب خروجی همانطور که مهمانداران ما اینک نمایش می دهند.» (همان: ۲۱۵)

این بازی‌های زبانی حتّی گاه به آهنگین کردن جملاتی نیز منجر می‌شود:

«در صورت اضطرار، اشیاء قیمتی خود را به میز بسپارید نسپارد اگر شود مفقود بنده مسئول آن نخواهد بود» (همان: ۲۱۸)

«اگر پول می بود توی این شهر لعنتی تاکسی پیدا می‌شد به پل امیر بهادر می‌رفتیم. امّا نه پول می‌باد و نه تاکسی می‌شاد» (همان: ۲۰۲)

«بنژور مادام اِ موسیو سالوته سینیورا سینیوریتا Tereu انفرماسیون رفرماسیون رزرواسیون» (همان:۲۱۶)

زمان و مکان به هم ریخته

زمان و مکان در این فصل از رمان، کاملاً به هم ریخته، غیر خطّی و غیر واقعی است. مدّت زمانی که این بخش از داستان بر بستر آن جاری است، از ساعت هفت تا هشت و نیم صبح است. داستان با زمان حال آغاز می‌شود و سپس رفته رفته به گذشته‌ها معطوف می‌شود. امّا در گذشته‌ها باقی نمی‌ماند و با بازگشت به حال، حالتی غیر خطّی و گاه دورانی به خود می‌گیرد:

«ساعت هفت کمتر اتّفاق می‌افته که من این ساعت صبح توی خیابون‌ها پلاس باشم ... یادش به خیر اون موقع‌ها که ماه‌ها یک نیم پهلوی طلا توی جیب ساعت می‌موند عیدی آقا عمو و بانو...» (همان: ۹۱۸)

کل این فصل یا به یاد آوری خیالات شخصیّت اصلی اختصاص دارد یا به بیان فانتزی‌ها و توهّمات جاری در ذهن شخصیّت می‌پردازد و تنها ۶ بار به زمان حال باز می‌گردد و با این شش بار نیز نشان می‌دهد که مدّت زمانی که داستان در ذهن شخصیّت جاری است، مدّت زمان محدودی حدود یک ساعت است.(رک همان: ۲۰۱، ۲۰۲، ۲۱۱، ۲۱۲، ۲۱۷، ۲۴۰)

نوع دیگری از زمان نیز در داستان حکمفرماست که می‌توان از آن به عنوان بهم ریختگی زمان تاریخی یا نفی زمان یاد کرد. این نوع بهم ریختگی زمانی که در داستان‌های مدرن سابقه نداشته است و خاصّ داستان‌های پست مدرن است، نوعی فراداستان تاریخ نگارانه را به خاطر می‌آورد که شخصیّت‌هایی مربوط به ادوار تاریخی گوناگون به طرز طنز آمیزی در یک زمان حضور می‌یابند؛ به عنوان مثال در نمایشنامه‌ای که در ذهن هومر در جریان است مرزهای واقعیّت و تخیّل بهم می‌ریزند و زمان‌های مختلفی از گذشته‌های دور و نزدیک در هم ادغام می‌شوند؛ مثلاً عیسی مسیح آیه‌های قرآن را می‌خواند یا تمثال علی(ع) را هدیه می‌گیرد یا با

شخصیّت‌های تاریخی غیر همعصر با خود مواجه می‌شود و...

«آنگاه منجی ما عیسی مسیح خطاب به نمایندگان دهقانان به زفان شیرین عربی می‌فرمایند: و نرید أن نمن الذین استضعفوا فی الارض و نجعلهم أئمه و نجعلهم الوارثین.»(همان:۲۳۱)

«در همین موقع عملیّات ورزش باستانی به میان داری پهلوان رستم به عمل می‌آید و در خاتمه نماینده باشگاه از فرصت استفاده کرده، یک جلد قاب عکس مزیّن به تمثال مولای متّقیان علیّ ابن ابی طالب را به منجی ما عیسی مسیح تقدیم می‌کند.» (همان: ۲۲۹)

