مدرنیسم و پست‌مدرنیسم در ادبیّات داستانی معاصر

چکیده

در این مقاله مهم‌ترین وجوه اشتراک و اختلاف داستان مدرن و پسامدرن، در چند اثر داستانی معاصر فارسی بررسی گردیده و باتوجه به موجودبودن کمابیش این ویژگی‌ها در آثار مذکور، گذار تدریجی «داستان» فارسی به «فرا داستان» نشان داده شده است.

کلید واژه‌ها

مدرنیسم، پسامدرنیسم، فراداستان، اتصال کوتاه، اقتباس، معرفت‌شناسی، وجود یا هستی‌شناسی.

منصوره تدیّنی

دانشجوی دکتری دانشگاه علّامه طباطبایی، مدرّس منطقه‌ی ۲ آموزش و پرورش و مرکز آموزش عالی فرهنگیان شهید باهنر

با توجه به شتاب تحولات اجتماعی، اقتصادی، سیاسی و به تبع آن تحولات فرهنگی در دهه‌های اخیر، ضرورت بررسی این تحولات، به‌خصوص در ادبیّات، بیش‌ازپیش حس می‌شود. با نگاهی به ادبیات داستانی این سال‌ها، فاصله گرفتن این نوع ادبی از مکتب رئالیسم آشکار و انکارناپذیر است. اگرچه گاه این آثار، تقلیدی و فاقد اصالت و ارزش پنداشته شده‌اند، اما مسلم است که شیوه‌های داستان‌نویسی گذشته، دیگر جواب‌گوی نیازهای فکری و معضلات روانی انسان معاصر نیست و تغییر این شیوه‌ها اجتناب‌ناپذیر به‌نظر می‌رسد.

همزمان با پیدایش هنر و ادبیات مدرن و پسامدرن در سایر کشورها، این آثار مورد توجه و نقد و بررسی قرار گرفته‌اند، اما متأسفانه در ایران، بحث و گفت‌وگوی نقادانه و اصولی در این زمینه بسیار اندک بوده و عرصه را برای نقدهای سلیقه‌ای و غیرحرفه‌ای خالی گذاشته است و اکنون این کمبود بیش‌ازپیش حس می‌شود.

هدف این پژوهش، کاوش مؤلفه‌های مدرنیسم و پست‌مدرنیسم، مرزبندی این دو جریان تا حد امکان و بررسی میزان تأثیرگذاری آن‌ها بر ادبیات داستانی معاصر فارسی در ایران است.

روش این پژوهش، مطالعه‌ی مقالات و منابع موجود کتابخانه‌ای در این زمینه، استخراج مهم‌ترین مؤلفه‌های داستان مدرن و پسامدرن و ترسیم وجوه تمایز این دوگونه داستان با یکدیگر و با آثار رئالیستی است. سپس حضور یا عدم‌حضور این مؤلفه‌ها در داستان‌های منتخب فارسی مورد کاوش قرار گرفته است.

امید است یکی از نتایج این کاوش، روشن شدن ابهام مفاهیم و اصطلاحات مورد نظر باشد. این ابهام تا حدی ذاتی و تا حدی هم معلول در دسترس نبودن منابع و مآخذ کافی و یا ترجمه‌های نارساست. هم‌چنین انتظار می‌رود نتیجه‌ی دیگر این پژوهش، ارزیابی صحیح این آثار داستانی و دست‌یابی به نقد اصولی آن‌ها بوده باشد. به اعتقاد برایان مک‌هیل مهم‌ترین نکته پست‌مدرنیسم در توجه به عنصر غالب است.

«عنصر غالب در ادبیات مدرن معرفت‌شناسی و عنصر غالب در ادبیات پسامدرن وجودشناسی است. معرفت‌شناسی ادبیّات داستانی مدرن معطوف به این موضوع است که دنیا را چگونه می‌توان تفسیر کرد و جایگاه مفسر در این دنیا چیست؟ متقابلاً وجودشناسی ادبیات داستانی پسامدرنیستی معطوف به این موضوع است که این دنیا چیست؟ دنیاهای دیگر از چه حیث با این دنیا تفاوت دارند؟ دنیاهای ترسیم شده در آثار ادبی چگونه وجود دارند و چگونه ساختار می‌یابند؟ به‌عبارتی، توجه رمان پسامدرنیستی معطوف به چگونگی شناخت جهان نیست، بلکه به ماهیت هستی نظر دارد.» (پاینده ۱۳۸-۱۳۰ و یزدانجو ۲۱۷-۲۱۳)

