بررسی تطبیقی رمان درخت انجیر معابد نوشته‌ی احمد محمود با بادی آرتیست نوشته‌ی دان دلیلو

دکتر امیرعلی نجومیان[1]
نغمه اسماعیل‌پور[2]

چکیده

در دنیای توسعه‌ی فن‌آوری و پیشرفت علم، واقعیت معنای سنتی خود را از دست داده است. به عقیده‌ی بسیاری از منتقدان جامعه‌شناس، دیگر نمی‌توان در دنیای کنونی از واقعیت سنتی برای تعریف امر واقعی استفاده کرد. اما آنچه این تغییر را سبب شده، نه صرفاً فن‌آوری و پیشرفت علم، بلکه تغییر رویکرد و بینش بشر نسبت به تعریف خود به عنوان انسان بر روی زمین است. ژان بودریار یکی از متفکرانی است که دنیای کنونی ما را دنیایی بدون واقعیت، بلکه پر از حادواقعیت می‌داند. او بر این باور است که جامعه‌های کنونی در عصر پسامدرن، نه از انسان‌های واقعی، بلکه تنها پر از وانموده‌هایی از انسان‌ها هستند که در نهایت باعث ایجاد دنیای شبیه‌سازی‌شده‌ی حادواقعیت می‌شوند. یکی از عوامل تأثیرگذار که بودریار را به این نظریه رهنمون ساخت، ترجمه‌های وی از آثار ادبی برتولت برشت بود. به همین دلیل، بودریار ادبیات را نه صرفاً یک هنر، بلکه رسانه‌ای خاص برای تولید، نمایش و بیان فرهنگ در میان مردم برمی‌شمارد. این مقاله به مطالعه‌ی وجود این دنیای حادواقعیت در ادبیات به عنوان یک رسانه‌ی ساخت فرهنگ می‌پردازد. به همین منظور و برای بیان این امر که ادبیات صرفاً دنیای تخیلی و یا بازنمایی از دنیای واقعی نیست، رمان‌های بادی آرتیست اثر دان دلیلو و درخت انجیر معابد اثر احمد محمود در این مقاله بررسی تطبیقی می‌شوند. مقاله با استفاده از مفاهیم کلیدی وجود حادواقعیت نظیر نشانه، بازنمایی، نمونه (مدل) و وانموده به بیان این نظریه می‌پردازد که گرچه این دو اثر ادبی متعلق به دو کشور متفاوت و با دو فرهنگ متفاوت بوده و حتی در زمان‌های متفاوت نوشته شده‌اند، دارای یک وجه شباهتی هستند: هر دو دنیای حادواقعیت را نه تنها برای شخصیت‌های داستان، بلکه برای خواننده نیز به تصویر می‌کشند.

کلیدواژه: بازنمایی، پسامدرن، حادواقعیت، نشانه، نمونه، وانمایی (شبیه‌سازی).

---

۱. دانشیار و عضو هیات علمی دانشگاه شهید بهشتی.
۲. دانشجوی کارشناسی ارشد رشته‌ی ادبیات زبان انگلیسی

«وانمودن دیگر به یک قلمرو، یک مخلوق ارجاعی، یا یک اصل ارتباطی ندارد. وانمودن ساخت نمونه‌ها (مدل‌ها) از یک اصل واقعی بدون خاستگاه واقعیت آن است: حادواقعی.»
(Baudrillard, Simulation 1)

«واقعیت، به طور کامل بخشی از بازی واقعیت شده است.»
(Baudrillard, Symbolic Exchange 75)

مقدمه

برای بسیاری ادبیات تنها ابزاری برای سرگرمی و لذت است، اما عده‌ای دیگر نیز از آن به عنوان وسیله‌ای برای بیان نظریات انتقادی یا گاهی مخالفت با وضعیت موجود استفاده می‌کنند. در هر دو صورت، ادبیات و به ویژه رمان دارای جایگاه خاصی در میان خوانندگان و نویسندگان است، زیرا هر دو گروه از آن به عنوان یک ابزار استفاده می‌کنند. در نتیجه، می‌توان اذعان نمود که ادبیات دیگر به مثابه ابزاری خاص در اختیار گروه خاص نیست و با پیشرفت جوامع از یک وسیله برای پر کردن اوقات فراغت به یک رسانه برای بیان نظریه‌های مختلف بدل گشته است. از این رو، ادبیات نوین دیگر پیرو ساختارها و اصول قدیمی نیست و روش‌های کاملاً متفاوت و گاه غیرقابل ملموس را برای بیان این نظریات به کار می‌گیرد.

به همین دلیل، به عقیده‌ی بسیاری، ادبیات دیگر صرفاً ابزاری برای سرگرمی نیست، بلکه رسانه‌ای است که می‌تواند نقش مؤثری در ایجاد، تقویت، و یا حتی حذف یک فرهنگ در یک اجتماع داشته باشد. از سوی دیگر و برخلاف گذشته، ادبیات، به ویژه رمان، دیگر صرفاً بازتابی از وقایع روزمره‌ی زندگی بشر نیست و خود می‌تواند دنیای خیالی و گاه کاملاً غیرواقعی را به تصویر بکشد که حتی درک آن برای بسیاری غیرممکن به نظر می‌رسد. نوشته‌های تولکین[1]، نظیر سه‌گانه‌ی

1. Tolkine

ارباب حلقه‌ها[1] و یا داستانهای *هری پارتر* نوشته‌ی رولینگ[2] از این دست رمان‌ها به حساب می‌آیند. بنابراین، پیشرفت جوامع در باورها و نوشته‌های نویسنده‌گان نیز مؤثر بوده است و دیگر نه واقعیت‌های دنیایی، بلکه واقعیت‌های خودشان را به نمایش می‌گذارند.

ژان بودریار[3] از جمله افراد پیشرو به حساب می‌آید که ادبیات را یک رسانه همانند تلویزیون، رادیو و غیره می‌داند و باور دارد که دنیای تصویرشده در ادبیات کنونی (پسامدرن) نه دنیایی واقعی بلکه حادواقعی است. دنیایی که واقعیت زندگی را گاه به گونه‌ای نشان می‌دهد که واقعی‌تر از واقعی به نظر می‌رسد و بدین ترتیب نوواقعیتی را به خواننده ارائه می‌دهد. در این دنیای حادواقعی، انسان‌ها دیگر مخلوقات خاص خدا به حساب نمی‌آیند، بلکه بیشتر وانموده‌هایی هستند که در یک جامعه‌ی وانمایی‌شده (شبیه‌سازی‌شده) زندگی می‌کنند. چرا که باورهای این وانموده‌ها نه بر مبنای واقعیت بیرونی مشخص، بلکه بر مبنای حادواقعیتی شکل می‌گیرد که رسانه‌ها برای آنها تعریف می‌کنند.

از این رو، این مقاله به بررسی تطبیقی دو رمان *درخت انجیر معابد* و *بادی آرتیست*[4] می‌پردازد که به نوعی شخصیت‌های اصلی آنها در دنیای وانمایی (شبیه‌سازی) پر از وانموده‌ها زندگی می‌کنند و واقعیت موجود برای دو شخصیت اصلی، نه واقعیت ملموس دنیای بیرون، بلکه حادواقعیتی است که بر اثر کثرت وجود وانموده‌ها ساخته شده است. برای تشخیص ویژگی‌های دنیای حادواقعی، در ابتدا نظریه‌ی بودریار معرفی، سپس نحوه‌ی خوانش و روش مطالعه‌ی دو رمان

---

1. The Lord of Ring: Trilogy
2. Roling
3. Jean Baudrillard
4. The Body Artist

مطرح می‌شود. در بخش بعدی، خوانش دو رمان به صورت تطبیقی انجام می‌شود و بخش پایانی نیز در برگیرنده‌ی نتیجه‌گیری است.

ژان بودریار

شاید بتوان کارل مارکس[1] را یکی از پیشروترین متفکران و جامعه‌شناسان در دوره‌ی مدرن به حساب آورد که نظریات وی انقلابی در دیدگاه‌های سنتی جامعه ایجاد کرد. اما آنچه که مارکس را دوباره در دوره‌ی پسامدرن مطرح ساخته، برداشت‌ها و نقطه‌نظرهای جدیدی است که بر مبنای تفکرات او شکل گرفته است. ژان بودریار از جمله منتقدان و متفکرانی است که رویه‌ی جدیدی را در این رابطه ارائه داد و نگرش پسامارکسی را به دنیای علوم انسانی معرفی کرد. بودریار با بهره‌گیری از نظریه‌های نشانه‌ای و تعریف «ارزش نشانه‌ای» به جای «ارزش مصرفی»، به عنوان یک منتقد مارکس و آغازگر دوره‌ی پسامارکس، کارش را با تعریف مجدد مارکس و نظریه‌ی او راجع به اشیاء شروع می‌کند (لچت، ۳۴۱).

از آنجایی که بودریار به دنبال روزآمد ساختن نظریه‌های مارکس بود، نظریه‌های او نیز «در باب جامعه‌ی شبیه‌سازی‌شده [وانمایی] تا حدودی حاصل گفت‌وگوی وی با مارکسیسم است» (وارد، ۱۳۳). علاوه بر این، وجه تشابه مارکس و بودریار آن است که هر دو بر این باور بودند و هستند که «جوامع قبل از ظهور مدرنیته از ارزش‌های طبیعی‌تری برخوردار بودند» (همان، ۱۳۳). بدین معنا که با پیشرفت فن‌آوری و شهرنشینی، مفاهیم سنتی قدیمی بر مبنای درک و ارتباط انسان با طبیعت دچار تحول شده‌اند؛ و شاید همین امر بود که بودریار را به سوی به چالش کشیدن واقعیت موجود در جوامع پسامدرن رهنمون ساخت.

