مجله پژوهش و مطالعات علوم اسلامی
سال دوم، شماره ۱۷، آذر ۱۳۹۹
ISSN: ۲۶۷۶-۵۷۸۰
www.joisas.ir

پسامدرن دروغین در رمان «منِ او» نوشته رضا امیرخانی

امید روستا [۱] ، سیامک صدیقی [۲]

[۱] دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور تهران، ایران(نویسنده مسئول)
[۲] دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی

چکیده

پسامدرن به دلیل بازی‌های زبانی، چاپی و ویژگی‌های جذابی که برای نویسنده و مخاطب داشته، خیلی زود مورد اقبال هنرمندان قرار گرفت. در ایران نیز بسیاری از نویسندگان تلاش کردند آثار خود را با قواعد مرتبط با پسامدرن به نگارش درآورند؛ رضا براهنی، منیرو روانی پور، ابوتراب خسروی و... را می توان نویسندگانی دانست که نخستین تجربه پسامدرن را می توان در آثار آن ها مشاهده کرد. اما واقعیت این است که پسامدرن تنها بازی های زبانی و روایت را شامل نمی شود، بلکه پیش از زبان و روایت، در باور و تفکر نمود پیدا می کند. نکته ای که بسیاری از پژوهشگران درباره پسامدرن می‌نویسند این است: پست مدرنیسم یک مکتب اصول ستیز و چارچوب گریز است. رمان من او، یک اثر تماما مبتنی بر باورهای دینی-عرفانی و با کلیدواژه‌هایی مانند شهادت، عشق، ایثار و باورهای ارزشمند انسانی است. در میان چهار عنصر اشاره شده، رضا امیرخانی نویسنده کتاب تنها از المان چهارم یعنی بازی با روایت‌ها و در هم آمیختن زمان و... بهره برده است. پسامدرن پیش از هر چیز در اندیشه و باور اتفاق می‌افتد و نه در زبان. لذا برخلاف ادعاهای برخی منتقدان ادبی و خود نویسنده، این کتاب به هیچ عنوان از بازی‌های زبانی فراتر نرفته و اثری پسامدرن نیست. حتی می توان این اثر را پسامدرن تصنعی نامید که تلاش دارد با استفاده از برخی بازی ها، جایگاهی پسامدرنی پیدا کند.

واژه‌های کلیدی: پسامدرن، من او، بازی زبانی، نهیلیسم، فراداستان.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مقدمه

در سال ۱۹۶۷ جان بارت مقاله‌ای بسیار جنجالی با عنوان «ادبیات فرسوده / مرگ ادبیات» منتشر کرد که در واقع مانیفست پست‌مدرنیسم بود. او از مرگ زودرس ادبیات رایج خبر داد و بیان داشت که شیوه عرفی و رایج ادبی فرسوده شده و در اثر کاربرد زیاد، جذابیت خود را از دست داده است.

در واقع از نیمه دوم دهه ۶۰ میلادی بسیاری از نویسندگان عمدتا امریکایی تلاش کردند شیوه جدیدی را در نگارش داستان و رمان ایجاد کنند؛ شیوه‌ای که برخواسته از متن جامعه‌ای بود که در آن زندگی می‌کردند؛ جامعه پس از دو جنگ جهانی و بی اعتماد به باورها.

برای روشن شدن بیشتر موضوع، به چند تعریف درباره پسامدرن اشاره می‌کنیم:

پست مدرن به مجموعه پیچیده‌ای از واکنش‌هایی مربوط می‌شود که در قبال فلسفه مدرن و پیش فرض‌های آن صورت گرفته‌اند. بدون آنکه در اصول عقاید اساسی کمترین توافقی بین آن‌ها باشد. پست مدرن یعنی نفی اصول، قواعد، تمایزات و مقولاتی که بی هیچ قید و شرطی برای تمام زمان‌ها، اشخاص و مکان ها الزام آور و قطعی تلقی می شوند. (پست مدرن یک تعریف دایره المعارفی. آودی. صص۲۹ و۳۰)

در تعریف دیگر آمده است: پست مدرنیسم پیکره پیچیده و درهم تنیده متنوعی از اندیشیه‌ها، آرا و نظریاتی است که در اواخر دهه ۱۹۶۰ سربرآورد. ژان فرانسوا لیوتار نمونه اعلای پست مدرنیست‌ها به شمار می‌رود. وی می‌گوید: در برابر دیدگان انسان پست مدرن، دیگر نشانی از افق تعمیم بخشی، کلیت بخشی، جهانی شدن و رهایی عمومی به چشم نمی خورد.