اینک به بررسی مهم‌ترین مؤلفه‌های پست‌مدرنیسم در برخی از آثار داستانی معاصر می‌پردازیم:

۱. داشتن ماهیت وجود شناسانه:
این مؤلفه را یکی از مهم‌ترین وجوه تمایز آثار پست‌مدرن از مدرن دانسته‌اند. (با توجه به این نکته‌ی مهم که آثار پست‌مدرن و مدرن در بسیاری از مؤلفه‌ها اشتراک دارند). در رمان «سلوک» از محمود دولت‌آبادی، نام کتاب و اشاره‌ی نویسنده به این‌که «از بیش از هفت نام گذر کرد تا سرانجام در سلوک قرار بیافت.» (دولت‌آبادی، پشت جلد)، به‌نوعی یادآور هفت مرحله‌ی عرفان است. هم‌چنین نام راوی، یعنی قیس، یادآور عشق عارفانه‌ی قیس بنی عامر یا مجنون به لیلی است. نکته‌ی جالب این‌که گلشیری نیز در کتاب آینه‌های دردار(۱۲۳، ۱۰۷، ۹۷، ۶۹، ۳۴، ۹) و در شازده احتجاب(۴۵) با روایت عشق‌هایی به ظاهر این جهانی، از خالی روی گونه‌ی چپ، در چند جا یاد می‌کند و همه می‌دانیم که خال در عرفان معنادار است و در لابه‌لای داستان‌های او جست‌وجو و کندوکاو انسان در درون خود را شاهدیم. او در یادداشت پشت جلد کتاب «آینه‌های دردار» به هنگام اشاره کردن به این جست‌وجو، از عرفایی چون سهروردی، عطار و مولوی یاد می‌کند. در پایان کتاب معلوم می‌شود که منظور نویسنده از عنوان، «آینه‌های دردار»، انسان‌ها هستند که مثل آینه‌های درداری، برای نگریستن باید درهای بسته‌شان را گشود و در درون آن، خود و به طور کلی انسان را نگریست.

در «دل فولاد» از منیرو روانی‌پور، شخصیت اصلی داستان که یک زن نویسنده است، همیشه و همه‌جا با دو شخصیت عجیب، سوارکار و دیکتاتور، همراه و هم‌صحبت است که همواره برای او تعیین تکلیف می‌کنند و در طول داستان به‌تدریج مشخص می‌شود که این دو شخصیت، درونی و در واقع هر کدام بخشی از وجود او هستند.

در داستان «تاریخ سری بهادران فرس قدیم» از دکتر سیروس شمیسا دو سفر به موازات هم صورت می‌گیرد، یکی در گذشته و دومی در حال، و شخصیت‌های این دو مسافر به نحو عجیبی با هم مشابه و در هم آمیخته است. سواری که داستان او از گذشته نقل می‌شود، در واقع عارفی است که به دیدن استاد خود می‌رود و در طول داستان، به تدریج تاریخچه‌ی عرفان با شیوه‌ای کاملاً نو بازگو می‌شود. سفر این پهلوان و سفر راوی داستان که گاه گویی با زندگی و وجود نویسنده نیز می‌آمیزد، سفری درونی و در جست‌وجوی خود است. «عجیب بود، آشنای آشنا، این سفرنامه‌ای بود که آن را قبلاً شنیده بودم، یا خواب دیده بودم. گویی کسی صدها سال پیش داشت سفرنامه‌ی مرا می‌نوشت.» (شمیسا، تاریخ سری۱۴) و در جای دیگر: «مضحک است، کسی داستان ما را نوشته، حال آن که هیچ چیز واضحی از ما در آن نیست و کسی که آن را می‌خواند هیچ تصوری از من و تو نخواهد داشت.» (همان۱۵)

۲. دور باطل یا اتصال کوتاه:
که همان اختلال فاصله بین اثر ادبی و جهان واقع است. همان‌طور که خواهیم دید، در اغلب داستان‌های یاد شده، این فاصله با حضور مستقیم نویسنده در داستان از میان برداشته می‌شود.

در داستان کولی کنار آتش اثر منیرو روانی‌پور، نویسنده در فصل‌هایی از داستان، وارد قصه می‌شود و گاه با شخصیت اصلی و گاه با خواننده حرف می‌زند. با شخصیت اصلی داستان، خود مجادله می‌کند یا سعی می‌کند او را به انجام کاری متقاعد کند و گاه از خواننده راه‌حل می‌جوید: «مگریز آینه، مگریز... آخر کجا می‌خواهی بروی؟ هیچ کجا، فقط از این قصه می‌روم... اگر نویسنده به قهرمان قصه‌اش مجال فکر کردن بدهد روزگارش تباه است. کاری بکن زن، حرفی بزن، داستانت بدون آینه هیچ است...» (۴۴-۴۳) و در اواخر داستان، شخصیت اصلی قصه در کتاب‌فروشی دنبال کتاب «کولی کنار آتش» می‌گردد.