«ایلچی علیا حضرت، ملکه انگریز؛ خداوندگار ما عیسی مسیح را به دریافت لقب شوالیه (Sir Jesus) و نیز لقب «فرزند خاصّ امپراطوری انگلیس» و بانوی او ایشان را به دریافت لقب «بانوی امپراطوری انگلیس» (Dam of the British Empire) مفتخر می‌سازد. حضرت کریستف کلمب یک مجسّمهٔ آزادی طلا «به نام ما مردم ینگی دنیا» به خداوندگار ما عیسی مسیح تقدیم می‌کند. (همان:۲۲۹) (ر.ک. همان: ۲۲۶،۳۳۴، ۲۲۵ ، ۲۳۵، ۲۳۱ و...)

مکان واقعی داستان نیز که احتمالاً یکی از خیابان‌های تهران یا یکی از مغازه‌های کلّه پاچه فروشی است، چندان نقشی در داستان ندارد و از آنجا که داستان در حال شکل گیری در خیال نویسنده است، مکان‌های مختلف در فواصل کوتاه زمانی در ذهن نویسنده حاضر می‌شوند و به طور بسیار گذرا نیز محو می‌شوند. از جملهٔ این مکان‌ها عبارتند از: فرودگاه بیروت، بخش اورولوژی بیمارستان، قطار فلورانس، واشنگتن، کالیفرنیا، تگزاس و...

بینامتنیت (Intertextuality)

در این فصل از رمان به کرات مشاهده می‌شود که نویسنده شخصیّت‌های داستان یک نویسندهٔ دیگر را وارد داستان خود می‌کند. غیر از این بسیاری از متون معروف ایران و جهان به طور غیر منتظره وارد داستان می‌شوند. به طوری که برای درک این بخش از رمان، باید بسیاری از آثار ادبی و تاریخی ایران و جهان مانند: قابوس نامه، جهانگشا، آثار شکسپیر، سنت آگوستین، سرجان ساکلینک شاعر قرن هفدهم انگلیسی، تاسیتوس تاریخ نویس رومی قرن اوّل پیش از میلاد، ست امبروز و... را شناخت.

«هان! باز مثل این که خبری است توی خیابان‌ها تومار هوا کردن باز تمثال ناجی ما عیسی

مسیح و بانوی او لیدی مکبث زینت بخش در و دیوارهای اورشلیم شده است.» (همان: ۲۱۲)

«کاپیتان روبینسون کروزوئه در حین سفر توجّه شما را به مناظر جالب توجّـه جلـب خواهـد کرد.» (همان: ۲۱۶)

«بانوی ما از پشت سر باوقار در حالیکه با دست راست پـایین دامـن لبـاس شبشـون رو بـه دست گرفته‌اند و با دست چپ کیف ساتن سفیدی رو به سینه فشار می‌دهند و لبخنـد مـی‌زننـد، پایین می‌آیند. به طرف صف مستقبلین نزدیک می‌شـوند. صـف اوّل عبـارت هسـتند از بزرگـان اورشلیم و اصحاب حضرت به ترتیب: هاملت جوان شـاهزاده دانمـارک، پـرنس ملکـم و پـرنس دونالبین، شاهزادگان اسکاتلند، امیر ارسلان نامـدار پسـر ملکـزاده روم، نفرتیتـی دختـر فرعـون مصر،...»(همان: ۲۲۵)

«از مکداف اسپهسالار ارتش اسکاتلند می‌پرسند «آیا اسکاتلند بر جای خود استوار است؟» و مکداف می‌گوید: «افسوس! کشور تیره بخت از بازشناختن خود بیم دارد. دیگـر نمـی‌تـوان آن را مام ما خواند بلکه گور ماست...» (عبارت داخـل گیومـه از نمایشـنامهٔ مکبـث شکسـپیر، صـحنه چهارم، پرده چهارم از زبان «راس» است.» (همـان: ۲۲۷)(ر.ک. همـان: ۲۰۶، ۲۰۸، ۲۰۹، ۲۱۰، ۲۱۲، ۲۲۷ و...)