---

1. Karl Marx

اما تفاوت اصلی بودریار با مارکس را می‌توان در نظریه‌ی جامعه‌ی بودریار برای گذر از «جامعه‌ی تولید به جامعه‌ی بازتولید» دانست (همان، ۱۳۴) و این‌که «رسانه‌های بودریاری گویا از درون تحولات فن‌آورانه پدید آمده و مستقل از دخالت شخصی، تاریخی، سیاسی و اقتصادی هستند» (همان، ۱۴۱). به همین دلیل، مفهوم رسانه برای بودریار از تلویزیون و رادیو فراتر می‌رود و حتی ادبیات را نیز شامل می‌شود. شاید این تفاوت نگرش نسبت به جامعه باشد که از دهه‌ی ۱۹۷۰ به بعد، نوشته‌های بودریار در ارتباط با تغییر نشانه‌ها به رمزها است که نقش اساسی در تولید و یا به گونه‌ای بازتولید کامل شیء یا موقعیت دارند. همین امر موجب می‌شود که واقعیت، به دلیل وجود این رمزها، واقعی‌تر به نظر برسد که بودریار آن را حادواقعیت می‌نامد (لچت ۳۴۱). شکل‌گیری چنین نظریه‌ای نسبت به جوامع پسامدرن، از کتاب *مبادله‌ی نمادین و مرگ* (Symbolic Exchange and Death) شروع می‌شود.

از سوی دیگر، آشنایی با رولان بارت[1] و نوشتن رساله‌ای در باب جامعه‌شناسی با مشارکت وی، بر بودریار و شکل‌گیری نظریه‌ی او در رابطه با جامعه‌های وانمایی پسامدرن تأثیر داشت (همان، ۳۴۱). از جمله آثار مطرح بودریار می‌توان از *نظم اشیاء* (The System of Object) (۱۹۶۸)، *جامعه‌ی مصرفی* (The Consumer Society) (۱۹۷۰)، *آینه‌ی تولید* (The Mirror of Production) (۱۹۷۳)، *مبادله‌ی نمادین و مرگ* (Symbolic Echange and Death) (۱۹۷۶)، *وانموده و وانمایی* (Simulation and Simulacra) (۱۹۸۳) و بسیاری دیگر نام برد.

---

1. Roland Barth

نظریه‌ی حادواقعیت

«تاریخ بی‌معناشده دیگر به هیچ‌چیز ـ خواه فضای اجتماعی و خواه واقعیت ـ ارجاع ندارد، ما به نوعی در حادواقعیت پا گذاشته‌ایم.» (بودریار، فوکو را فراموش کن ٦٥)

تفسیر جمله بالا را با اشاره‌ی مجدد به خود بودریار می‌توان این گونه بیان کرد که انسان‌ها در عصر حاضر، بدون آن‌که از تحول خروج از تاریخ در زمان مشخص و معینی آگاهی داشته باشند، با پشت سر گذاشتن واقعیت در نظام‌هایی زندگی می‌کنند که خبری از وجود امر واقعی و مبتنی بر دست‌آوردهای آن نیست (فوکو را فراموش کن ۶۳-۷۴). بنابراین، به عنوان یکی از ویژگی‌های جوامع پسامدرن که دچار تغییر و تحولی یک‌باره و کاملاً متفاوت از دنیای مدرن شده‌اند، بودریار بیان می‌کند که بشر دچار نوعی بازگشت‌پذیری بی‌پایان شده است که در نهایت او را به سمت عدم قطعیت در هر واقعیتی رهنمون می‌سازد؛ زیرا، امروزه «هر واقعیتی جذب حادواقعیت رمزگان و وانمایی» گشته است. در نتیجه، نظم حیات اجتماعی انسان بر پایه «اصل وانمایی» و نه «اصل واقعیتی که دورانش سپری» شده، است (*در سایه‌های اکثریت خاموش*، ۹-۱۰).

به همین دلیل، اکنون انسان در دوره‌ای زندگی می‌کند که واقعیت اصالت خود را از دست داده و به «یک وانموده‌ی عملکردی» تبدیل شده است؛ بنابراین، می‌توان امر واقعی را این گونه تعریف کرد که قابل بازتولید به صورت هم‌ارز است و در نهایت این «فرآیند بازتولید امر واقعی نه تنها امری است که می‌تواند بازتولید شود، بلکه امری است که همواره پیشاپیش بازتولید شده است: امر حادواقعی» (همان، ۲۲-۲۶). به عبارت دیگر، حادواقعی را می‌توان فراسوی بازنمایی تعریف کرد و در نتیجه «واقعیت خود حادواقع‌گر است» (همان، ۲۶-۲۷). در ادامه،

بودریار به آن جا می‌رسد که جامعه‌ی کنونی و واقعیت در آن را به مانند نمایشی می‌داند که در پایان آن واقعیت در حادواقعیت مضمحل می‌شود.

اما پرسش اصلی در نحوه‌ی شکل‌گیری و ایجاد این حادواقعیت است: این‌که بودریار چگونه به نقطه‌ای می‌رسد که در جهان، اگر دقیق‌تر بگوییم به طور خاص عصر حاضر، هیچ گونه واقعیتی را واقعی نمی‌داند و همه چیز را در یک دسته‌بندی به نام حادواقعی مطرح می‌سازد؟ در اصل، بودریار وانموده‌ی وانمایی را عامل اصلی شکل‌گیری این حادواقعیت می‌داند.

او در کتاب معروف *وانموده و وانمایی*، سه اصل یا نظام را برای وانموده (و نه شیء یا موقعیت یا اتفاق) تعریف می‌کند و هر کدام را به یک دوره‌ی خاص از زندگی بشر نسبت می‌دهد. نظم اول، مرتبط با دوره‌ی نوزایی (رنسانس) و بر پایه‌ی وانموده‌هایی است که «طبیعی» هستند؛ در این دوره، هنوز می‌توان بین اشیای واقعی و نمونه‌ی تقلیدی یا جعلی آن تفاوت قائل شد. نظم دوم در دوره‌ی انقلاب صنعتی شکل گرفته و در آن وانموده‌های «فرآورنده و تولیدی»، حاصل ساخت بشر هستند که در آن «خیال‌پردازی» به اوج خود می‌رسد. در واقع، بودریار این دوره را عصر شکوفایی داستان‌های علمی ـ تخیلی می‌داند (Baudrillard, Simulation, 79).

نظم آخر که «مبتنی بر نمونه‌ها، تبادل اطلاعات، حادواقعیت، با هدف کنترل کامل است، وانموده‌ی وانمایی» (شبیه‌سازی‌شده) نام دارد که نمایانگر عصر کنونی است. به عبارت دیگر، در عصر کنونی به دلیل وجود نمونه‌ها دیگر نمی‌توان یک واقعیت صرف و واحد را تعریف کرد؛ زیرا به عقیده‌ی بودریار، نمونه‌ها در دنیای معاصر کنونی دیگر هم‌چون دو دوره‌ی پیشین (نوزایی و صنعتی شدن) با اصل خود چندان فرقی ندارند. چون، نمونه‌ها دیگر نه متشکل از «استعلا یا طرح» هستند و نه «شیء خیالی در ارتباط با واقع» را در برمی‌گیرند، بلکه، آنها خودشان

«پیش‌بینی امر واقعی» هستند (Baudrillard, Simulation, 79). در این نقطه، واقعیت به مرزی می‌رسد که به عقیده‌ی بودریار فراتر از «تخیل» حرکت می‌کند و امر واقعی نیز دیگر نمی‌تواند بر «نمونه پیشی یابد»؛ زیرا، خود چیزی جز «جایگزین خود» نیست (همان، ۸۰). به عبارت دیگر، در دنیایی که «تحت تسلط اصل واقعیت قرار دارد، امر خیالی جایگزین امر واقعی است» (همان، ۸۰). امروزه، از آن جایی که به نظر بودریار دیگر واقعیت تسلط ندارد و انسان در دنیایی زندگی می‌کند که «توسط اصل وانمایی کنترل می‌شود، این امر واقعی است که جایگزین نمونه می‌گردد» (همان، ۸۰).

به عقیده‌ی بودریار، «نمونه‌های وانمایی‌شده» در همه جا و در همه‌ی زمان‌های عصر حاضر وجود دارند و به انسان‌ها حس واقعی بودن یک تجربه‌ی زنده و یا ممنوع کردن آن را می‌دهند؛ و هم‌چنین، «امر واقعی را به صورت جعلی و ساختگی دوباره می‌سازند» و به این ترتیب واقعیت را از زندگی بشر محو می‌کنند (همان، ۸۱). این‌جا نقطه‌ای است که در آن «توهم امر واقعی از تجربیات زنده ... با دقت قابل ملاحظه اما بدون اصل و جوهر ساخته می‌شود، پیشاپیش غیرواقعی‌شده، حادواقعی گشته است» (همان، ۸۱).

بنابراین، انسان در جهانی زندگی می‌کند که «جهانی موازی، مضاعف، یا حتی محتمل ـ ممکن یا غیرممکن واقعی یا غیرواقعی نیست»، بلکه حادواقعی است: «جهان وانمایی [شبیه‌سازی‌شده] که بر مبنای چیز دیگری است» (همان، ۸۱). در نتیجه، «تمیز دادن امر واقعی و اثبات آن نیز دیگر امکان‌پذیر نیست»؛ چراکه اکنون، بشر در جامعه‌ای به سر می‌برد که وانموده‌ها جای نشانه‌های واقعی را گرفته‌اند و جهان یک شبیه‌سازی از جهانِ واقعی سنتی است که بشر آن را باور

داشت (همان، ۳۹)؛ و همین «وارد شدن وانموده در اصل واقعیت است که منجر به تولید حادواقعیت می‌شود» (همان، ۲۸).

این نوع دیدگاه، بودریار را به آن جا می‌رساند که می‌گوید «حادواقعیت و وانمایی بازدارندگان هر گونه اصل و هر گونه هدف هستند» (همان، ۱۵). او در مصاحبه‌ی معروف خود با سیلور لوترانژه[1] اظهار می‌کند که «به هر حال دیگر در وضعیتی نخواهیم بود که بتوانیم درباره‌ی واقعی بودن یا راست بودن چیزها تصمیم بگیریم. در نقطه‌ای روی راه صحنه‌ی واقعی از دست رفته است، صحنه‌ای که در آن قواعد بازی را می‌دانستی و مسائل جنسی وجود داشتند که همه می‌توانستند بر آنها تکیه کنند» (سرگشتگی *نشانه‌ها* ۳۴۶). از همین رو، پُل شی‌هان[2] تأکید می‌کند که برای بودریار، دنیای امروز صرفاً پر از «بازنمایی» و فقط «وانمودن واقعیت واقعی» است (The Routledge Comapnion to Postmodernism, 30). در مورد تأثیر این وانمایی و بازنمایی در جامعه، بودریار در *جامعه‌ی مصرفی* (Consumer Society) بیان می‌کند، به دلیل این‌که همه‌ی بخش‌ها و جوانب زندگی وارد «پردازش و آمایش عظیمی از وانمودن» شده‌اند، «شکل» همه‌ی چیزها تغییر یافته و «در همه جا نوواقعیت جایگزین واقعیت گشته است، نوواقعیتی که کاملاً به وسیله‌ی ترکیب عامل‌های اصلی رمز تولید می‌شود» (۱۲۷). بنابراین، واقعیت در چنین جامعه‌ای، «هیچ چیزی نیست به جز نمونه‌ای که خودش گویا است» (همان، ۱۲۹).