در داستان دل فولاد از همین نویسنده، شخصیت اصلی داستان، یک زن نویسنده است که خود نویسنده را تداعی می‌کند و در داستانی که نویسنده‌ی درون داستان درحال نوشتن آن است، تمام وقایع پیرامون او به نوعی تکرار و منعکس می‌شود و در واقع با داستان در داستان روبه‌رو هستیم. مانند آن تابلو نقاشی که در درونش یک تابلو و در درون آن تابلو یک تابلو دیگر دیده می‌شود.

در اسفار کاتبان، اثر ابوتراب خسروی حضور راوی و پدر او به‌عنوان نویسنده‌ی کتاب، حداقل در دو داستان از داستان‌های

جداگانه‌ای که در طول کتاب به پیش می‌روند، واضح است. پدر راوی داستانی مربوط به زمان آل مظفر می‌نویسد که خود در آن حضور دارد و در عین حال وقایع پیرامون او حدوداً زمان کودتای ۲۸ مرداد را نشان می‌دهد و آن چه که پیرامون راوی اتفاق می‌افتد، تکرار وقایع گذشته است.

شخصیت اصلی داستان آینه‌های دردار گلشیری، گویی خود اوست و خواننده نمی‌تواند بین نویسنده‌ی واقعی و نویسنده‌ی درون کتاب که سفرنامه‌ی خود را می‌نویسد و در طی سخنرانی‌هایش در کشورهای اروپایی درباره‌ی داستان‌های خود گفت‌وگو می‌کند، تمایزی قائل شود.

در داستان «اکبر نمی‌میرد» نوشته‌ی دکتر سیروس شمیسا، اسامی کسانی که برای بدرقه‌ی اکبر تا آسایشگاه همراه او آمده‌اند، به گونه‌ای است که حضور واقعی نویسنده‌ی داستان و اطرافیان او را تداعی می‌کند و خواننده دچار این تصور می‌شود که این داستان مربوط به ماجرایی واقعی در پیرامون نویسنده و بستگان اوست.

۳. شیفته گونگی یا نشانه‌های پارانویا در شخصیت اصلی: مسافر داستان «تاریخ سری بهادران فرس قدیم» در حالتی بین خواب و رؤیا سفر می‌کند. گاه با پیرامون خود به کلی بیگانه است و پنداشته می‌شود که کسی «احیاناً بهادر را دورادور می‌پائیده است.» (شمیسا، تاریخ سری ۶) راوی نیز با حالتی تب‌آلوده و بیمارگون سفری درونی دارد و داستان زندگی خود را با بهادرانی که پیش از او سفر کرده‌اند در هم می‌آمیزد. او از یک آتش‌سوزی بزرگ و ویرانی مهیب روحی می‌گریزد.

در اسفار کاتبان، احمد بشیری، پدر راوی، در دنیایی خیالی و پر توهّم، در زمانی دیگر غوطه‌ور است و در آن واحد دو زمان و مکان مختلف را می‌بیند و روایت می‌کند: حال و گذشته. «...و همین که خورشید طلوع می‌کند، به سجده می‌روند و صدای ندبه از زمین برمی‌خیزد. سوار بر استرش از کنار ما می‌گذرد. رفعت ماه پشت به اوست و ورق‌های امتحان را تصحیح می‌کند. ولی من رو به او نشسته‌ام که می‌آید. چشم در چشم من می‌دوزد...» (خسروی ۳۱) و در تمام طول داستان این زمان و مکان‌های دوگانه را روایت می‌کند. راوی نیز از زنان توطئه‌گر یهودی که پچ‌پچ می‌کنند، حرف می‌زند. شلاقی که در ابتدای داستان ظاهر می‌شود و بر شانه او می‌کوبد، نیز ممکن است بخواهد انکار کند و دروغ بگوید. (همان ۱۳)

در سلوک، راوی حس می‌کند تمام اطرافیان نیلوفر و در اواخر کتاب حتی خود نیلوفر، در توطئه‌ای بر ضد او شرکت دارند. بنابراین چهره‌ی نیلوفر از نیمه‌های داستان اندک‌اندک از آنیما یا معشوق آرمانی تبدیل به لکاته یا Femme Fatal می‌شود و راوی که در آغاز کتاب با لحنی پرستش‌گونه از او یاد می‌کرد، در نیمه‌ی دوم کتاب از شیوه‌های مختلف کشتن یا فلج کردن او حرف می‌زند. (دولت‌آبادی ۹۹ به بعد) (درست شبیه آن‌چه که در بوف کور شاهدش هستیم.)