همچنین بینامتنیت در این داستان به صورت ورود جملات و اصطلاحات معروف متون دیگر در این متن و نهادن نقل قول شخصیّت‌های داستانی دیگر در دهان شخصیّت‌های این داسـتان خود را می‌نمایاند:

«پـرنس ملکـم و پـرنس دونـالبین سـعی مـی‌کننـد توضـیح بدهنـد. امّـا فایـده ای نـدارد Roma locuta est. Causa finite est.»(همان:۲۲۶) (عبارت لاتین از سنت آگوستین است به معنی روم سخن گفته است. قضیّه پایان پذیرفته است.)

«بعد گردش در خیابان‌های مصفّای شهر در حالیکه کارمندان اداره در صف اتوبوس ایسـتاده انـد. آنچنان ردیفی دراز از مردم که من باور نمی‌داشتم مرگ آن چندان را پـی کـرده باشـد.»(همـان:۲۴۰) (جملهٔ آخر عبارتی است از دانته، «دوزخ» فصل سوم، ابیات ۵۷-۵۵)

«گلادیاتور کارد را در قلب حریف فرو می‌کند و خون به بیرون فواره می‌زنـد. در ایـن وقـت آوازی از رامه شنیده می‌شود. (قیاس کنید با انجیل متی باب دوم آیه هیجدهم) بلافاصـله شـاعر ملّی اسکاتلند ملقّب به «قاصد مرتد» تحت تأثیر عواطف آنی خود روی چهارپایه قرار می‌گیـرد و

قطعه زیبایی از شکسپیر را با مطلع «Bleed Bleed Poor Country» دکلمه می‌کند. حضار به شدّت کف می‌زنند. منجی ما عیسی مسیح در حالیکه از دکلمهٔ شاعر ملّی اسکاتلند بسیار خرسند شده‌اند، با لهجهٔ غلیظ اسکاتلندی شروع به خواندن می‌کنند:

From scenes like these
Auld Scotland's grandeur springs

(ابیات بالا شعری است از رابرت بارنز Robert Burns شاعر اسکاتلندی و ترجمهٔ آن این است: از صحنه‌هایی این چنین است که شکوه اسکاتلند سرچشمه می‌گیرد.) (همان:۲۲۳)

طنز (Irony)

طنز در رمان سفر شب با به تمسخر گرفتن فرهنگ عمومی، تکنولوژی جدید و حتّی اعتقادات شخصی و مذهبی بخصوص برخی از اعتقادات آیین مسیحیّت همراه است:

«دختران بار ما «پلی لینگوال» یا به زفان طبری "کثیر المخارج" هستند؛ یعنی می‌توانند به بیست و هفت زفان مختلف "بشلامتی»"بگویند.» (همان: ۲۱۷)

«کاپیتان روبینسون کروزوئه و همکارانش به شما خوشامد می‌گویند. به «نواسمو کینگ ساین» توجّه فرمایید کمربندهایتان را محکم حزام النجاه تحت المقعد در ارتفاع سی و سه هزار پا پرواز خواهیم کرد. چنانکه هواپیما سقوط کرد، دیدار به قیامت! لطفاً از پنجره به بیرون خم نشوید! از ادرار کردن و اخ و تف انداختن از پنجره به بیرون خودداری فرمایید! تا ایستادن کامل وسیلهٔ نقلیه درها را باز نکنید و در هنگام ایستادن از توالت استفاده نفرمایید...» (همان: ۲۱۶)

«در این موقع از در هواپیما بانوی ما مریم عذرا با یک «مینی ژوپ» و موهای بلند فرو ریخته و چهرهٔ مهتابی ظاهر می‌شود و کنار خداوندگار خود می‌ایستد.»(همان:۲۲۲)

همچنین طنز در این فصل، بوروکراسی اداری را نیز نشانه می‌گیرد:

«مجموع کالری مقدار لازم برای شش ساعت کار اداری، معادل با یک ساعت و نیم کار غیر اداری بضمیمهٔ شصت دفعه بله قربان، هیچ دفعه نخیر قربان و دو تا چایی قند پهلو و ساعت پذیرایی از مهمانان و ورود اشخاص متفرّقه ممنوع و دو ساعت قاچاق روزانه و امضاء دفتر و بعد هجده ساعت آزادی مطلق مطابق اطّلاعیّهٔ حقوق بشر تا صبح روز بعد روز از نو روزی از نو.» (همان:۲۱۲)(ر.ک. همان ۲۰۰، ۲۰۱، ۲۱۱،۲۱۶، ۲۱۷، ۲۱۸، ۲۲۶، ۲۲۸، ۲۲۹، ۲۳۲،۲۳۹ و...)