پست مدرنیست‌ها ویژگی شاخص عصر پست مدرن را شکست و ناکامی کلی یا عمومی و محو شدن ایده پیشرفت در درون عقلانیت و آزادی می‌دانند. پست مدرن‌ها تمامی توان ذهنی، فکری و فیزیکی خود را در خدمت به جنبش‌های فمینیستی، همجنس بازان، جنبش‌های طرفدار محیط زیست، جنبش‌های طرفدار صلح و خلع سلاح هسته‌ای به کار گرفته‌اند. آن‌ها عموما جنبش‌های خود را در راستای حرکت‌های جدایی طلبانه و فرقه گرایانه سوق داده‌اند (پست مدرنیسم. مارشال برمن. صص ۳۵ تا ۴۰).

حال با این تعاریف باید دید من او رضا امیرخانی را می‌توان اثری پسامدرن دانست یا نه؟

تعریف رمان پسامدرن

با توجه به ویژگی های فرهنگی و ادبی پسامدرنیسم به ویژه تکثر کرایی تعریفی جامع از رمان پسا مدرنیستی که مورد قبول طیفی کستره از نظریه پردازان ادبی باشد وجود ندارد و تعدد کاربستهای این اصطلاح در حوزه علوم مختلف راه را بر تعریف مشخص و یگانه‌ای از آن بسته است برای رمان پسا مدرنیستی شگردهای داستان نویسی متعددی در منابع گوناگون ذکر شده است. به گفته بارت فرسودگی « ثمر بخش زیبایی شناسی سطح بالای مدرنیسم » را غنا می بخشد.

شکاکیت افراطی گرایش به تقلید تمسخر آمیز و بازی بی اعتمادی به روایت‌های کلان و بازتابندگی این ها همگی به منابعی عالی برای ادبیات داستانی مدرن تبدیل شده اند و نهایتنا قدرت رمان برای فهم جهان مدرن را افزایش داده اند . شاید بتوان گفت که پسامدرنیسم به معنای کاملا فنی نشانه بارزی از پایان میل به امر مدرن در رمان بود اما عملا موجب آغازی دوباره [در مرمان نویسی به سبک و سیاقی مدرن] شد.(متس، ۱۳۸۹: ۲۰۹-۲۱۰). «درواقع زمان پسامدرنیستی ایدئال از حدال میان واقع گرایی و ناواقع گرایی شکل گرایی و محتوای گرایی، ادبیات ناب و ادبیات متعهد، داستان محفلی و داستان هرجایی، سر برمی‌آورد».«بارت، ۱۳۸۷: ۱۳۹-۱۴۰».

ویژگی داستان پسا مدرن

۱) منطقه سازی

فضای جهان داستانی در نوشته‌های واقع گرایانه و مدرن ساختی است که در پیرامون فاعلی ادراک کننده شکل می گیرد اما فضای داستانی در نوشته های پسامدرن نمی تواند اینگونه باشد زیرا فضا د ر چنین نوشته هایی همزمان با ساخته شدن واسازی نیز می شود.

۲) زادایش جهان‌های داستان

گاهی در داستان وضعیت ابتدایی محو می شود و وضعیت دیگری آغاز می شود و سپس ممکن است در حالی که وضعیت جایگزین پا برجاست وضعیت زدوده نخستین باردیگر پیدا شود. هدف در اینجا آشکاری فرایندی است که در آن خواننده یا مخاطب جهان و اشیا داستان را می سازد به این ترتیب متن فراورده‌ای خود مصرف کننده خواهد بود .زیرا مولف با زدایش یک صحنه جهان داستان را تخریب می کند و با آشکار شدن مرز میان داستان و جهان واقع خودآگاهی خواننده تحریک خواهد شد آنچنان که ذهن خواننده به دلیل مواجهه با وضعیت ناپایدار و

بی ثبات در زدایش و ساخت مجدد آگاهانه با متن به مثابه متن همراهی می کند.زدایش جهان ها در داستان ها می تواند آشکارا با کنار نهادن یک رخداد یا وضعیت و یادآوری مجدد آن صورت گیرد و یا آنکه با برقرار گرفتن وضعیت های متناقض در کنار هم به گونهای ضمنی رخ دهد.(لیوتار، ۱۳۸۴: ۹۹-۱۰۱)