و همین زن آرمانی محبوب در نیمه‌های کتاب، در مورد سوءاستفاده‌ی مادی از راوی و دروغ‌گویی به او مورد سوءظن قرار می‌گیرد. راوی داستان «سلوک» اغلب تنهاست و با خود گفت‌وگو دارد و در آغاز و پایان کتاب در گورستانی، مردی را تعقیب می‌کند که بسیار به خودش مانند است و هرچه که تندتر راه می‌رود، نمی‌تواند به او برسد. میزبان او در غربت غایب است و او نمی‌تواند بیابدش. در خیابان گم می‌شود و راه را نمی‌یابد و به طور کلی با جهان پیرامون خود بیگانه است. گویی این جهان در اطراف او تصویری گنگ، دور و بی‌صداست. مرگ سنمار بسیار عجیب است و او ناپیدا شده است و فقط لباس‌ها و عصای او بدون جسم دیده می‌شوند و صدای او و عصایش از موجودی ناپیدا شنیده می‌شود. (همان ۱۷۹، ۱۹۵، ۱۹۶)

در داستان «دل فولاد» دو شخصیت خیالی و درونی ـ سوارکار و دیکتاتور ـ همه جا شخصیت اصلی داستان را تعقیب می‌کنند و راوی دختر کاتبی را در خیال می‌بیند که همراه او می‌نویسد. نیمه شب از روی پشت بام از دست مردی که ظاهراً همان شوهرش است، می‌گریزد و از چشمان شیشه‌ای او حرف می‌زند. وی تحت درمان دکتر شیرازی قرار داشته که از او می‌خواسته است تا یادداشت‌هایش را بنویسد. در جایی می‌گوید: «...راست‌ترین حادثه باید شاهد داشته باشد و تمام آن چیزها که مردم باور می‌کنند دروغی بیش نیست... مردم همیشه محکوم می‌کنند تا تبرئه شوند...» (۲۱۷) او همیشه از زنانی که پشت پنجره‌ها با ماشین حساب می‌نشینند و او را می‌پایند، حرف می‌زند و بیم دارد. برای او مرز بین حقیقت و وهم از بین رفته و می‌خواهد حقیقت زندگی خود را که گم کرده است، از پدرش بپرسد. ولی در پایان داستان خواننده درمی‌یابد که برخلاف آن‌چه راوی از آغاز کتاب به او القا

کرده، پدرش با او مهربان بوده است. (همان۲۵۹-۲۵۸) او حفره‌ی چشمان پدر و همه‌ی مردان را خالی می‌بیند. (همان۲۶۱) در حمام زنی مرده می‌بیند و می‌گوید که می‌خواهد زنده بماند. (همان۲۳۱)

در «کولی کنار آتش» همه چیز در اطراف شخصیت اصلی داستان تهدید کننده و مرگبار است. او اغلب صدای زنگوله سگی را می‌شنود که او را می‌ترساند. ماری سبز و زهرآلود در آسمان ماه را در خود می‌پیچد و خرد می‌کند. (۵۱-۵۰) دختر کولی در تمام طول داستان آواره و درحال گریز است و حال و هوای روحی پر التهاب و دلهره‌آوری را به خواننده منتقل می‌کند. او در عالم خیال کسانی را می‌بیند که شلاقش می‌زنند و شیشه‌ی ماشین را بر سرش خرد می‌کنند. (همان۷۲) گورستانی و هم‌آلود و مردگانی که از گورها بیرون می‌آیند و با زنده‌ها جفت می‌شوند، زن سوخته‌ای که خودش را می‌بیند که از کنارش می‌گذرد ولی او را نمی‌شناسد، همه و همه فضایی وهم‌آلود و بیمارگونه را در ذهن شخصیت داستان تصویر می‌کنند و آشفتگی فکر و عدم تعادل روانی او را نشان می‌دهند. (همان ۱۰۶-۹۰) در پایان داستان، همه‌ی شخصیت‌های قصه گم شده‌اند و راوی نمی‌تواند اثری از آن‌ها بیابد و گویی همه در خیال بوده‌اند. (همان ۲۶۸-۲۶۴)

در داستان «اکبر نمی‌میرد» دکتر شمیسا، شخصیت اصلی داستان در یک آسایشگاه روانی بستری است، افکار آشفته‌ای دارد و به گفته‌ی خودش قبلاً هم در دیوانه خانه‌ای بستری بوده است. او خطابه‌های ادبی، آشفته و نامفهومی می‌سراید و وقایع در ذهن او درهم می‌آمیزد.