اقتباس (pastiche)

زبان بکارگرفته شده در عمدهٔ فصل دوازدهم سفر شب بخصوص زمانی که نمایشنامهٔ رجعت مسیح در ذهن هومر در حال شکل گیری است، زبانی نزدیک به زبان آثار کلاسیک فارسی است و گاهی این زبان آنقدر قدمت می‌یابد که نزدیک به زبان آثاری چون بیهقی و جهانگشا می‌شود:

«قلعه همایونی در لاهور در زاویهٔ شمال غربی شهر در برابر مسجد عظیم بادشاهی منسوب به امپراطور «عالمگیر اورانگزاب» واقع می‌باشد. برای اوّلین بار در تاریخ در جنگ‌های فیمابین «جایپال» فرمانروای هند و شاهی پیشاور و امیر «سوبوختیکین» پدر سلطان محمود غزنوی از پادشاهان افغانستان به نام لاهور بر می‌خوریم.» (همان:۲۲۰) (ر.ک. همان:۲۲۱، ۲۲۲،۲۲۶،۲۲۷و...)

پارودی (Parody)

در این فصل از رمان سفر شب، تقلید تمسخر آمیز از بسیاری از آثار کلاسیک ایرانی و غربی مشاهده می‌شود؛ مثلاً تقلید تمسخر آمیز از قابوس نامه ظاهراً به قصد تمسخر اعتقادات و بخصوص دانسته‌های علمی و طبّ سنّتی در جای جای اثر وجود دارد:

«آنگاه خطاب به هاملت جوان به حکم آن که گفته‌اند چون پدر مباشد، هیچ به از شوی مادر نیست، اندر آیین و شرط پادشاهی می‌فرمایند: «ای پسر! بدان و آگاه باش که اگر پادشاه باشی، بارسا باش و چشم و دست از حرم مردمان دور دار و باک شلوار باش که باک شلواری باک دینی است...» (همان: ۲۲۶)

از منجی ما عیسی مسیح می خواهند چند کلمه‌ای دربارهٔعلم طب برای استادان و محصّلین مدرسهٔ طب ایراد فرمایند. ایشان قبول می‌فرمایند: «بدان ای پسر که اگر طبیب باشی، باید که اصول علم طب بدانی! نیک جه اقسام علمی و جه اقسام عملی و بدانی که آنچه که در تن موجود است یا طبیعت است یا خارج از طبیعت و طبیعی سه قسم است...» (همان:۲۳۵)

تقلید تمسخر آمیز از جهانگشا:

«و در لاهور بود که سلطان قطب الدّین آیباک که غلام شهاب الدّین قوری بود و سپس نخستین سلطان امپراطوری موسلمان هند شد در حین بازی چوگان ریغ رحمت را سر کشید و گورش تا بدین روز برپاست. پس از فتنه «موغول» به رهبری «چنگیزخان» قلعه کنونی لاهور به دست سلطان اکبر کبیر برپا شد...»(همان:۲۲۰)(ر.ک همان: ۲۲۰، ۲۲۳، ۲۲۶، ۲۳۴، ۲۳۶، ۲۳۷و...)

تقلید تمسخر آمیز از انجیل، نمایشنامه‌های ویلیام شکسپیر و...نیـز بارهـا در ایـن فصـل بـه چشم می‌آید. (ر.ک. همان:۲۲۱، ۲۳۹و ۲۴۰ ...)