۳) آشفتگی زمان

منتقدان این نابهنگامی را از طریق دو رویگرد میسر می دانند:

الف) ویرانی گذشته

داستان پسا مدرن عرصه رویاویی گذشته و حال، تاریخ و داستان است و همزمان با کوشش برای رهایی از این دوگانگی همچنان از آنها بهره می گیرد(هاچن، ۱۳۹۳: ۲۴۵) ویرانی گذشته که با ثبت تاریخی ساختگی در داستان پسامدرن رخ می دهد در نتیجه بازنگری در تاریخ رسمی پدیدی آمده است و ریشه در تفکر پارنویایی و معتبر ندانستن فراروایت‌ها دارد.

دید بازنگر پسامدرن دو جنبه دارد بازنگری اساسی در آنچه در گذشته روی داده و پرده برداری از روایت اصلی که گفتگوی کنونی آن را پنهان داشته است و همچنین بازنگری درباره قواعد پرداخت داستان تاریخی.

ب) ویرانی زمان حال

نویسندگان پسامدرن با برهم زدن روابط خطی روایت می کوشند مفهوم زمان را به چالش بکشند. در این مرحله آنها فراتر بر هم از برهم زدن رویدادهای گذشته گام بر می دارد. (همان)

۴) فراداستان

فراداستان، آگاهانه بر ساختگی بودن آنچه روایت می کند تاکید می ورزد. اگرچه فراداستاان یکی از مشخصه‌های داستان پسارامدرن است اما حتی در دن کیشوت نیز نشانه‌هایی از آن دیده می شود. اما کاربرد این شگرد با گسترش نظریه‌های پسامدرن و با آثار نویسندگانی چون بورخس بیشتر شد (ادونیل، ۲۰۰۵: ۳۰۱). فراداستان با آشکار کردن فرایند نوشتار و اعلان داستانی بودن خود عملکرد خودخواستهٔ ذهن مخاطب را برای باور کردن داستان به مثابه واقعیت متزلزل می کند. گاه شخصیت‌های داستان با اطلاع یافتن از واقعی نبودن جهانی که در آن گرفتار هستند کوشش می کنند از جهان مصنوع خارج شوند و یا این که نویسنده پیوسته تکیه می کند که

شخصیت‌ها خارج از داستان هویت ندارند و فقط ساخته ذهن مولف هستند و فقط در فضای داستان قابل تعریف‌اند.

۵) آشفتگی زبان

داستان‌های واقع گرا با این دید نوشته می شوند که زبان ابزاری برای توصیف و تشریح جهان عینی است به بیان دیگر نشانه‌های زبانی دال‌هایی هستند که به مدلول‌هایی در واقعیت اشاره می کنند اما در داستان‌های پسا مدرن کوشیده می شود که به مخاطب این حس القا شود که زبان بر اساس واقعیت شکل نمی گیرد بلکه زبان ادراک ما را از جهان تعیین می کند. (پاینده، ۱۳۹۰: ۶۸/۳- ۶۷)

بنابر این نویسندگان پسا مدرن بر پایهٔ این اندیشه و همچنین قراردادی بودن زبان با قواعد نحوی و صرفی و گاه محورهای جانشینی و همنشینی بازی می کنند تا نظام دال و مدلولی پذیرفته شده را بر هم زنند و داستان را بر اساس تفکر خود پیش برند.

۶) بینا متنیت

اکثرناقدان بر این عقیده‌اند که رابطه بیا متنی به عنوان یک اصطلاح نخستین بار توسط ادیب و نقاد فرانسوی ژولیا کریستوا در اواسط دههٔ شضت قرن بیست میلادی به دنبال مطالعات او درباره نظریات باخین عنوان گردید . کریستوا قایل به سه سطح بینامتنی است الف) بینا متنی متوازی که سطح نخست بینا متنی است و گاه کمترین تغییر از متن مادر در آن دیده می شود و گاه بی هیچ تغییرتنها چابجایی متن است ب) نفی جزیی که سطح دوم بینامتنی است و رد پای کمتری از متن مادر در آن مشاهده می شود چنانکه گاه بخشی از ساختار متن پنهان در متن حاضر جلوه گر است و گاه نوع سیاق و چینش معانی الفاظ اقتباس از متن مادر است.ج. نفی کلی که سطح سوم و بالاترین مرحله تاثیر و تاثر است و تنها لایهٔ ای از متن پنهان با استفاده از سرنخ‌هایی بسیار ظریف و جزیی در متن حاضر ظهور می کند(الموسی، ۲۰۰۰م: ۵۵)