بری لوئیس در مقاله‌ی پسامدرنیسم و ادبیات، می‌نویسد: «...پارانویای شخصیت‌های یاد شده، بازنمایی و تقلید غیرمستقیمی است از حال و هوای هراس و سوءظنی که در تمام دوره‌ی جنگ سرد مستولی بود. شخصیت‌های اصلی داستان‌های پسامدرنیستی غالباً از همان احساسی رنج می‌برند که تونی تنر (Tony Taner) در کتاب شهر واژه‌ها (۱۹۷۱) این گونه توصیفش می‌کند: «این دلهره که کس دیگری الگوی زندگی ما را تعیین می‌کند، که انواع و اقسام توطئه‌های پشت پرده برای محروم ساختن ما از استقلال اندیشه و عملمان در شرف تکوین است، که همه‌ی ما مجبوریم به شرطی شدن تن دردهیم.» (پاینده، ۹۹)

و در ادامه می‌نویسد: «شخصیت اصلی رمان پسامدرنیستی گهگاه تصور می‌کند ـ و تا حدی هم محق است ـ که سخت در یک دسیسه گرفتار شده است. [برای مثال در فیلم دیوانه‌ای از قفس پرید] مک‌مرفی به حق از پرستار رچد و کمباین می‌هراسد و هم آنان هستند که سرانجام کاری می‌کنند که برای درمان به او شوک الکتریکی وارد آورده شود و بی‌دلیل مورد عمل جراحی لب‌برداری قرار گیرد.» (همان۱۰۱)

۴. اختلال زمانی و مکانی و بازی‌ها و بدعت‌گذاری‌های زبانی: بری لوئیس در همان مقاله می‌نویسد: «به حق می‌توان به‌هم ریختگی‌های متداول در داستان‌های پسامدرنیستی را به نابه‌سامانی روانی شبیه کرد. برخی متفکران پساساختارگرا برای تشخیص ناخوشی‌های اجتماعی در جامعه‌ی پسامدرن، از مفاهیم و اندیشه‌های مربوط به روان گسیختگی بهره گرفته‌اند... اتفاقی نیست که در نظریه‌های مختلف، بیماری روانی و شکاف‌های جامعه‌ی متأخر سرمایه‌داری و بدعت‌گذاری‌های زبانی داستان‌های معاصر کراراً به یکدیگر ربط داده می‌شوند. بی‌نظمی زمانی در روایت رویدادها، جعل غیر عمدی صدای دیگران (یا اقتباس)، از هم گسیختگی، تداعی نامنسجم اندیشه‌ها، پارانویا و ایجاد دور باطل، هم نشانه‌های اختلالات زبانی بیماران روان گسیخته است و هم مشخصه‌های ادبیات داستانی پسامدرنیستی. این هم راستایی [بین روان گسیختگی و پسامدرنیسم]، عمده‌ترین وجه تباین مدرنیست‌ها و پسامدرنیست‌هاست. (همان ۱۰۷-۱۰۶)

در رمان‌های فارسی مورد نظر ما این ویژگی‌ها کمابیش و با درجاتی از شدت و ضعف دیده می‌شوند. مثلاً در رمان «تاریخ سری بهادران فرس قدیم» زمان‌ها و مکان‌ها طوری به هم آمیخته‌اند که خواننده به دشواری می‌تواند بگوید با کدام راوی، در کدام زمان یا مکان روبه‌روست. وقایع گذشته و آینده به هم آمیخته‌اند. (۱۹، ۱۰۵، ۱۳۴...) و حوادث هیچ گونه نظم و توالی زمانی ندارند. حضور شخصیت‌هایی که در عالم واقع معاصر هم نبوده‌اند؛ مثلاً مولانا با عرفای دیگر در یک زمان و مکان واحد، گوشه‌ای از این آشفتگی است. مکان‌های نام برده شده در این داستان، مکان‌های اسطوره‌ای و نامشخص‌اند و جایی در عالم واقع ندارند. مثل بلده‌ی اهمیساء که در آیین بودا از آن سخن می‌رود.