در نتیجه، طبق نظر بودریار در *مبادله‌ی نمادین و مرگ* (Symbolic Echange)، «امروزه کل سیستم در عدم قطعیت غرق شده و هر واقعیتی توسط حادواقعیت رمز و وانمودن جذب گشته است»؛ بنابراین، «در حال حاضر به جای

---

1. Silvour Loterance
2. Paul Sheehan

اصل منسوخ واقعیت، بیشتر اصل وانمودن بر ما حاکم است» (۳)؛ و «نوسان عدم قطعیت» عاملی است که باعث بازجذب واقعیت به وسیله‌ی «حادواقعیت رمز و وانمودن» می‌شود (همان، ۷۰). در نهایت، اصلی که به زندگی مردم نظم می‌دهد، اصل واقعی نیست بلکه اصل «وانمودن» و حادواقعی است، زیرا اکنون آنها «به وسیله‌ی نمونه‌ها به وجود می‌آیند» (همان، ۷۰). می‌توان این گونه در نظر گرفت که در عصر حاضر «در کنار هر ابژه‌ی (شیء) واقعی، یک ابژه‌ی خیالی نیز وجود دارد» (System of Object, 118). به عقیده‌ی شی‌هان، دنیای بودریار دنیایی است که «نشانه‌ها جای کل واقعیت را می‌گیرند» (Routledge Companion, 30). در انتهای روز، آن‌چه در نهایت از امر واقعی در «فرآیند بازتولیدی» باقی می‌ماند «تنها آن چیزی نیست که می‌تواند بازتولید شود، بلکه آن چیزی است که همیشه از قبل بیشتر بازتولید می‌شود: حادواقعی» (Symbolic Exchange, 74).

بنابراین، به عقیده‌ی بودریار پایان دوره‌ی متافیزیک و آغاز عصر حادواقعیت آن زمانی است که «هر مصرفی که نشانه‌های مرگ، خشونت، ناامیدی و احساس گناه» را خواسته و از آن لذت می‌برد، آنها را جایگزین نمونه‌های واقعی در «هم‌آوایی وانمایی» می‌کند که «هدف‌اش نابودی علت و معلول، اصل و غایت» و جایگزینی آنها با «تکرار آنها» است (همان، ۷۴). دست آخر این‌که به عقیده‌ی وارد، «طنز بودریاری آن است که این تلاش‌ها برای افزایش احساس واقعیت خود، شبیه‌سازی [وانمایی] هستند»؛ «آنها به جای آن‌که واقعاً واقعیت باشند»، حادواقعیت هستند (پسامدرنیسم، ۱۲۵). بنابراین، وارد بر این باور است که در نوشته‌های بودریار نیز «همانند دنیایی که به توصیف آن می‌پردازد نوعی از میان رفتن واقعیت وجود دارد» (همان، ۱۲۵).

روش

به عقیده‌ی بودریار، بشر به دلیل تفکر یوتوپیایی قرن‌های هجدهم و نوزدهم، اکنون در حادواقعیت زندگی می‌کند، زیرا این تفکری است که واقعیت را «به خارج راند». به عبارت دیگر، «واقعیت را از واقعیت بیرون و ما را در حادواقعیتی تهی از حس رها کرد، زیرا همه‌ی دورنمای نهایی جذب شده بود، و به عنوان یک ساکن برای ما تنها سطحی بدون عمق باقی مانده است» (Art and Artifact, 13). در واقع، بودریار دلیل این تغییر رویه یا انتقال واقعیت به حادواقعیت را خود واقع‌گرایی می‌داند. در نظر او، این تبدیل از خود واقع‌گرایی و از «زمانی آغاز گشت که سوررئالیسم با تمام وفاداری‌اش به واقع‌گرایی، واقعیت را مجبور ساخت تا در امر خیالی مضاعف و از هم گسیخته باشد» (Symbolic Exchange, 73). اما در مقایسه با سوررئالیسم، «حادواقعیت مراتب پیشرفته‌تری را نشان می‌دهد، برای این‌که حادواقعیت تناقض بین امر واقعی و خیالی را از بین می‌برد» (همان، ۷۳). داگلاس کلنر[1]، منتقد معروف بودریار، در *شخصیت‌های اصلی پسامدرن* این گونه می‌گوید که دنیای حادواقعیت بودریار، دنیایی است که در آن همه‌ی رفتارها و تفکر افراد توسط «نمونه‌ها، انگاره‌ها و رمزه» کنترل می‌شوند (Postmodern Key Figures, 53).

به طور مشابهی، فیلیپس[2] در *دیدگاه‌های اخیر بودریار* (Baudrillard Now Current Perspectives) بیان می‌کند که برای بودریار «حادواقعیت شرایطی است که در آن مکالمه‌ها، تضادها، مقاومت‌ها، گفتمان‌ها، و همه‌ی تعامل‌هایی از این دست را می‌توان وانمایی [شبیه‌سازی] کرد» (۱۶۵). به همین دلیل، بودریار جهان

---

1. Douglas Kellner
2. Philips

معاصر را جهانی وانمایی با وجود یک ماشین وانماساز (شبیه‌ساز) می‌داند که در آن مدل‌های (نمونه‌های) خود انسان و همه‌ی مدل‌های اطراف‌اش شتاب گرفته‌اند (Simulation, 81). و در این وانفسا است که تمایز میان مثال واقعی و مثال جعلی غیرممکن می‌شود و «بی‌تفاوتی حادواقعی است که کیفیت واقعی داستان‌های علمی تخیلی این دوره را می‌سازد» (همان، ۸۲). در نتیجه، به عقیده‌ی بودریار در رابطه با ادبیات و داستان‌های علمی ـ تخیلی و جهان پیچیده‌ای که این داستان‌ها خلق می‌کنند، تنها مشکل «روشن‌سازی آن‌چه هنوز بر مبنای امر خیالی نظم دوم، نظم سازنده/ نمایشی، نوشته و تدوین می‌شود و آن چیزی است که پیشتر از نامعلومی امر خیالی، از عدم قطعیت مناسب نظم سوم یا نظم وانمایی (شبیه‌سازی) نشأت می‌گیرد» (همان، ۸۲).

بنابراین، برای بررسی یک رمان از دید بودریار، باید عواملی را جستجو کنیم که در شکل‌گیری حادواقعی و حادواقعیت مؤثر هستند. آن‌چه وی در این روند مهم می‌داند سه چیز است: نشانه، بازنمایی و همانندسازی، نمونه و وانموده‌ی وانمایی. از آنجایی که دنیای پسامدرن از نشانه‌ها شکل یافته‌اند و نشانه‌ها نقش بسیار مهمی در ایجاد نوواقعیت (حادواقعیت) دارند، مرحله‌ی اول به بررسی هر دو رمان برای یافت نشانه‌های یکسان در هر دو اثر اختصاص می‌یابد. می‌توان دلیل اهمیت نشانه را این گونه بیان کرد که «شناخت واقعیت تنها از طریق زبان، گفتمان یا نشانه امکان‌پذیر است» (Media's Approach and Theories: A Global Perspective, 101). به عبارت دیگر، نشانه در همه‌ی سطوح زندگی شخص به جای خودِ واقعی حضور دارد: «نشانه در مورد خبر، نشانه در مورد خود، نشانه در مورد طبیعت و ...»؛ در نهایت این تکثیر نشانه‌ای به نقطه‌ای می‌رسیم که «نشانه‌ها تنها به خود و نه چیز دیگر دلالت می‌کنند» (همان، ۱۰۱).

زمانی که تکثر نشانه همه‌ی زندگی را فرا گرفت، مرحله‌ی بازنمایی و همانندسازی می‌رسد. بازنمایی بدین معنا است که مردم به جایی می‌رسند که تجربه‌ی خود را به وسیله‌ی بازنمایی تجربه‌ی دیگران می‌سازند (Bignell, 171). به عبارت دیگر، هیچ تجربه‌ی منحصر به فردِ خاصِ واقعی، هیچ رویداد اصلی، و هیچ رفتار خاصی وجود ندارد. در همین راستا، مثال‌های مشابه بازنمایی در هر دو اثر ادبی مورد بررسی قرار می‌گیرند. اما آن‌چه موازی با بازنمایی حرکت می‌کند همانندسازی است. مردم در این وهله بین تشخیص تجربه‌ی واقعی، اتفاقِ واقعی و شیء واقعی و همانندساخته‌شده‌ی آنها دچار مشکل می‌شوند. به عبارت دیگر، تجربه، اتفاق یا شیء دیگر واقعی نیستند، بلکه همانندسازی‌شده یا کپی آنها هستند. بنابراین، یافتن موارد همانندسازی‌شده مشابه در ادامه‌ی این مرحله قرار می‌گیرد.