۷) عدم قطعیت

در رمان مدرن عدم قطعیت در سطح پیرنگ بیشتر به صورت فرحام نامعین متبلور می شود .عدم قطعیت از اصلی ترین عناصری است که بر چارچوب داستان‌های مدرن سایه افکنده است تردید دودولی گمان و ... اتفاقاتی هستند که به کرات در داستان تکرار می شود عدم قطعیت هم در پاره روایت‌ها و هم در کل اثر دیده می شود یعنی این که گاهی راوی خود عدم یقین را از روایت بروز می دهد و گاه فضای حاکم بر داستان به گونه ای است که یقین را به شک تبدیل و شک را به یقین میرساند. نویسنده با انتخاب زاویه دید متعدد و غیر ثابت موجب چند صدایی و عدم قطعیت در داستان می شود. هرکس وقایع و افراد را از دید خود تعریف می کند و در مورد اتفاقات بر حسب اطلاعات خود به قضاوت می نشیند.

۸) جهان های تو در تو

هنگامی که نویسنده جهان های داستانی را در هم میگنجاند سطوح روایی پیوسته ای به وجود می اید که با ساختاری بازگشتی سطوح هستی شناسی را مخدوش می کند.جهان های تو در تو می توانند با هم در ارتباط باشند یا اینکه به صورتی مجزا در هم داخل شوند.این شیوه اگرچه در بعضی متون مدرن دیده می شوند اما در داستان پسامدرن بیشتر ابعاد هستی شناختی برجسته می شوند.متن مدرن در مواجهه با ساخت بازگشتی خود سکوت می کند در حالی که در داستان پسامدرن از ظرفیت های خود بهره می گیرد تا پیوسته برتو درتویی جهان هایش تاکید کند.تسلسل های بی پایان بی نظمی روایی و پرش های تکراری میان جهن های داستان به اشفتگی مرزهای داستانی در شگرد جهان های تو در تو دامن می زند.

طرح کلی رمان

رمان منِ او داستان خانواده‌ای اصیل و ثروتمند به نام «فتّاح» را روایت می‌کند. شخصیت اصلی داستان که در بسیاری از جاها راوی نیز هست، علی فتّاح، نوهٔ تاجر و صاحب کوره آجرپزی است که مردی بسیار با اخلاق و مردمدار است. پدر علی در سفری تجاری به باکو به قتل می‌رسد و مرگ او به تدریج خانواده را دچار بحران و ماتم‌زدگی می‌کند. علی که نوجوان نجیبی است عاشق مهتاب، دختر خردسال نوکرشان و خواهر صمیمی‌ترین دوستش، کریم، می‌شود. این عشق دوسویه تا پایان عمر علی ادامه دارد اما هیچگاه به ازدواج نمی‌انجامد.

خواهر علی، پس از مرگ پدر و هم‌زمان با کشف حجاب اجباری و فشارهای ناشی از آن به پاریس می‌رود و مدتی بعد مهتاب نیز به او می‌پیوندد. مریم در پاریس با یک مسلمان مبارز الجزایری ازدواج می‌کند. مرد قبل از تولّد دخترش، هلیا، حین یک سخنرانی ترور و کشته می‌شود. هلیا با دو قلب متولّد می‌شود. راوی می‌گوید یکی از این دو قلب مال پدر هلیاست.

چند سال بعد، مریم و مهتاب به ایران بازمی‌گردند و نمایشگاه نقّاشی دایر می‌کنند. مهتاب و علی همچنان عاشق هم می‌مانند. علی به توصیهٔ درویش مصطفا، تا زمانی که مهتاب را برای خودش نخواهد از ازدواج با او امتناع می‌کند. درویش مصطفی، از شخصیت‌های ویژه و روشن ضمیر داستان است که در متن داستان مثل روحی ورای مکان و زمان، همه جا حضور دارد و با جملات کلیدی که بر زبان می‌آورد این تصور را به خواننده القا می‌کند که از تمام اتّفاقات پس و پیش آگاه است.