استحاله(permutation)

مستحیل شدن شخصیّت‌ها در یکـدیگر در ایـن فصـل از داسـتان، بـه صـورت مخلـوط شـدن شخصیّت‌های تاریخی، ادبی یا داستانی در یکدیگر به وفور دیده می‌شود:

«پولونیوس صدر اعظم ملقّب به شمعون پطروس به پای منجی ما عیسی مسیح می‌افتنـد.» (همان:۲۲۷)

«به پیران ویسه ملقّب به یهودا اسخریوطی می‌فرمایند «دست آن کسی که با من در سـفره است، مرا تسلیم می‌کند.» (همان: ۲۲۷) (ر.ک. همان: ۲۲۸، ۲۲۹)

آشفتگی و عدم انسجام *(Incoherence)*

سردرگمی، عدم ارتباط شخصیّت‌ها با یکدیگر، فقدان قاعده، عدم وجود طرح و پیرنگ و مضمون دقیق، ارتباط معنایی ضعیف و... از ویژگی‌های بارز نمایشنامه‌ای است که در فصل پایانی رمـان، در ذهن هومر شکل می‌گیرد.

مضمون نمایشنامه غیر قابل بازگویی و شخصیّت‌ها و موقعیّـت‌هـا ناهنجـار و غیـر عادّینـد. عرف‌های موجود در داستان با هیچ عرف واقع نمایانه و عقل سلیمی سازگار نیست؛ به طوری که شخصیّت‌ها و موقعیّت‌ها و زمان‌ها و مکان‌های گوناگون در یکدیگر در آمیخته‌اند و نشـانه‌هـای اختلال مشاعر به وجود آورنده اش را در خود دارند.

البتّه آشفتگی در این اثر به صورت آشفتگی ذهن شخصیّت نیز خود را می‌نمایاند. مشخّصـهٔ اصلی هومر که در این فصل جریان روایت به عهدهٔ اوست ذهنیّت آشفته و غیر متعارفش اسـت. هومر که در نوجوانی اوّلین تشنّج‌های عصبی و روانی را تجربه می‌کند، رفته رفته به یک دیوانـهٔ تمام عیار تبدیل می‌شود. افکار آشفته‌اش به اوج می‌رسد و سراسر این فصل نیز هذیان‌های روان پریشانهٔ اوست که با نظمی غیر منطقی بر صفحهٔ کاغذ نقش می‌بندد.

عدم قطعیّت(indeterminacy)

عدم قطعیّت در داستان‌های پسامدرن، بسیار پیچیده‌تر از عدم قطعیّت داسـتان‌هـای مدرنیسـتی

است که با پایان باز و عدم نتیجه گیری قطعی نویسنده از ماجراها همراه است.

در فصل نهایی رمان سفر شب، علاوه بر این که بـا عـدم قطعیّـت مدرنیسـتی، یعنـی عـدم دستیابی خواننده به فرجام نهایی داستان به طوری که انتظارش را داشته اسـت مـواجهیم، عـدم قطعیّت پسامدرنیستی را نیز شاهد هستیم؛ به طوری که شاهد شکل گیری داستان‌های دیگـری در ذهن شخصیّت اصلی می‌شویم که با داستان اصلی کاملاً فاصله دارد و خواننـده را از احتمـال نتیجه گیری نهایی دور می‌کند.

همچنین تداخل ژانرها که از دیگر نشانه‌های عدم قطعیّت پسامدرنیستی است در این فصـل خود را به صورت آمیزش دو ژانر داستان و نمایشنامه نشان می‌دهد. غیـر از آن ابهـام موجـود در نمایشنامهٔ خلق شده در ذهن هومر که با به هم ریختگی مرز زمان و مکـان و واقعیّـت و تخیّـل همراه است، بر این عدم قطعیّت می‌افزاید.

نتیجه گیری

رمان سفر شب از بهمن شعله ور رمانی است با سیر تحوّل گرایانه که در طیّ یـک دهـه نوشـته شد و از پیشامدرن به سمت پسامدرن حرکت کرد. فصل پایانی این رمان که شکل گیـری یـک نمایشنامه در ذهن شخصیّت اصلی داستان است، از ویژگی‌های رمان مدرنیستی کـه در فصـول پیشین دیده می‌شود فاصله می‌گیرد و بسیاری از مؤلّفه‌های آن به پسامدرنیسم نزدیک می‌شود.