مرحله‌ی آخر و مهم‌ترین مرحله زمانی است که بر اثر بازنمایی و همانندسازی بیش از حد، دیگر انسان مفهوم واقعی خود را از دست می‌دهد و به مدل یا نمونه‌ای از خودِ واقعی تبدیل می‌شود. این همان برداشتی است که بودریار از عصر حاضر دارد: به این مفهوم که انسان در دوره‌ی پسامدرن تنها به مدل یا نمونه‌ای از خودِ واقعی‌اش بدل گشته است. به عقیده‌ی شی‌هان، دنیای پسامدرن بودریار مکانی است که دیگر هیچ اصل و ریشه‌ای وجود ندارد و همه چیز تنها به «نسل نمونه‌ها» دلالت می‌کنند (The Routledge Companion to Social Theory, 132). در واقع، نمونه‌ها به نوعی وانموده‌ی وانمایی (شبیه‌سازی‌شده) هستند که دائماً به جای ابژه‌ی (شیء) واقعی به ایفای نقش می‌پردازند و به همین دلیل است که مفهوم مقدس و سنتی انسان در دوره‌های پیشامدرن، مدرن، و نوزایی (رنسانس) از بین می‌رود. بودریار حتی تا جایی پیش می‌رود که جهان را پر از نمونه‌ها یا وانموده‌ها

می‌داند تا پر از انسانِ واقعی. و در نتیجه، آن‌چه در مرحله‌ی آخر این بررسی انجام می‌شود، آشکارسازی این نمونه‌ها و وانموده‌ها در هر دو اثر است.

ادبیات پسامدرن

«روباپردازی، گذشتن از درون خودمان و یافتن خودمان در فراسو است.» (Simulation and Simulacra, 70)

آن‌چه از پسامدرن و پسامدرنیسم در میان مردم جا افتاده، گرایش و رویکردی است که در واکنش به مدرنیسم ظهور یافت که اصول اولیه‌ی آن ردّ تمامی آموزه‌های مدرنیسم و ایجاد نگرش بی‌ثباتی، عدم حتمیت، عدم قطعیت، و ... بود. در واقع، پسامدرن بهانه‌ای برای جنبش تفکری نوین به حساب می‌آید که جرقه‌های آن از مدرن با تغییر وضعیت جامعه و به ویژه علوم انسانی آغاز شده بود: تعویض جایگاه و نقش انسان به عنوان مرکز ثقل دانش و جهان پیرامون. به دنبال این تغییرات در سطح جامعه، ادبیات به عنوان یک رسانه در اختیار عام و خاص قرار گرفت و دچار تحولات بنیادین شد. به عقیده‌ی حسین پاینده، «بزرگ‌ترین دشواری در تعریف پسامدرنیسم این است که مصداق‌های این اصطلاح گوناگون و متفاوت هستند» (*نقد ادبی و دموکراسی* ۶۰). از نظر او، با اشاره به استدلال مک‌هیل، شاخص ادبیات پسامدرنیستی «وجودشناسی» است (۶۳). هم‌چنین به نظر پاینده، زبان از دیدگاه پسامدرنیست‌ها، «به وجود آورنده‌ی جهان ما، دانش ما درباره‌ی جهان و نیز هویت ما» است، زیرا زبان «جهان هستی را توصیف نمی‌کند بلکه آن را برمی‌سازد» (۶۳). در تفسیر پاینده، پسامدرنیسمِ بودریار معادل «از میان رفتن بین امر واقع و امر شبیه‌سازی‌شده است» (۶۷).

از طرف دیگر، پاینده، ادبیات پسامدرنیستی را بر مبنای «نگرش نقادانه درباره‌ی برخی از جنبه‌های اجتماعی و فرهنگی نظام سرمایه‌داری» تعریف می‌کند (۷۰). در همین راستا، وی داستان پسامدرن را به عنوان فرا داستان، و واقعیت را تقلید زبانی نویسنده «در نوشتن داستان» تعریف می‌کند یا وجود واقعیت را منکر می‌شود و آن را «توصیف‌ها یا بازی‌های کلامی» می‌داند (۶۳). یکی دیگر از ویژگی‌های مهم داستان پسامدرنیستی از دید پاینده، «فروپاشی همه‌جانبه‌ی سامان زمانی و مکانی روایت» در داستان است (۷۶). در بیان سایر ویژگی‌های ادبیات پسامدرن، پاینده به پاتریشا وو (Patricia Waugh) اشاره می‌کند که «انسانیت‌زدایی از شخصیت‌های داستان، با ارائه‌ی فهرست‌های بی‌معنا شبیه به متن یک ورد یا جادو، و استفاده از ژانرهای عامه‌پسند» را از شاخص‌های رمان پسامدرنیستی می‌داند (۷۷). در نهایت، این تغییرها در ادبیات تا بدان جا پیش می‌رود که «مفهوم واقعیت را از امری مناقشه‌ناپذیر و یکسان برای همه به امری مناقشه‌پذیر تبدیل می‌کند، امری که می‌تواند به شکل‌های مختلف و با دلالت‌های و تأکیدهای متفاوت برساخته شود، نه این‌که صرفاً بازنمایی شود» (همان، ۸۵).

از سوی دیگر، پیام یزدانجو، پسامدرن را نظریه‌ای انتقادی و چالش برانگیز می‌داند که برای جامعه و افراد آن «تنها وانموده‌یی، به تعبیر بودریاری، است» (۸)، که در دهه‌ی ۱۹۸۰ در «اندیشه‌ی اجتماعی و فرهنگی» آن زمان ظهور کرد (۱۰).به عقیده‌ی لری مک‌کافری، شخصیت‌ها در ادبیات پسامدرن «بر سرشت روان‌گسیخته و ذهنی تجربه‌ی حذف تمایز موجود بین ذهنیت و واقعیت» یا بر مبنای عدم وجود «هر گونه منش ثابت» و با تغییرهای مداوم صحنه به صحنه شکل می‌گیرند (*ادبیات داستانی پسامدرن*، ۳). او در ادامه می‌افزاید که داستان پسامدرن رابطه‌ی عجیبی برای باز پیوستن به تاریخ دارد، از طریق «طرح یک

آگاهی اساسی از نظام‌های نشانه‌هایی که افراد به آن وسیله می‌زیند، و با ارائه نمونه‌هایی از داستان‌های آزاد» (همان، ۳۸).

به طور خلاصه، بر مبنای ویژگی عدم تمایز و خاص بودن پسامدرن، ادبیات نیز دیگر پیرو هیچ ژانر یا سبک خاصی نیست و بیشتر بر پایه آمیزه‌ای از چند سبک و ژانر ساخته می‌شود. از دید مری کلاجز[1]، تأکید پسامدرنیسم و موضوعات وابسته به آن بر «تقلید، نقیضه، کنایه، و فکاهی بودن است». از دید او، دیدگاه‌های ادبی پسامدرنیسم شامل موارد زیر می‌شوند: «جریان سیال ذهن (با تأکید بر امپرسیونیسم یا تأثرگرایی)، جنبش به دور از واقع‌نگری (با استفاده از راوی سوم شخص یا دانای کل)، تمایز مبهم بین ژانرها (با تلفیق شعر نثروار و نثر شعرگونه)، تأکید بر روی آشکال مجزا و روایت‌های پیوسته (موضوعاتی به ظاهر اتفاقی در کولاژهای مختلف)، گرایش به سمت انعکاس‌پذیری یا ناخودآگاه، زیبایی‌شناسی بسیط رسمی (به معنی جانبداری از مینی‌مال)، ردّ تمایزات میان فرهنگ والا و پائین و عامه‌پسند (به تعبیری حذف مرزهای بین آنها) و آخرین مورد، تأکید بر نمایش نمایی پراکنده از ذهنیت انسانی و تاریخ».

بنابراین، می‌توان نتیجه گرفت که ادبیاتی را می‌توان پسامدرن نامید یا بر مبنای این رویکرد مورد بررسی قرار دارد که به عقیده‌ی کلاجز از «انعکاس‌پذیری، ناخودآگاهی، از هم گسیختگی و ناپیوستگی (در ساختارهای روایی)، ابهام و تقارن» حمایت می‌کند. به عبارت دیگر، ادبیات دیگر خیال‌پردازی صرف از دنیای واقعی نیست، بلکه به گونه‌ای تصویرسازی و روایت‌گری جهان پیرامون انسان است.

در راستای این نگرش جدید در ادبیات، به عقیده‌ی بودریار، رویکرد مردم نسبت به داستان به عنوان «امری برای فرار از واقعیت روزمره» اشتباه است، چرا

---

1. Merry Clajz

که داستان «کاوش گرایش‌های غیر منطقی از آن واقعیت از طریق تمرین آزاد خَلق روایت است» (System of Object, 12). در نظر وی، داستان‌های پسامدرن جهانی را خلق می‌کنند که «شتاب نمونه‌های برگرفته از خودمان و همه‌ی نمونه‌هایی را نشان می‌دهند که ما را احاطه کرده‌اند» (Simulation, 81). در نتیجه‌ی این همانندسازی از واقعیت، او اذعان می‌دارد که «داستان شاید از واقعیت پیشی [سبقت] بگیرد» (همان، ۸۲). به بیان دیگر، به عقیده‌ی بودریار انواع داستان از داستانک تا رمان‌های بلند به وسیله‌ی «موقعیت‌های غیر متمرکز، مدل‌های شبیه‌سازی‌شده (وانمایی) در مکان» ساخته می‌شوند تا از «عهده‌ی القای احساس واقعی، معمولی، تجربه‌ی زنده برآیند تا واقعیت را به عنوان داستان بازخلق نمایند» (همان، ۸۲). در نهایت، می‌توان این گونه نتیجه‌گیری کرد که به عقیده‌ی بودریار، ادبیات پسامدرن در راستای ایجاد حادواقعیت بر مبنای نمونه، بازنمایی و وانموده است.

اما در پاسخ به این پرسش که نویسنده‌ی پسامدرن چه ویژگی‌هایی دارد یا چگونه است، ایهاب حسن این گونه بیان می‌دارد که «ما همگی در آن واحد، اندکی ویکتوریایی، مدرن و پسامدرن هستیم. و یک مؤلف، در طول عمر خود، به سادگی می‌تواند هم آثاری مدرنیستی و هم آثاری پسامدرنیستی بنویسد» (به سوی *مفهوم پسامدرنیسم*، ۱۰۰). بنابراین، می‌توان این گونه برداشت کرد که نویسنده فقط متعلق به یک ژانر، سبک، دهه و یا رویکرد نیست و می‌تواند در کارهای خود حتی گاهاً رویکردهای متضاد را به نمایش بگذارد. از این رو، اگرچه احمد محمود و دان دلیلو متعلق به دو ملیت متفاوت هستند، اما هم‌عصری‌شان می‌تواند آنها را در زمره‌ی یکسان قرار دهد.