در اسفار کاتبان، در روایت احمد بشیری نیز زمان و مکان همان‌طور که پیش از این ذکر شد، آشفته و به هم ریخته است. همین خصیصه را در «دل فولاد» در اوج خود می‌بینیم و در «کولی کنار آتش» نیز در بعضی از فصول کتاب بسیار چشم‌گیر است مثلاً در چهره‌ی «زن سوخته» که خود را در گذشته و پیش از سوختن می‌بیند که از مقابلش می‌گذرد و او را نمی‌شناسد. «صدای خفه‌ی زن سوخته را به زور شنید: این... منم... من بودم... زن با غرور از کنارشان گذشت و زن سوخته، مستأصل و هراسان چراغ را رها کرد... مرا نشناخت!» (۹۴، ۲۲۰، ۲۲۱) در «سلوک» نیز آشفتگی زمان و مکان به حدی است که خواننده را گیج و متحیر و گاه از فهم متن عاجز می‌کند. در داستان «اکبر نمی‌میرد» از دکتر

سیروس شمیسا، فصل‌ها به هم آمیخته‌اند: «اکنون که پائیز کار خود را کرده و همه‌ی برگ‌ها را ریخته و جز چند مشتی برگ پلاسیده‌ی پراکنده بر درخت‌ها نگذاشته است، من هم همه‌ی کارهایم را تعطیل و فقط به آسمان نگاه می‌کنم. چند روز است که صبح‌ها جریان یک بهار عجیب از کمرکش کوه‌های دور و اطراف به طرف دریا سرازیر شده است.» (شمیسا، ماه در پرونده ۲۰۲)

۵. اغتشاش و عدم قطعیت یا جابه‌جایی: در هیچ یک از این رمان‌ها یک پارچگی و انسجام رمان‌های رئالیستی دیده نمی‌شود، بلکه خواننده با جهانی آشفته و گیج کننده، هذیان‌آلود و درهم و برهم روبه‌روست. فرجام‌های چندگانه، نامعلوم ماندن سرنوشت شخصیت‌ها، چندگانگی شخصیت‌ها، ادغام و در هم رفتن چند شخصیت در عین جدا بودن، داشتن چند نام برای برخی شخصیت‌ها همه و همه عواملی هستند که به این اغتشاش و آشفتگی دامن می‌زنند.

در «سلوک» چگونگی مرگ سنمار نامعلوم می‌ماند. علاوه بر آن تصمیم راوی برای کشتن یا فلج کردن یا دوست داشتن نیلوفر روشن نیست. این‌که او عاقبت چه خواهد کرد و به کجا می‌رود، یا در آن گورستان ناشناخته چه می‌کند، معلوم نیست. سلوک این راوی به جایی نمی‌رسد و در پایان داستان در همان جایی است که از آن‌جا آغاز کرده (گورستان).

مک هیل درباره‌ی رمان سه قسمتی بکت می‌نویسد: ترغیب می‌شویم (دست‌کم توسط عنوان رمان) [ملون می‌میرد] که این امر را نشانه‌ی مرگ نویسنده (یعنی ملون) پیش از اتمام داستان تلقی کنیم. با این حال نحوه‌ی فرجام یافتن رمان از جهتی هم‌چنان مبهم باقی می‌ماند و [در نتیجه] خواننده از خود می‌پرسد که کدام یک از این دو «واقعی‌تر» بوده است... در این‌جا نوعی تردید بین عنصر غالب معرفت‌شناسانه یا وجودشناسانه در کار است.» (پاینده ۱۴۱)

شخصیت زن داستان سلوک با چند نام نامیده می‌شود: مها، نیلوفر، مهتاب و... راوی، قیس، سنمار، پیرمرد، نویسنده یکی و در عین حال جدا هستند. وقوع حوادث قطعی نیست و خواننده می‌پندارد و این پندار درست است که برخی از این حوادث فقط از ذهن راوی می‌گذرند.