در طول داستان، تمام شخصیت ها می‌میرند و مرزی بین زمان حال و گذشته و درنتیجه، حیات و ممات آنها نیست. به گونه‌ای که شخصیت‌ها پس از مرگشان برای راوی داستان همان قدر زنده هستند که قبل از مرگشان این گونه‌اند. علی فتّاح نیز در شصت سالگی در حادثه‌ای مانند یک شهید از دنیا می‌رود و در ردیف شهدا دفن می‌شود.

راوی با درویش مصطفی، همداستان است که علی - که تمام زندگی و دارائی‌اش را بخشیده است - عاشقی است که عفّت ورزیده و برای همین شهید از دنیا رفته است.

داستان در بیست و سه فصل و با سه نوع صدای راوی (من، او، منِ او) روایت می‌شود. داستان تا فصل بیست و دوم با عناوینِ (یک من، یک او، دوی من، دوی او،... ، یازده من، یازده او) روایت می‌شود. در آخرین فصل، راویای با عنوانِ «منِ او» داستان را به پایان می‌برد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مهمترین بازی‌های شکلی برای تبدیل من او به اثری پسامدرن

پیام یزدان‌جو در مقدمه کتاب ادبیات پسامدرن با انتقاد از نویسندگانی که تنها بر شگردهای زبانی و بازی‌های واژگانی تمرکز می‌کنند و به نگارش داستان‌های به اصطلاح پسامدرن می‌پردازند می‌نویسد: پسامدرن بودن یک چیز است و آموزش مقلدوار نگاه پسامدرن چیزی دیگر. مگر نه این است که در جامعه ما نیز آثاری به این نام عرضه می‌شوند، نظراتی به این نام ترجمه می‌شوند، نقدهایی به این نام نوشته می‌شوند و البته از تاثیر توفنده و خطرناکی که پسامدرن با خود دارد از آن نابه‌هنگامی پسامدرن کمترین اثری در آن‌ها نیست. جامعه ما، فرهنگ ما پسامدرن را بر نمی‌تابد. و از همین روست که به گمان من

پسامدرن در ادبیات ما نیز جلوه‌ای نداشته و به این زودی و سادگی هم نخواهد داشت. من هنوز آن چنان به خوش‌بینی و ساده انگاری عادت نکرده‌ام که کاربست چند تمهید اقتباسی در اثری را نشانی از پسامدرن بودن آن بدانم. این تکراری بی لذت و تقلیدی بی وجد است.(یزدان جو. ۸ و ۹)

- فراداستان/فراروایت

شگردهای چاپی و نوآوری در شیوه روایت، رمانِ من او را به یک فراداستان شبیه کرده است. فراداستان یکی از شایع‌ترین شیوه‌ها برای نگارش رمان یا داستان پسامدرن است.

در واقع فراداستان شگردی است که آگاهانه توجه خواننده را به تصنعی بودن خود جلب می‌کند. افشای صنعت و به سخره گرفتن تمهیدات داستان نویسی از مهمترین ویژگی‌های فراداستان است. این ویژگی موجب برانگیختن پرسش‌های وجودشناسانه درباره رابطه دنیای متن و خارج متن می‌شود. (حسین پاینده. ص۲۶)

اما واقعیت این است که به گفته پاتریشیا وو، منتقد ادبی، صرف وجود تمهیدات پسامدرن داستان را به حیطه نوگرایی نمی‌برد.

در دانش روایت‌شناسی، فراروایت روایتی است که به خودش اشاره دارد یا به اصطلاح نظری خودارجاع (Self-referential) است؛ روایتی دربارهٔ ماهیت روایت. اگر روایتی توجه خواننده را به داستانی بودن متن جلب کند یا به عمل آفرینش داستان اشاره کند، متنی فراروایی به وجود می‌آید.

نویسندگان پسامدرنیستی مانند فاولز بدین امید از شگرد فراداستان بهره می‌برند که خوانندگان رمان‌هایشان با آگاهی‌ای نو به شیوه برساخته شدن معانی و ارزش‌های این جهان بنگرند و با استفاده از این آگاهی در درستی و قطعیت این معانی و ارزش جهان، تردید روا دارند و به امکان دگرگونی آنها در زندگی بیندیشند. (مدرنیسم و پسامدرنیسم، ص ۱۹۴)

نمونه‌هایی از فراداستان در من او با گفتگوی مستقیم با خواننده‌ها :

«فکر کرده‌ای فصل قبل که سفید بود از دستمان در رفته است، نه؟! یا فی المثل این کتابی که شما خریده‌ای، این چند صفحه‌اش نگرفته است؟ نه. بعد هم حتم می‌نشینی کنار رفقا و فک و فامیل، اهن و تلپ می‌کنی که بله... صنعت نشر عقب مانده است ...(ص ۲۷)

که ورود نویسنده به گونه‌ای است که مخاطب را توجیه می‌کند از فضای داستان بیرون بیاید. یا به عبارتی تاکید بر غیرحقیقی بودن داستان می‌کند.