احمد اعطاء ملقب به احمد محمود در ۲۵ دسامبر ۱۹۳۰ در اهواز در ایران به دنیا آمد و تحصیلات ابتدایی و متوسطه‌ی خود را در همین شهر سپری کرد. فعالیت اجتماعی که تأثیر به سزایی بر نگرش او داشت، جنبش ملی شدن صنعت نفت بود که به بازداشت، و در نهایت پس از رهایی موقتی و گذراندن دوره‌ی سربازی، به تبعید وی منجر گشت. در این دوران سخت، محمود بیش از ۲۰ شغل متفرقه را تجربه کرد تا این‌که توانست مدتی در سمت قائم‌مقام مدیر عامل شرکت تولیدی لباسِ کار مشغول گردد. او پس از انقلاب خود را بازخرید و وقت خود را وقف نوشتن کرد. برخی از آثار او به زبان‌های دیگر ترجمه شدند و می‌توان به مشهورترین آنها، همسایه‌ها (۱۳۵۳)، داستان یک شهر (۱۳۶۰)، زمین سوخته (۱۳۶۰)، مدار صفر درجه (۱۳۷۲)، درخت انجیر معابد (۱۳۷۹) و چندین داستان کوتاه اشاره کرد (*دیدار با احمد محمود* ۴-۲۳). آن‌چه بر محمود تأثیر به سزایی داشت، تحولات اجتماعی نظیر، ملی شدن صنعت نفت، مبارزه‌ی سیاسی بر علیه رژیم شاه، زندگی در جنوب و برخورد با اتباع خارجی، و انقلاب اسلامی بود. محمود در ۴ اکتبر ۲۰۰۲ چشم از جهان فرو بست.

محمود رابطه‌ی بین زندگی و قصه را بر مبنای زمان آن دو این‌گونه تعریف می‌کند که «نویسنده آن قسمت از زمان زندگی را که به درد قصه می‌خورد انتخاب و با پیوند آنها زمان قصه را تنظیم می‌کند» (همان، ۳۹). در نتیجه‌ی این رابطه، محمود هنر را «تعریف کلی زندگی و یا برگرداندن آن» نمی‌داند، بلکه «هنر، زندگی است منهای چیزی و به اضافه‌ی چیزی» (همان، ۳۹). در ادامه‌ی این روند، از دید محمود هنرمند «با واقعیت زندگی (که ترکیبی است از انسان و طبیعت با همه‌ی ابعادش) برخورد می‌کند» و «اندیشه‌ی هنرمند، نه به صورت عارضه، بلکه به صورت جوهری سیال در واقعیت نفوذ می‌کند، به نحوی که اندیشه و تفکر هنرمند به

صورت طبیعت لایتجزای واقعیت نمود می‌یابد» (همان، ۴۶). بر مبنای این گفتارها، می‌توان این‌گونه برداشت کرد که باور محمود می‌تواند در راستای وجود یک واقعیت دیگر، واقعیت داستانی، در ادبیات باشد که در هر اثر می‌تواند به گونه‌ای خاص جلوه کند. در نتیجه، می‌توان اذعان داشت که واقعیت برای محمود یک فرضیه از پیش ثابت‌شده و مسلم و قطعی و تعریف‌شده برای شخصیت داستانی نیست، بلکه واقعیت در طی داستان و بر مبنای تحولات بیرونی برای هنرمند و اثرش تغییر می‌کند. این نکته را شاید بتوان وجه مشترک محمود با دلیلو دانست.

دان دلیلو[1] در ۲۰ نوامبر ۱۹۳۶ در محله‌ای ایتالیایی به نام برانیکس در نیویورک متولد و با عقاید مذهبی (کاتولیکی) شدیدی بزرگ شد. او لیسانس خود را در رشته‌ی هنرهای ارتباطی از کالج فوردهام در سال ۱۹۵۸ دریافت و به دنبال آن در سال ۱۹۷۱، اولین رمانش به نام *آمریکانا* را منتشر کرد. مکان زندگی وی (نیویورک) که بیشتر از هر دانشگاهی از آن مطلب آموخت، اکسپرسیونیسم صرف، موسیقی جاز، و فیلم‌های اروپایی آن چیزهایی بودند که بر روی او تأثیر به سزایی داشتند.

به عنوان یک نویسنده، نوشتن برای دلیلو به معنای «ایجاد زبان زیبا، شفاف و سرگرم‌کننده است» و نویسنده «می‌تواند خودش را از طریق زبانش بشناسد» (Conversation with Delillo, 6). به نظر دلیلو، پس از مدتی «نویسنده خودش را به عنوان یک انسان از طریق زبانی شکل می‌دهد که از آن استفاده می‌کند» (همان، ۷). به عقیده‌ی دلیلو، «زندگی هنوز پر از رمز و راز است» (همان، ۱۳) و «داستان بدون حس مکان واقعی به طور خودکار داستان بیگانگی می‌شود»، به همین دلیل در نظر او ظاهر «شمایل مکان‌های واقعی و نام آنها بسیار جالب است» (همان، ۱۵). شاید به این دلیل که، در نظر دلیلو، «حسی از الگوی رازگونه،

---

1. Don Delillo

حسی از ابهام در زندگی ما وجود دارد» (همان، ۶۵). دلیلو اذعان می‌دارد که همیشه در رمان‌هایش «یک احساس تعلق به دنیای واقعی وجود داشته است» که شاید به دلیل «اهمیت داشتن زندگی روزمره و لحظات معمولی» برای او باشد (همان، ۷۰). بنا به نظر دلیلو، رمان «شکلی بسیار باز دارد. می‌تواند موضوعات گسترده و همه‌ی دورنمای یک تجربه را در خود جای دهد. رمان در این‌جا وجود دارد، رمان وجود دارد تا به ما آن شکلی را بدهد که کاملاً برابر با واقعیت‌های در حال نابودی دوره‌ی مد نظر است» (همان، ۱۲۴). به عقیده‌ی او، «داستان همیشه به سمت گوشه‌ای از تجربه‌ی کوچک ناشناخته‌ی بشری در حال تغییر و تحول بوده است» (همان، ۱۵۸).

به این ترتیب، دلیلو در دهه‌های مختلف زندگی خود رمان‌هایی بسیار متفاوت خلق کرد که می‌توان علت آن را تأثیر رویه‌های اجتماعی دانست و این‌که به قول خودش بخشی از تجربه‌ی انسانی را بیان کرده که در هر دوره متفاوت بوده است. از جمله رمان‌های مشهور دلیلو می‌توان به نام‌ها (Names) (۱۹۸۲)، لیبرا (Libera) (۱۹۸۸)، موج سفید(White Noise) (۱۹۸۵)، زیر دنیا (UnderWorld) (۱۹۹۷)، بادی آرتیست (The Body Artist) (۲۰۰۱)، کازموپولیس (Cosmopolis) (۲۰۰۳) و نقطه‌ی امگا (Point Omega) (۲۰۱۰) اشاره کرد.

بادی آرتیست (The Body Artist)، داستان زوج هنرپیشه و کارگردانی است که ظاهراً در تعطیلات به سر می‌برند. لارن[1] و ری[2] مدت کوتاهی است که ازدواج و به خانه‌ای ساحلی در فنلاند سفر کرده‌اند. ری بر اثر افسردگی خودکشی می‌کند و لارن پس از مراسم دوباره به کلبه بازمی‌گردد. اتفاقاتی که در کلبه می‌افتد منجر

---

1. Lauren
2. Rey

به نوشتن و اجرای نمایشنامه‌ای خاص به نام *شکل زمان* (Body Time) توسط وی می‌شود. در اصل، رمان ماجرای موازی زندگی هنرمند برای خلق اثر و زندگی زن بیوه در غم از دست دادن شوهر را به تصویر می‌کشد.

درخت انجیر معابد، از سوی دیگر، روایت‌گر دو داستان موازی سرنوشت خانواده‌ی آذرپاد و نیز تقابل سنت با فرهنگ مدرن است. اسفندیار آذرپاد با زنی بسیار جوان‌تر از خود ازدواج کرده و صاحب سه فرزند به نام‌های فرامرز، فرزانه و کیوان شده است. رمان در ادامه به اتفاق‌هایی می‌پردازد که پس از مرگ فرامرز خان و ازدواج مادر وی با مهندس کلاه‌برداری به نام مهران شهرکی برای افراد این خانواده به خصوص فرامرز خان روی می‌دهد. درخت لوری که در خانه وجود دارد و باورهای مردم نسبت به آن، داستان موازی با ماجرای خانوادگی است.

بررسی تطبیقی دو رمان

با توجه به وجوه مشترکی که دو نویسنده از نظر رویکرد، سبک و دید نسبت به جامعه دارند، می‌توان این‌گونه برداشت کرد که دو رمان مذکور نیز می‌توانند وجوه مشترکی برای بررسی داشته باشند. اما این وجوه تشابه را نه در داستان، شخصیت و سبک بلکه می‌توان از دیدگاه بودریار جستجو کرد. بر همین مبنا، طبق روش تعریف‌شده از نشانه به نمونه (مدل)، دو اثر مورد بررسی قرار می‌گیرند.

در همین رابطه، پاینده بر این باور است که استدلال بودریار راجع به پسامدرنیسم «فرآیند» است که آن را «شبیه‌سازی در جامعه معاصر می‌نامد» که در آن «ایماژ یا انگاره، واقعی‌تر از امر واقع به نظر می‌آید» و در جامعه «تمایز بین امر شبیه‌سازی‌شده و واقعیت محو گردیده است، انسان دیگر هیچ استنباط مستقیمی از خود واقعیت ندارد و زندگی او تحت سیطره‌ی ایماژ قرار دارد» (۱۰۹). از سوی دیگر، سان ریی دیدگاه بودیار را این‌گونه مطرح می‌سازد که «امروزه، نشانه

اصلاً هیچ معنایی به دلیل نابودی در مرجعیت‌ها ندارد». در نتیجه، مرین بر این باور است که در نهایت بودیار به این نقطه می‌رسد که «مردم در زیر سرپناه نشانه‌ها به وسیله‌ی نشانه‌ها احاطه شده‌اند و در ردّ واقعیت زندگی می‌کنند» (۱۲۵).