در «اسفار کاتبان» نیز همین عدم قطعیت و ابهام و آشفتگی در مرگ آذر و در سرنوشت اقلیما، راوی و سایرین دیده می‌شود. در «تاریخ سرّی بهادران فرس قدیم» سرنوشت بهادران و راوی در هم آمیخته و نامعلوم است. سرنوشت استاد او و سایرین هم قطعیتی ندارد. در داستان «اکبر نمی‌میرد» از همین نویسنده، در پایان داستان، اکبر در یک سفر بی‌مقصد و بی‌انتها، در زمانی نامعلوم می‌رود و می‌رود و گویا از مرگ خود سخن می‌گوید. (۲۳۴-۲۳۱)

در داستان «دل فولاد» داستانی که زن نویسنده درباره‌ی شوهر یا پدرش روایت می‌کند چندگانه است و تا پایان داستان معلوم نمی‌شود که کدام روایت واقعی است. (۲۱۴، ۲۱۵، ۲۵۹، ۲۶۹...) شخصیت دوست او با زنی که روسری سبز دارد و پیکان سبز سوار می‌شود در هم آمیخته است. در «کولی کنار آتش» نیز این عدم قطعیت را در نزدیکی و تبدیل شخصیت‌های آینه و فرزانه، گل‌افروز و زن سوخته و... به هم می‌بینیم. به علاوه پایان مبهم داستان و ابهام سرنوشت شخصیت‌ها بیش‌تر به این عدم قطعیت دامن می‌زند. در «آینه‌های دردار» برخی شخصیت‌ها چند نام دارند یعنی راوی برای آن‌ها نام‌های تصادفی پیش‌نهاد می‌کند مثلاً مرضیه، سیما، مینا، سیمین، یاسمن، هما، مهری و در پرش مداوم از وقایع پیرامون نویسنده به وقایع داستان‌های او و ارتباطی گنگ بین این وقایع خواننده بارها راوی و مرز واقعیت و داستان را گم می‌کند.

نکته‌ی مهم این است که در ذهن سرخورده و مأیوس انسان معاصر، حقیقت و توهم و رؤیا به گونه‌ای درهم تنیده شده که اغلب تمیز آن‌ها دشوار است. کدام بخش از وقایع پیرامون او حقیقت محض‌اند و کدام

بخش آرزوهای سرکوب شده و رؤیاها و توهم‌های ذهن آشفته‌ی او. حتی آن‌گاه که آن‌ها را از هم تمیز دهد باز دوست دارد توهم و رؤیاهای خود را حقیقت پندارد تا این زندگی تلخ سهمناک را با کمک خیال کمی آسان کند. لری مک کافری در مقاله‌ی «ادبیات داستانی پسامدرن» در مورد داستان‌های مینی مالیستی کارور می‌نویسد: «...نگرشی که درصدد کسب ابزاری برای رسیدن به عمق پوچی، سرگردانی و گمراهی‌های شخصیت‌های عادی نظیر شخصیت‌های داستانی کارور است.» (یزدانجو ۱۸-۱۷)

در کنار این مؤلفه‌ها، می‌توان خصوصیات دیگر داستان‌های پست مدرن را هم جسته و گریخته در برخی از این آثار دید. مثل بینا متینت، تلفیق انواع ادبی یا سبک‌های مختلف، شیوه‌های غیرمعمول و عجیب نگارش، به کارگیری زاویه‌ی دیدهای مختلف در یک اثر، اقتباس یا نقیضه‌پردازی آثار گذشتگان، تناقض...

به عنوان مثال در «اسفار کاتبان» **شیوه‌ی نقیضه‌پردازی یا اقتباس** به حدی نامأنوس و غیرمترقبه به کار گرفته شده که خواننده را در ابتدای باز کردن کتاب در مورد ماهیت و زمان نگارش آن به شک می‌اندازد و بعد دچار این تصور می‌شود که ممکن است با نوشته‌ای طنزآمیز روبه‌رو باشد. علاوه بر آن خواننده به سختی در خواندن کتاب پیش می‌رود. به‌حدی که ممکن است نیمه‌کاره خواندن کتاب را رها کند و این **بدخوانشی** به سبب یک‌پارچه نبودن نثر کتاب، طرح آشفته و از هم گسیخته و به‌کارگیری شیوه‌های ذکر شده در فوق است. در مورد سایر داستان‌های یاد شده هم، اغلب خوانندگان آن‌ها از بدخوانشی آن‌ها گلایه داشته و چه بسا خوانندگانی که نیمه‌کاره خواندن این آثار را رها کرده‌اند... در مورد سلوک، تاریخ سری بهادران فرس قدیم، دل فولاد، اکبر نمی‌میرد، اسفار کاتبان، آینه‌های دردار و آن مادیان سرخ یال می‌توان گفت نظر صددرصد خوانندگان سخت‌خوان بودن این آثار است ولی البته نظرها در مورد دوست داشتن این آثار بسیار متفاوت است و خواننده‌ی عمیق امروزی ملاک سنجش یک اثر را آسان فهمی آن نمی‌گذارد.