یا:

نگویی ربط ندارد‌ها! چه میگویی؟ خب نداشته باشند، ربط علّی وار که دارند. اصلاً مگر چقدر از کارهای خودت، به قول یارو گفتنی، ربط علّیوار دارند؟! حکماً می‌گویی این داستان است؟ خب، باشد. عجب کار هجوی است این نویسندگی. گیرم علّیوار نباشد؛ کفر خدا که نگفته‌ای؟! (من او ۲۴۰).

طعنه زدن به نویسنده و نوشته‌های کتاب

گمانم اسکندر توی جریان مار نبود، حالا چون شما اینجوری نوشته‌ای، البتّه قضیه توفیر می‌کند. درست و غلطش را یادم نمی‌آید. العهده علی الراوی. (من او. ۲۷۵)

یا

«من چه می‌گویم؟ حواست هست! این‌هایی را که گفتم شاید از خودم در آورده باشم. معلوم نیست راست بوده باشند. البتّه شما نوشته‌ای دیگر... پس حکماً راست بوده‌اند : » (من او ۲۸۷)

بازخوانی ندای درونی راوی به خود(بلند بلند فکر کردن)

به معنای توضیحی اضافی در مورد روایت و رخداد است که با دخالت مستقیم راوی به وجود می‌آید، با این تفاوت که راوی، خطاب به خود و به صورت مضمر، در مورد موضوعی که نوشته است، توضیح می‌دهد.

دوست داشت بداند خشت مریم کجاست. نتوانست نام عجیب و غریب آن مرد الجزایری را بخواند. یک بچهٔ دبستانی چگونه می‌تواند... (یادم باشد که این قسمت مربوط به فصل‌های او است)» (من او. ۲۰۰)

یا آنجا کـه حالـت تعجـب قـوام السـلطنه را توضـیح می‌دهد: «این همه مورخ یکی نیامد تحقیق کند که قوام از دیدار با اسـتالین بیشـتر تعجب کرد، یا از دیدن درویش مصطفی. (یادم باشد ایـن قسـمت مربـوط بـه فصـل‌هـای او است). (من او. ۲۶۵)

اعطای نقش به خواننده و بازیگوشی های چاپی

خالی گذاشتن بخشی از داستان برای دخالت مخاطب در پیش‌برد داستان در شکل دهی به رخدادها یکی دیگر از شگردهای رمان نویسان پسامدرن است.

«از ویژگی‌های دیگری که وو برای فراداستان‌های پسامدرن برمی‌شمرد، اعطای نقش به خواننده است تا حدی که خواننده در برآفریدن معنای داستان، فعالانه مشارکت کند» (نظریه‌های رمان. ۷۶)

در رمان من او، در فصل «نُه او» نویسنده تمام فصل را خالی گذاشته است. این فصل خالی، مابین دو فصل اساسی و کُنشـی از شخصـیت اصـلی داستانی یعنی علی فتّاح قرار گرفته است و از منظر جریان و توالی رخدادها حـائز اهمیـت است.

در بخش «ده من» راوی به اینکه فصل پیشین را خالی گذاشته است و از روی عمد این کار را انجام داده است، اشاره می‌کند «فکر کرده‌ای فصل قبل که سفید بود از دستمان در رفته است. نـه؟! یـا فی المثل این کتابی که شما خریده‌ای، این چند صفحه‌اش نگرفته است؟! نه؟!...» (امیرخانی. ۵۲۷)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

بینامتنیت

اصطلاح بینامتنیت را نخستین بار ژولیا کریستوا، پساسـاختارگرای فرانسـوی، در اواخـر دهـهٔ شصت در بررسی آرا و افکار میخائیل باختین مطرح و وارد عرصهٔ نقد و نظریهٔ ادبی کرد. وی معتقد بود هیچ متنی وجود ندارد که متأثّر از متون پیش از خود و تأثیرگذار بـر متـون پـس از خود نباشد. این موضوع یکی از مهمترین مسائل مطرح شده در پسامدرنیسم است. هیچ متنی اصل نیست، همـه متـون، ترجمـه ترجمـه ترجمـه‌هـای دیگران‌اند. به عبارت دیگر آنچه وجـود دارد نـه مـتن مسـتقل بلکـه بینامتنیـت اسـت (درآمدی بر پست مدرنیسم در ادبیات. ۱۱۴)

برای نمونه می‌توان ماجرای نبض گرفتن و بردن نام شهرها را در رمان منِ او مثـال زد که اشارهای خفیف به داستان پادشاه و کنیزک در مثنوی معنوی دارد.