نشانه

نشانه‌های یکسان در دو اثر را می‌توان ابتدا در مکان جستجو کرد. مکان‌هایی که در هر دو اثر وجود دارند تنها به عنوان محل اقامت یا سرپناه به حساب نمی‌آیند، بلکه بیشتر نشانه‌هایی برای شخصیت‌ها هستند. نشانه‌های مکانی به دو صورت در رمان‌ها وجود دارند: یکی به صورت اجتماعی و دیگر خصوصی. یکی از مکان‌های اجتماعی، شهر محل سکونت شخصیت‌های اصلی است. فرامرز در دو شهری زندگی می‌کند که هر دو به نوعی تنها نشانه‌ای برای تغییر رویه‌ی زندگی او به شمار می‌آیند. در آغاز، یکی از شهرهای جنوب توصیف می‌شود که محل زندگی اصلی فرامرز است. این شهر، نشانه‌ای از زندگی گذشته، اصالت و تفکر سنتی مردم به حساب می‌آید، چرا که فرامرز بر مبنای همین نشانه‌های موجود دست به کارهای عجیب و غریب می‌زند.

فرامرز در توصیف شهر و مردم می‌گوید: «زندگی اجتماعی مردم شکل خاصی داره ـ یعنی کافیه تو ادعا کنی ـ اکثریت بی‌چون و چرا قبول می‌کنند» (*درخت انجیر معابد* ۲۶۰)، چرا که زندگی در این شهر نه بر مبنای واقعیت بلکه چیزی فراتر از واقعیت شکل گرفته است. به طور مشابهی، لارن در کوتکا (شهری در فنلاند) دنیای دیگری را تجربه می‌کند که به نظرش چندان واقعی نیست و زندگی در آن جا متوقف شده است و برای واقعی نشان دادن آن نیازمند «حس واقعی بودنش در ساعت‌هایش، دقیقه‌هایش و ثانیه‌هایش» (*بادی آرتیست* ۲۳) است؛ گویی تنها با زمان (واقعیتی بی‌بدیل) می‌تواند آن را درک کند.

مکان دیگری که هر دو داستان به نوعی مکان توهم یا رویارویی با واقعیت به حساب می‌آید، شهر گلشهر در *درخت انجیر معابد* و نیویورک در *بادی آرتیست* است. گلشهر به تعبیری «شهری خیال‌پرور است و هویت روشنی ندارد»، به همین دلیل مکان بسیار خوبی برای فرامرز به حساب می‌آید تا آرزوها یا واقعیت خیالی خود را در آن ممکن سازد. به نوعی نام شهر نیز نشانه‌ای برای غیر واقعی بودن آن است: مکان پر از گل (شهر گل‌ها) و بدون بدی.

به گونه‌ای یکسان، نیویورک محل اجرای تئاتر *شکل زمان* (*بادی تایم*)، محلی خیالی برای لارن به حساب می‌آید. اگرچه از نظر فیزیکی نیویورک وجود دارد، اما محل اجرای تئاتری است که در آن لارن، به عقیده‌ی شوستر، می‌خواهد مخاطبان را به تفکر مجدد در رابطه با «برداشت از زمان» وادارد و آنها را «از یک واقعیت خارج و وارد واقعیت دیگری» بکند (۱۶۰). حتی می‌توان این‌گونه استدلال کرد که از سوی دیگر دلیلو نیز می‌خواهد همین عمل را با مخاطبان خود در حین خواندن رمان انجام دهد.

آخرین مکان مشترک نشانه‌ای، مطب دکتر ازرشناس (فرامرز) در گلشهر و صحنه‌ی تئاتر لارن است. فرامرز، درست شبیه صحنه‌ی تئاتر، در مطب به اجرای نقش یک دکتر می‌پردازد و سعی می‌کند تا نه تنها خواننده، بلکه اطرافیان خود را نیز در این بازی شریک کند. در اصل، فرامرز به دنبال تعریف جدیدی از واقعیت برای خود است و این عمل حداقل برای مدتی با وجود مطب و نقش بازی کردن در آن تحقق می‌یابد. به طور مشابهی، لارن با حضور به عنوان نقش اصلی در صحنه‌ی نمایش همین هدف را دنبال می‌کند. در واقع، تئاتر تنها مکانی است که گذر از یک حالت به حالت دیگر (واقعیت به خیال، یا واقعیت به حادواقعیت) را

ممکن می‌سازد؛ به همین دلیل، دلیلو از این مکان برای نشان دادن «چه کسی هستیم وقتی ما آن کسی که هستیم را نمایش نمی‌دهیم» (۷۵) استفاده می‌کند.

بدین ترتیب، می‌توان این‌گونه نتیجه‌گیری کرد که در هر دو اثر، مکان‌های ذکرشده، صرفاً مکان‌های فیزیکی نیستند بلکه نشانه‌هایی هستند که به وسیله‌ی آن نویسنده‌گان، خواننده‌ها و شخصیت‌ها را در تقابل بین واقعیت بیرونی (اجتماعی) و واقعیت درونی (خود) قرار می‌دهند.

بازنمایی

از دید بودیار، به نقل از پاینده، اکنون انسان در عصری زندگی می‌کند که «بازنمایی‌های تصویری از اشیاء، آرام آرام عین خود آن اشیاء شده و «فراواقعیتی» [مقصود همان حادواقعیت است] را به وجود آورده‌اند که از خود واقعیت مهم‌تر است» (۱۱۱). به دلیل همین تأثیرپذیری از بازنمایی است که کیزی[1] نظر دلیلو را این‌گونه مطرح می‌کند که اکنون جهانی شکل گرفته است که «هر چیزی که مستقیماً زنده بود اکنون به نوعی بازنمایی انتقال یافته است، به گونه‌ای که تصویر، انگاره‌ی انتخاب و ساخته شده توسط شخص دیگری، در همه جا اصل ارتباط افراد با جهانی است که پیشتر خودشان مشاهده‌گر آن بودند» (۴).

در همین راستا، محمود داستان را «تعریف حرکت، تعریف اشیاء و یا حوادث نمی‌داند، بلکه تعریف است در حرکت. رمان موجودی است زنده» (*حکایت حال* ۱۵). به عبارت دیگر، به تعبیر محمود همانند زندگی، رمان نیز زنده است و به تعبیر دلیلو این زنده بودن از طریق بازنمایی زندگی نمود می‌یابد. در نتیجه، برای

---

1. Keesey

بررسی بازنمایی در دو اثر باید عوامل شکل‌گیری بازنمایی یعنی «تکرار»، «همانندسازی» و «توهم واقعیت» را مورد کاوش قرار داد.

تکرار

به عقیده‌ی بودریار، در جوامع کنونی دیگر نیازی به ایجاد یک نظر خاص منحصر به فرد نیست، بلکه «همه بایستی نظر عموم را بازتولید کنند» (Symbolic Echange, 66). در نتیجه‌ی این رویکرد، مردم به بازنمایی و یا تکرار رفتارها، عملکردها و گفتارهایی می‌پردازند که از یکدیگر از یک سو و از جامعه از سوی دیگر مشاهده می‌کنند. بنابراین، تکرار در دو مقوله‌ی «عملی» و «گفتاری» در هر دو اثر بررسی می‌شود.

عملی

منظور از تکرار عملی، فعالیت‌ها و کارهایی هستند که شخصیت‌ها با هدف و یا بی‌هدف خاصی به تکرار آن می‌پردازند. در درخت *انجیر معابد*، فرامرز برای آن که واقعیت جدیدی را برای خود بسازد، به تکرار کارهایی نظیر دوستی با شکل‌های مختلف با حسن جان، رحمان و ...، تکرار عمل‌های خلاف قانون، جعل هویت، اعتیاد به مواد، و ... و تکرار رویارویی و مبارزه با مهران خان علی‌رغم هشدارهای دیگران اقدام می‌کند. در کنار فرامرز، زیارت هر سه‌شنبه درخت توسط عمه تاجی را می‌توان یکی دیگر از مثال‌های تکرار عملی برشمرد.

لارن در مقایسه با فرامرز، تنها به تکرار کارهای روزمره‌ی خود نظیر ایجاد آتش در شومینه، غذا درست کردن، استحمام، رفت و آمد به آشپزخانه، تلفن جواب دادن و غیره می‌پردازد. وجه تشابه فرامرز و لارن را شاید بتوان در این نکته دانست که هر دو به تکرار روی می‌آورند تا واقعیت تلخ زندگی را به فراموشی

بسپارند ـ از دست رفتن پدر و مادر و ثروت برای فرامرز و از دست دادن همسر و داشتن بدهی برای لارن. شاید بر همین اساس در نمایشنامه‌ی خود، لارن «تکرارهای آهسته‌وار از حرکات روزانه، کنترل زمان بر روی ساعت یا برگشتن و صدا زدن یک تاکسی» را به نمایش می‌گذارد، اما با «حرکت‌هایی که مجری نقش در قالب مفهوم دیگری آنها را اقتباس کرده است» (۳۷)، تا از واقعیت حقیقی فرار و واقعیت جدیدی را برای خودش تعریف کند.

گفتاری

تکرار گفتاری دربرگیرنده‌ی اصطلاحات، کلمات و جملاتی است که در این دو اثر به تکرار برای مقاصد یکسان یا متضاد به کار می‌رود. سریا داودی حموله، محمود را «استاد مسلم در خلق فضا و زبان» می‌داند و توانایی فوق‌العاده‌ی محمود را «خلق روایت و زبان متن» برمی‌شمرد. او ادامه می‌دهد که در درخت *انجیر معابد* «بیشتر افعال در وجه مضارع اخباری هستند» و نیز «افعال به حال و آینده دلالت دارند و حتی نوعی پیش‌بینی را تداعی می‌کنند». اصلی‌ترین مثال تکرار گفتاری، وردها و دعاهایی هستند که از ابتدای داستان تا به انتها به شیوه‌های گوناگونی تکرار می‌شوند: «پانچا، پانچا، پامارا ـ هی هی،ها ها، هو هو ـ کارما، یاکا، یاکاکا و ...» (۴۳) یا «هی پالا ـ هی ـ پا ـ لا ـ پانچا، پامارا» (۱۰۱۱) و «یا کا ـ یا کاما ـ پانچا ـ پانچا، پامارا» (۱۰۳۶).