با مراجعه به سیاهه‌ی تقابل‌هایی که ایهاب حسن ارائه کرده، در بررسی بسیاری از خصوصیات ذکر شده در این فهرست، داستان‌های مذکور را در ستون پست‌مدرن خواهیم یافت. به‌عنوان مثال **«گویش فردی»** در داستان پسامدرن در مقابل **«رمزگان مسلط»** در ادبیات مدرن قرار دارد و ما به خوبی می‌دانیم که در اغلب این داستان‌ها نویسندگان از سمبل‌های خصوصی و شخصی استفاده کرده‌اند و این نیز خود یکی از علل بدخوانشی این آثار است. تقابل‌های دیگری چون **هرج‌ومرج در برابر پایگان، فرسودگی و سکوت در برابر چیرگی و کلام، هنر وقوعی و فرآیند و اجرا در برابر موضوع هنری و اثر پایان یافته، آفرینش‌زدایی و شالوده‌شکنی در برابر آفرینش و تمامت‌سازی، مشارکت در برابر فاصله، تفرق در برابر تمرکز، نوشتنی در برابر خواندنی، عدم حتمیت در برابر حتمیت، متن و بینامتن در برابر ژانر و مرز، انفصال در برابر اتصال، تصادف در برابر طرح، بازی در برابر هدف، دادائیسم و پاتافیزیک در برابر رمانتیسم و سمبولیسم (عمومی و قراردادی) و پادشکل در برابر شکل**، در تک‌تک این آثار قابل توجه هستند و در اغلب موارد این آثار را در ردیف آثار پسامدرن قرار می‌دهند.

نتیجه‌گیری

طیف گسترده‌ی داستان معاصر فارسی که یک سوی آن رئالیسم و سوی دیگر آن مدرن و پسامدرن است پشت سر نهادن رئالیسم را به خوبی نشان می‌دهد. رئالیسم دیگر برای بیان ذهنیات انسان معاصر و پیچیدگی‌های آن که لازمه‌ی شیوه‌ی زندگی اوست، کفایت نمی‌کند. می‌توان گفت اغلب مؤلفه‌های مشترک بین مدرن و پسامدرن در این آثار موجود است و علاوه بر آن برخی از نشانه‌های پسامدرنیسم نیز کمابیش در آن‌ها دیده می‌شود و اگرچه نمی‌توان آثار موجود را به طور کامل پست‌مدرن نامید اما ظهور تدریجی و کمابیش مؤلفه‌های پست‌مدرن در آن‌ها معنی‌دار و نشانه‌ی آغاز دوره‌ی جدیدی در ادبیات داستانی ماست. البته باید اذعان داشت شتاب این گذار، به‌خصوص از مدرن به پسامدرن، در ادبیات کشورهایی چون ایران بسیار بیش‌تر از سیر طبیعی آن و مانند سیر تحولات اقتصادی-اجتماعی در این کشورها بیمارگونه، غیرطبیعی و ناموزون است. به‌علاوه این که همواره حرکت در راهی که دیگران از پیش کوبیده و پیموده‌اند، به‌مراتب سریع‌تر صورت می‌گیرد.

منابع و مآخذ

۱. پاینده، حسین، مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان، نشر روزنگار، چاپ اول، تهران - ۱۳۸۳
۲. خسروی، ابوتراب، اسفار کاتبان، چاپ چهارم، بهار ۱۳۸۳، نشر قصه‌ی انتشارات آگاه
۳. دولت‌آبادی، محمود، سلوک، چاپ سوم، نشر چشمه، تابستان ۱۳۸۲، تهران
۴. روانی‌پور منیرو، دل فولاد، تهران: نیلوفر، ۱۳۶۹
۵. ـــــــ، کولی کنار آتش، نشر مرکز، چاپ پنجم، ۱۳۸۲
۶. شمیسا، سیروس، اکبر نمی‌میرد، از مجموعه داستان «ماه در پرونده»، دکتر سیروس، شمیسا، چاپ اول، تهران - ۱۳۷۸
۷. ـــــــ، تاریخ سری بهادران فرس قدیم، انتشارات فردوس، چاپ اول، تهران - ۱۳۸۲
۸. گلشیری، هوشنگ، شازده احتجاب، چاپ چهاردهم، انتشارات نیلوفر
۹. ـــــــ، آینه‌های دردار، انتشارات نیلوفر، چاپ چهارم، زمستان ۱۳۸۰
۱۰. یزدانجو، پیام، ادبیات پسامدرن، نشر مرکز، ویراست دوم، ۱۳۸۱