«نبضش را گرفتم. فهمیدم که باید قلقکش داد. همه عاشق‌ها همین جوری‌اند. برای ایـن که بفهمم کسی که او میخواهدش کجاست. خواستم رد گم کنم. اول چند جا را الکی گفتم. بـرلین؟ صدایی نیامد. لندن؟ صدایی نیامد؟ رم؟ صدایی نیامد. واشـنگتن و نیویـورک؟ صـدایی نیامد. گفتم بگذار کمی بدوانمش. توکیو؟ خندید. بعد گفتم مکه؟ بگویی نگـویی یـک صدایی آمد؛ گرومب. مشهد؟ یک صدای ناسـوری آمـد؛ گرومـب. طـاقتم طـاق شـد .تهران؟ صدا بیشتر شد. گرومب گرو...مب. نبضش می‌زد. سـر شـوق آمـدم. از میـدان اعدام می‌آیی؟ صدا بلندتر شد. خانی آباد؟ صدا خیلـی بلنـد شـد. گرومـب گرومـب. (من او ۷۱ و ۷۲)

فقدان گره‌گشایی در داستان

عدم حتمیت مصداق پیچیده ای است که این مفاهیم به ترسیم و طرح ریزی آن کمک می کنند: ابهام، ناپیوستگی، تصادف، تحریف، پایان باز و...(ادبیات پست مدرن. ۱۰۸)

رها کردن حوادث و سرنوشت شخصیت‌های داستان از ویژگی‌هـای داسـتان پسـامـدرن است. در نگرش پسامدرن، چنان که پیشتر هم اشاره شد، مخاطب، منفعل نیست و در تکمیـل و تحقّـق داسـتان نقـش دارد.

امیرخانی در رمان منِ او، از بسیاری حوادث داستان گره‌گشایی نمی‌کند. به عنوان مثال تا انتهای داستان مشخّص نمی‌شود پدر علی چرا و توسط چه کسانی کشته شده است. مرگ مریم و مهتاب نامشخّص است. سرنوشت ۷ برادر کور نامفهوم و پرابهام است و...

عدم قطعیت و پایان دوگانه داستان نیز در این بخش قرار می‌گیرد. این موضوع نیز در پایان داستان من او کاملا نمود دارد و عینیت به خود گرفته است.

نتیجه گیری

مهم‌ترین ویژگی پسامدرن، عدم پافشاری بر یک ایدئولوژی یا نظریهٔ آوانگارد است و شاید یکی از دلایل ظهور ادبیات پسامدرن، نبود جنبش‌های فکری و فرهنگی پیشرو باشد.

بنابراین رمانی که آشکارا ایدئولوژیک است و قصد القای ایدئولوژی خاصی (از نوع مذهبی و سیاسی) دارد، هرگز نمی‌تواند پسامدرن باشد.

امیرخانی در رمان من او در سطح شکل مانده و تفکر پسامدرنی حتی ذره‌ای در این اثر وجود ندارد؛ در این گونه رمان‌ها کوشش های صوری و صناعتکاری نویسنده تنها اندکی موجب تازگی در صورت و اعجاب از طریق فرم می‌شود؛ ولی رمان از نظر اندیشه و نگرش به انسان و جهان در مسیر مخالف پسامدرن قرار می‌گیرد.

در اواخر دهه ۶۰ میلادی و اوایل دهه ۷۰ نسل تازه ای از نویسندگان حضور خود را تثبیت کردند. در طول این دوره مولفانی که سرانجام منتقدان آنان را به عنوان مولفان پسامدرن به رسمیت شناختند داستان هایی تجربی پدید آورند.

با این حال در وجه اشتراک همه این تجربه گری ها این درک همه گانی بود که ادبیات داستانی نیازمند شناخت ماهیت تصنعی و ساخت یافته خود است تا به آن وسیله بر توجه خواننده به چگونگی تبیین اثر تمرکز کند نه بر صرف وقایع و رخدادها.