به نظر بهنام ترین، این وردها اوج هنر محمود در بیان «بی‌مفهومی و پوچی و باطل نمودن جنبه‌ی مقدس و آیینی درخت» است. اما داودی بر این باور است که این وردها و دعاها ابزاری برای دستیابی به هدفی خاص هستند که همه‌ی اجتماع را در برگرفته‌اند و اگرچه «در فرهنگ زبانی معنای خاصی ندارند، اما هدف‌مند

هستند». از آن جایی که فرامرز با همین تکرار وردهای بی‌معنا و پوچ است که می‌تواند به مقابله با مهران برخیزد؛ بنابراین، می‌توان این‌گونه اذعان داشت که هدف محمود، نشان دادن یک نیروی عظیم با تکرار این کلمات غیر طبیعی و غیر واقعی برای ایجاد یک واقعیت جدید است.

از سوی دیگر، کلئوپاترا کونتولیس و الیزا کتیس(Cleopatra Kontoulis and Eliza Kitis) بر این باورند که زبان نقش ارتباطی را در رمان *بادی آرتیست* ایفا می‌کند که «تکرار آن» در طی رمان «این تأثیر را فزونی می‌بخشد که شخصیت‌ها نمی‌توانند افراد واقعی با ایجاد مثال‌های گفتمانی واقعی باشند». برای مثال، کلماتی نظیر «ظاهراً، شاید، و واقعاً» از ابتدا تا انتهای رمان بیش از ۴۰ بار تکرار شده‌اند که شاید بیانگر بی‌ثباتی زندگی به ظاهر واقعی شخصیت‌ها باشند. لارن می‌گوید: «ضمائر و افعال در فضا پراکنده هستند، پس چیزهای شگفت‌انگیزی تصادفی روی می‌دهند» (۷۴).

همانندسازی

از دید بودریار در جامعه‌ی بازنمایی و شبیه‌سازی، همه چیز تنها در فرآیند بازتولید و همانندسازی معنا می‌یابد. رمان در این دنیا، از دید جانستون (Johnston) با اشاره به دلیلو، دنیایی را خلق می‌کند که «پیشتر بر مبنای بازنمایی خودش ساخته شده است» (۲۷۱). این همانندسازی به دو صورت در هر دو رمان شکل می‌گیرد: همانندسازی گذشته، و همانندسازی شخصیت. به عقیده‌ی عبدالعلی دستغیب، «رجعت به گذشته» باعث می‌شود که «اجزای داستان (حوادث و اتفاق‌ها به وسیله‌ی شخصیت اصلی) بازسازی و بازخوانی» شود.

از سوی دیگر، خاتون خندابی بر این باور است که در درخت *انجیر معابد* «سنت بازگشت به گذشته» و «بازسازی آینده در حال» باعث آفرینش «فضای جدیدی» می‌شود. در همین راستا، انوش صالحی اذعان می‌دارد که درخت *انجیر معابد* بازبینی یا به گونه‌ای بازسازی حوادث از «منشور روند زندگی معمولی مردم» است. به همین دلیل است که، طبق نظر نسرین پورهمرنگ، تلاش فرامرز به «بازآفرینی دنیای پیشین و مناسبات آن» برای تغییر در آینده است، اما خود در این بازآفرینی نابود می‌شود. نمونه‌های این یادآوری گذشته از طریق دفترچه‌ی خاطرات خواهرش (فرزانه) در شهر خود و شهر خیالی گلشهر در مطب‌اش است.

به همان سان، لارن با یادآوری خاطرات اندک خود با ری در یافتن راهی برای ایجاد تحول در آینده یا واقعیتی جدید سعی دارد: «به شکل گفتگویی که با او در این اتاق داشت، ری زنده بود» (۳۹)؛ «چیزی راجع به گذشته و آینده؛ آن‌چه، می‌توانیم بدانیم و آن چه نمی‌توانیم» (۷۳). «اکنون او به صورت دود بود، ری چیزی درون هوا، بخار بود، که به سمت هر سویی دیر یا زود سوق داده می‌شد، بدون شکل اما به صورتی که یک جوری بخشی از حضور بود» (۱۹). «این صدای ری، صدایی خشک و فلوت‌مانند بود که شبیه پرنده‌ای با بدن نحیف روی زبان لارن زمزمه می‌شد».

شاید بارزترین مثال‌های همانندسازی تغییر ظاهر فرامرز برای احراز شغل‌های ایده‌آلش باشد: بازرس بهداشت، دکتر و دست آخر مرشدی چشم سبز. از دید پورهمرنگ این «عمل فرامرز با شبح علم و معرفت درهم آمیخته است» و برای «رسیدن به هدف‌های تصویرشده در آینده نیازمند بازآفرینی در زمان حال است که با حقیقت فاصله دارد» و منجر به نابودی‌اش می‌شود. به شیوه‌ی یکسانی، لارن در حین صحبت و طی نمایش صدایی از خود در می‌آورد و بر روی نوار ضبط‌شده

لب می‌زند که شبیه صدای مردانه و حتی صدای همسر مرحومش است. لارن به گونه‌ای سعی دارد تا با همانندسازی همسرش نه تنها یاد او را دوباره زنده کند، بلکه تأکیدی بر وجود واقعیت‌های مختلف در زندگی دارد: «گذشته، حال و آینده سازگارهای زبانی نیستند. زمان در درزهای وجود آشکار می‌شود. زمان، از اسرار وجود شما می‌گذرد، می‌سازد و شکل می‌دهد» (۶۹).

توهم واقعیت

محمود رابطه‌ی داستان و واقعیت بیرونی را این‌گونه تعریف می‌کند که «کار نویسنده این است که این واقعیت‌های بیرونی را انتخاب کند و تبدیل‌شان کند به واقعیت‌های داستانی» (*حکایت دل*، ۱۳۷). اما از دید لری مک‌کافری، واقعیت داستانی جدید می‌تواند با «نوآوری در استفاده از سازمایه‌های غیر عادی نظیر سازمایه‌های درهم ریخته یا جعلیات افسانه‌ای» واقعیت جدیدی را خلق کند (*ادبیات پسامدرن*، ۱-۴۰). از سوی دیگر، ایجاد توهم زمانی رخ می‌دهد که به نظر محمد بهارلو «مطالب انتزاعی جایگزین واقعیت داستانی می‌شوند» و به عبارتی «انتزاعات در تقابل با واقعیت‌های متن» قرار می‌گیرند. به تعبیری، توهم برای شخصیت‌ها به معنای گیر افتادن آنها در بازی واقعیت به دلیل محیط پیرامون‌شان است. فرامرز از جمله شخصیت‌هایی است که در این بازی واقعیت گیر می‌افتد و بخشی از آن می‌شود. برای مثال، فرامرز به رحمان راجع به علت گرفتاری‌اش به اعتیاد (واقعیت موجود) می‌گوید: «همه‌ی واقعیت‌های زندگی با خواب و خیال آغاز میشن ... با قصه‌هایی که خوب ساخته شدن و ظاهری قابل قبول داشتن» (۲۷۰).

به طور مشابهی، لارن در بازی واقعیت گیر می‌افتد و می‌گوید: «فرض می‌شود که چشم شکل می‌دهد، پردازش و نقاشی می‌کند. چشم برای ما داستانی را

می‌گوید که می‌خواهیم باور کنیم» (۵۴). از سوی دیگر، آن چه این توهم واقعیت را دامن می‌زند دید شخصیت‌ها نسبت به زمان و به چالش کشیدن واقعیت آن است. برای مثال، فرامرز به عمه تاجی می‌گوید: «امروز که رفت دیگه رفته... دیروز ـ حالا ـ کجاست؟... دیروز چه بود کی گذشت؟ جنسش چی بود؟ کجا رفت؟ بر من گذشته یا در من؟... اینها فقط نشانه‌هایی هستن که صبح و ظهر و شب بر ایشان گذشته! خود زمان کجاست؟ چی هست؟ خورشیدم بی‌نشانه‌س. فقط بی‌نشانه که در طول روز حرکت می‌کند، که اگر نباشد بازم زمان هست! » (۵۱۶).

همین نوع نگرش در سرتاسر رمان *بادی آرتیست* وجود دارد. جمله‌ی آغازین رمان مؤید این مطلب است: «زمان گویی که می‌گذرد. جهان به وجود می‌آید و در لحظات نمود می‌یابد» (۱). و این *گذشت ظاهری زمان* به نوعی در طول رمان و در زبان لارن و راوی سوم شخص مکرراً نقل می‌شود. در جای دیگر، لارن زمان را این‌گونه تعریف می‌کند: «زمان تنها روایت بااهمیت است. زمان وقایع واکنش می‌دهد و برای ما ممکن می‌سازد تا آن را تحمل کنیم و از آن خلاص شویم و شاهد وقوع مرگ باشیم و از آن رهایی یابیم» (۶۳).

نمونه

از نظر بودریار، جوامع و هم‌چنین ادبیات به سمتی پیش می‌روند که قوانین شبیه‌سازی و لذت واقعی به وانمایی صرف تبدیل می‌شوند که «به واقعیت امکان گذر به حادواقعیت را می‌دهد» (Simulation, 19). بنابراین، در «نقطه‌ی عطف جامعه‌ی حادواقعیت، امر واقعی با نمونه‌اش اشتباه گرفته می‌شود» (همان، ۱۹-۲۰). به دلیل تأثیرپذیری از همین روند، کانر اذعان می‌دارد که در رمان‌های عظیم دلیلو «نمونه‌ها نقش مهم‌تری نسبت به وقایع و افراد واقعی دارند و به این ترتیب

نمونه‌ها نسبت متناقضی بین زندگی و زمان ایجاد می‌کنند» (۷۲-۳). از سوی دیگر، به نظر محمود، الگوهای آدم‌های رمان‌هایش در زندگی واقعی وجود داشتند و کار وی «ترکیبی از تخیل و واقعیت» است (*حکایت دل*، ۱۰) و چون «تابع قوانین رمان» هستند (*دیدار با محمود* ۵۱) به یک نمونه تبدیل می‌شوند.