اگرچه در زمانی که این رمان نگاشته شد، هنوز نویسندگان رمان‌هـای فارسـی در مدرنیسـم نیز به کمال خود دست نیافته بودند و در زمینـهٔ پسامدرنیسـم طبـع آزمـایی نکـرده بودنـد، امّـا نویسندهٔ این رمان احتمالاً به دلیل دوری از کشور و تحت تأثیر رمان‌های پسامدرن غربی، بـرای نخستین بار مؤلّفه‌های داستان نویسی پسامدرن را وارد اثر خود کرد. اگرچه انتظـار ورود تمـامی مؤلّفه‌های پسامدرنیستی در این رمان که اوّلین طبع آزمایی رمان ایرانی در این زمینه است توقّع نابجایی است، امّا بسیاری از شاخص‌ترین مؤلّفه‌های رمان پسامدرنیستی در فصل پایانی این اثـر مشاهده می‌شود که به نظر می‌رسد همین تعداد کافی است تا نام این اثر را به عنوان یک نقطـهٔ عطف در تاریخ ادبیّات معاصر کشورمان جاودانه کند.

منابع

- بارت و دیگران (۱۳۸۷) «ادبیّات بازپروری: داستان پسامدرنیستی»، **ادبیّـات پسـامدرن**، تـدوین و ترجمـهٔ پیـان یزدانجو، تهران: مرکز.

– براهنی، رضا (۱۳۸۴) . آزاده خانم و نویسنده اش: یا آشوبتس خصوصی دکتر شریفی. تهران: کاروان.
– پارسی نژاد (۱۳۸۱). «پست مدرنیته، داستان پست مدرن و پیامدهای آن»، **ادبیّات داستانی**، شماره ۶۲، آبان، ۵۱–۴۸.
– پاینده، حسین. (۱۳۸۵)، «ساختار یک رمان پسامدرن»، **نقد ادبی و دموکراسی**، تهران: نیلوفر.
– تدینی، منصوره (۱۳۸۸) پسامدرنیسم در ادبیّات داستانی ایران، تهران: علم.
– حسن، ایهاب. (۱۳۸۱) «به سوی مفهوم پسامدرنیسم» **ادبیّات پسامدرن**، تدوین و ترجمهٔ پیام یزدان جو، تهران: مرکز.
– سپانلو، محمّد علی.(۱۳۶۹)**نویسندگان پیشرو ایران**. تهران: نگاه.
– شعله ور، بهمن. (۱۳۴۵) **سفرشب**. تهران: کتاب خوشه.
– لاج و دیگران (۱۳۸۶)، «رمان پسا مدرنیستی»، **نظریّه‌های رمان**، گزینش و ترجمهٔ حسین پاینده، تهران: نیلوفر.
– لوییس و دیگران (۱۳۸۳)، «پسامدرنیسم و ادبیّات»، **مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان** ، گزینش و ترجمهٔ حسین پاینده، تهران: روزنگار.
– مک کاریک، ایرناریما (۱۳۸۵)**دانش نامه نظریّه‌های ادبی**، ترجمهٔ مهران مهاجر و محمّد نبوی، تهران: آگه.
– مک هیل و دیگران(۱۳۸۳)، «گذار از مدرنیسم به پسامدرنیسم»،**مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان** ، گزینش و ترجمه حسین پاینده، تهران: روزگار.
– وارد، گلن (۱۳۸۷) **پست مدرنیزم**، ترجمهٔ قادر فخر رنجبری و ابوذر کرمی، تهران: ماهی.
– هاچن، لیندا. (۱۳۸۳) فراداستان تاریخ نگارانه، **مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان** ، گزینش و ترجمه حسین پاینده، تهران: روزگار.

- Auslander, Philip (2004), "Postmodernism and performance". **The Cambridge companion to Postmodernism**, Edited by Steven Conner, U.K. : Cambridge University press.
- Hutcheon, Linda (1999), **ApoeticofPostmodernism** (History, Theory, Fiction), New York and London: Routledge.
- MCHale, Brian. (1996), **PostmodernistFiction**, London: Routledge.
- Pawar, N. B. (2011), "Post Modernism and English Literature", **criterion**, Vol.2. Issue 1, April.
- Waugh,Patricia (1996), **Metafiction**, London: Routledge.