با بی اعتباری همه دعویات حقیقت مندی و حساسیت فوق العاده نسبت به این نگرش که واقعیت و عینیت نه مفروضاتی مسلم بلکه ساخته هایی اجتماعی یا زبان شناسانه اند. نویسندگان پسامدرن به افشای صناعت آثار خود، تفسیر فرآیندهای موجود در آن آثار و سرپیچی از خلق این توهم واقع گرایانه گرایش یافتند که محاکات موجود در اثر بیرون از خود آن اثر عمل می کند. در ایدئولوژی واقع گرایی این نکته تضمین شده بود که واژه ها با افکار یا اعیان پیوندهایی الزاما مستقیم و بی چون و چرا دارند. در این میان برای پسامدرن ها دیگر قراردادهای روایت واقع گرایانه نیز به چالش کشیده شد.

در واقع بازی های زبانی و برهم زدن نظم پیشین، بر مبنای فلسفه ای بود که نتیجه آن بی ثباتی و برهم زدن نظم است، نه اینکه مانند رمان من او یا رمان های مشابه، صرف بازی های زبانی و سرگرمی بوده باشد. نکته ای که اکثر به اصطلاح پسامدرن های ایرانی از آن غافل هستند و لزوما درگیر بازی های ظاهر و شکلی از اندیشه و فلسفه پسامدرن شده اند. این است که آن ها را می توان پسامدرن های تصنعی خواند.

منابع و مآخذ

درآمدی به مکاتب و اندیشه‌های معاصر، عبدالرسول بیات و همکاران، صص ۱۳۱ ـ ۱۱۲.

غرب شناسی، احمد رهنمایی (۱۳۸۱)، صص ۲۰۴ .

پیش به سوی پسامدرن. پیام یزدان جو، (۱۳۷۶) .

حسین پاینده. نظریه های رمان نیلوفر.

وو، پاتریشـــیا. مدرنیســـم و پسامدرنیســـم: تعریفـــی جدیـــد از خودآگـــاهی ادبـــی، مدرنیســـم و پسامدرنیسم در رمان، ترجمۀ حسین پاینده، تهران: نیلوفر، ص ۱۹۴.

درآمدی بر پست مدرنیسم در ادبیات. امیرعلی نجومیان، (۱۳۸۳)، رسش.

ادوار شعر فارسی از مشروطیت تا سقوط سلطنت محمدرضا شفیعی کدکنی سخن ۸۰.

الموسی، خلیل(۲۰۰۰م) فی الشعر العربی الحدیث، دمشق، اتحاد الکتاب العرب.

پاینده حسین، (۱۳۸۲) گفتمان نقد، (مقالاتی در نقد ادبی) تهران، روزنگار.

_____ (۱۳۸۳: مدرنیسم و پست مدرنیسم در رمان) تهران ، روزنگار.

داد سیما، (۱۳۸۳) فرهنگ اصطلاحات ادبی، اپ دوم، تهران ، مروارید.

مقدادی بهرام (۱۳۷۸)؛ فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی از افلاطون تا عصر حاضر، چاپ اول، فکر روز، تهران.

میرصادقی میمنت (۱۳۸۵)؛ واژه نامه هنر داستان نویسی، چاپ دوم نشر کتاب مهناز، تهران.

هاجری حسین(۱۳۸۴)؛ انعکاس اندیشه های پست مدرن در ادبیات داستانی معاصر ایران (۱۳۷۹ – ۱۳۷۵)، مجموعه مقالات «ما و پست مدرنیسم»، چاپ اول، پژوهشگاه علوم انسانی، تهران.

لاج، دیوید (۱۳۸۹). «رمان پسامدرنیستی» در نظریه های رمان از رئالیسم تا پسامدرنیسم. گردآوری و ترجمۀ حسین پاینده، چ۲. تهران: نیلوفر. صص ۱۴۳ – ۲۰۰.

لوییس بری (۱۳۸۳). «پسامدرنیسم و ادبیات» در مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان. گزینش و ترجمۀ حسین پاینده. تهران: روزنگار. صص ۷۷ – ۱۰۹.

لیوتار، ژان – فر انسوا (۱۳۸۰). وضعیت پست مدرن. ترجمۀ حسینعلی نوذری. تهران: گام نو.