بنابراین، می‌توان این‌گونه نتیجه‌گیری کرد که به دلیل جایگزینی نشانه‌ها و بازنمایی به جای شیء واقعی، از دید پاینده به تفسیر بودریار، «تمایز بین امر واقع و امر شبیه‌سازی‌شده موجب پدید آمدن جامعه‌ای بی‌ریشه متشکل از آدم‌های سطحی‌نگر گردیده است» (۶۶). به عبارت دیگر، پاینده ادامه می‌دهد که «بودریار پسامدرنیسم را وضعیتی می‌داند که در آن ایماژ یا تمثال یا فراواقعیت حادواقعیت جای واقعیت را گرفته است» (۶۴). بر همین مبنا، نمونه‌ها می‌توانند از یکسو نمونه‌ی انسانی و از سوی دیگر وانموده باشند.

برای مثال، وقتی فرامرز خودش را در هویت‌های مأمور بهداشت، طبیب، و درویش چشم سبز جا می‌زند، نمونه‌ای از شخصیت‌های مختلف را به نمایش می‌گذارد که به نوعی شبیه‌سازی (وانمایی) انسان‌ها هستند. به تعبیر دستغیب، «خیال و واقعیت» توأمان در این رمان وجود دارند که به همین سبب می‌توان این‌گونه استدلال کرد که فرامرز از یک سو نمونه‌ی انسانی یک فرزند اشرافی به حساب می‌آید و از سوی دیگر به دلیل «تغییر هویت‌های مکرری» که انجام می‌دهد و «هر بار به شکلی درمی‌آید که یک نهیلیسم تمام و کمال»، از دید داودی، را به نمایش می‌گذارد. بنابراین، فرامرز از نمونه‌ی انسانی به یک وانموده صرف تبدیل می‌شود که تنها به بازنمایی و وانمایی نقش‌های انسانی که در اطراف خود دیده است می‌پردازد.

از سوی دیگر، لارن به تعریف سایمون (Simon)، «خودش را در هویت‌های متفاوت، مرد یا زن، شکننده یا پرخاش‌گر، خوش ترکیب یا بی‌دست و پا می‌خواهد». دلیل این تغییر هویت‌ها در *بادی آرتیست*، از دیر اوستین، «تغییرهای بسیار در زوایه‌ی روایت به دلیل حرکت پرنده‌وار و تغییر حالت خود دلیلو است که هیچ کسی وجود ندارد که نقش بازی نکند»، به این معنا که «انسان‌ها همانند پرندگان بر مبنای تقلید رفتار دیگران عمل می‌کنند» (۱۴۹). بر همین مبنا، ماریلا در تعریف لارن می‌گوید: «او همیشه در حال بازی کردن در روند شکل‌دهی یک هویت دیگر و یا کشف برخی هویت‌های ریشه‌ای است» (۷۲). یا نمونه‌ی دیگر در حین استفاده از تلفن است، «صدایی که او بر روی تلفن استفاده کرد هیچ هویتی نداشت، انسان معمولی. اما در ادامه لارن از صدای ری استفاده کرد» (۷۶). و یا در جایی دیگر، لارن تصور خودش را از زندگی این‌گونه بیان می‌کند «زمان ساخته می‌شوید. این نیرویی است که به شما می گوید که چه کسی هستید. چشمانتان را ببندید و احساسش کنید. این زمان است که موجودیت شما را تعریف می‌کند» (۶۳).

بنابراین، می‌توان این‌گونه نتیجه‌گیری کرد که لارن و فرامرز هر دو از یک سو یک نمونه‌ی انسانی را به نمایش می‌گذارند: لارن یک نمونه از زن عزادار یا هنرمندی تنها و فرامرز نمونه‌ای از یک انسان ثروت‌مند تنها است. از سوی دیگر، هر دو به وانموده‌ای از انسان تبدیل می‌شوند: لارن به وانموده‌ای از یک زن هنرمند تبدیل می‌شود و فرامرز به وانموده‌ای از شغل‌ها یا سمت‌های آرمانی دارای قدرت: یک بازرس، طبیب یا درویش تغییر می‌یابد. نقطه‌ی مشترک هر دو شخصیت، غرق شدن آنها در وانموده‌ها است.

نتیجه‌گیری

بر اساس بررسی تطبیقی انجام‌شده، هر دو اثر دارای شباهت‌های بسیار زیادی هستند. از دید مهدی قریب، ما در درخت *انجیر معابد* «با یک «جهان واقعی» و یک «جهان تخیلی» روبرو هستیم که هم‌جوار و هم‌زمان‌اند» (*دیدار با احمد محمود*، ۳۴۲)؛ به عبارتی «خواننده دو زمان و دو مکان متفاوت را که یکی واقعی و دیگر تمثیلی (خیالی) است می‌بیند که هم‌جوار و هم‌زمان هستند» که در ادامه باعث ایجاد تناقض‌نما می‌شود (همان، ۳۴۳). به طور مشابهی در *بادی ارتیست*، دو دنیای موازی واقعیت و خیال در کنار یکدیگر قرار گرفته‌اند. دنیای واقعی که لارن در آن هنرمندی است که به اجرای نقش می‌پردازد و دنیای خیالی که با روح رِی ارتباط برقرار می‌کند تا کمی از درد و رنج خود را کاهش دهد.

بنابراین، وجود نشانه‌های یکسان بازنمایی و نمونه‌های وانموده‌ای در هر دو اثر، آنها را به طور یکسانی از دید بودریار حادواقع‌گر می‌سازد که بیانگر نه جامعه‌ی واقعی بلکه جامعه‌ی وانمایی هستند. طبق نظر بودریار، در هر دو اثر می‌توان این‌گونه نتیجه‌گیری کرد که به دلیل تداخل بین دنیای واقعی و خیالی، نمی‌توان انتظار داشت که فقط یک واقعیت وجود داشته باشد. در نتیجه، بر اساس نظر بودریار، دو اثر واقعیت را آن چنان واقعی‌تر از خود واقعیت نشان می‌دهند که دیگر واقعیت نیستند، بلکه حادواقعیت هستند.

منابع

۱. بابایی، اعظم و داریوش سعادتی لیلان. «احمد محمود»
(http://www.pajoohe.com/fa/index.php)

۲. بودریار، ژان. در سایه‌های اکثریت خاموش. ترجمه پیام یزدانجو. تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۱.

۳. بودریار، ژان. فوکو را فراموش کن. ترجمه پیام یزدانجو. تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۹.

۴. بهارلو، محمد. «احمد محمود، نویسنده زمانه و طبقه خود»
(http://www.dibache.com/text.asp)

۵. پاینده، حسین. نقد ادبی و دمکراسی، جستارهایی در نظریه و نقد ادبی جدید. تهران: انتشارات نیلوفر، ۱۳۸۵.

۶. پورهمرنگ، نسرین. «وقتی سایه‌های گذشته بر آینده سنگینی می‌کنند.
(http://www.pourhamrang.org/first.htm).

۷. ترین، بهنام. «نقد رمان درخت انجیر معابد: نوشته‌ی احمد محمود
(http://1book.persianblog.ir/post/57).

۸. حقیقی، مانی. گزینش و ویرایش. سرگشتگی نشانه‌ها: نمونه‌هایی از نقد پسامدرن. تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۴.

۹. خندابی، خاتون. «گذری به داستان‌های کوتاه احمد محمود
(http://irandidar.com/index.php).

۱۰. دستغیب، سید عبدالعلی. «درخت انجیر معابد: احمد محمود»
(http://www.dibache.com/text.asp).

۱۱. ـــــــ ، ـــــــ ، «نمایش تقابل سنت و مدرنیسم»
(http://www.dibache.com/text.asp).

۱۲. قریب، مهدی. «تاملی در منش زیبایی شناختی احمد محمود: بر محورهای رمان‌های مدار صفر درجه و درخت انجیر معابد». دیدار با احمد محمود. تهران: معین، ۱۳۸۴. ۳۴۷-۳۳۶.

۱۳. کلاجز، مری. «پست‌مدرن». ترجمه میلاد حامی احمدی.
(http://www.mandegar.info/1383/Farvardin83/PostModern.htm).

۱۴. گلستان، لیلی. حکایت حال: گفتگو با احمد محمود. تهران: معین، ۱۳۸۳.

۱۵. گیبینز، جان. آر، بو ریمر. سیاست پست‌مدرن: درآمدی بر فرهنگ و سیاست معاصر. ترجمه منصور انصاری. تهران: گام نو، ۱۳۸۱.

۱۶. لچت، جان. پنجاه متفکر بزرگ معاصر: از ساختارگرایی تا پسامدرنیته. ترجمه محسن حکیمی. چاپ دوم. تهران: انتشارات خجسته، ۱۳۷۸.

۱۷. محمود، سارک، بابک و سیامک محمود. دیدار با احمد محمود. تهران: معین، ۱۳۸۴.
وارد، گلن. پست‌مدرنسیم. ترجمه علی مرشدی زاده. تهران: قصیده‌سرا، ۱۳۸۴.
هورکس، کریس. بودریار قدم اول. ترجمه پیام یزدانجو. تهران: شیرازه، ۱۳۸۰.
یزدانجو، پیام. گزینش و ترجمه. ادبیات پسامدرن. تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۹.

انگلیسی

1. Banaves, Mark, etl, eds. *Media Theories and Approaches, A Global Perspectives*. London: Palgrave Macmillan, 2009. Print.

2. Baudrillard, Jean. *Simulacra and Simulation*. Trans. Sheila Faria Glaser. Michigan: Michigan UP. 1994. Print.

3. ---. *The System of Objects*. Trans. James Benedict. New York and London: Verso, 1996. Print.

4. ---. *Jean Baudrillard, Art and Artifact*. Ed. Nicholas Zurbrugg. London: Sage Publication, 1997. Print.

5. ---. *The Consumer Society: Myths & Structure*. Trans. George Ritzer. London: Sage Publication, 1998. Print.

6. ---. *Symbolic Exchange and Death*. Trans. Lain Hamilton Grant. London: Sage Publication, 2000. Print.

7. Johnston, John. «Generic Difficulties in the Novels of Don Delillo". Critique. 30. 4 (1989). Web.

8. Kontoulis, Cleopatra and Eliza Kitis. «Don Delillo's The Body Artist: Time, Language and Grief". *Centre for FLT*. Aristotle University of Thessaloniki.

9. Simon, Linda. «What can a Woman do, Don Delillo Asks When Reality Becomes Too Powerful"?. World and I. 16. 10 (2001). Web.