فصلنامهٔ جستارهای داستانی در ادب فارسی، دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی دانشگاه رازی، کرمانشاه
دورهٔ جدید، شمارهٔ ۱، تابستان ۱۳۹٦ هـ. ش. / ۲۰۱۷ م. / صص ۱۵-٤۰

بررسی عناصر پسامدرنیستی رمان *ترجیع‌بندی برای شاعران جوان* [۱]

معصومه دهقان شیری [۲]
دانشجوی دکتری ادبیّات فارسی، دانشگاه پیام نور واحد تهران جنوب

چکیده
روایت پسامدرن که در پی پشت سر گذاشتن مدرنیته به وجود آمده، دارای ویژگی‌های خاصّی است که معلول دنیای آشفته و ناامن امروزی است. در این نوع روایت، داستان هیچ قطعیّتی ندارد و روال خطّی در داستان دیده نمی‌شود؛ علاوه بر اینکه شخصیّت‌های غیر قابل اعتماد ضمن رقابت با راوی داستان، موجب تکثّرگرایی و بینامتنیّت می‌شوند. در این پژوهش که با روش توصیفی -تحلیلی و با هدف شناخت عناصر پسامدرنیستی رمان *ترجیع‌بندی برای شاعران جوان* انجام شد، ویژگی‌ها، نشانه‌ها و عناصر تشکیل‌دهندهٔ پسامدرنیسم شامل: مدوّر بودن، عدم قطعیّت، زاویهٔ دید دوّم‌شخّص، فراداستان و القاء جعل، چندصدایی، زاویهٔ دید و کثرت‌گرایی، فراروایت، بدبینی و کولاژ، بررسی گردید و نمونه‌های این سبک در رمان مورد نظر تحلیل شد. در پایان به این نتیجه رسیدیم که ویژگی‌های سبک پسامدرنیستی در نوع روایت کاملاً مشهود است و مهم‌ترین عنصر پسامدرنی این رمان، تکثّرگرایی است که از طریق تعدّد راویان و تغییر زاویهٔ دید و همچنین بینامتنیّت پدید آمده است. عدم قطعیّت، فرامتن و چند پارگی نیز از عناصر شاخص این رمان محسوب می‌شوند.

کلیدواژه‌ها: ادبیّات داستانی، روایت پسامدرن، فتح‌الله بی‌نیاز، رمان *ترجیع‌بندی برای شاعران جوان*.

---

۱. تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۳/۱۱ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۱۲/۲۰
۲. رایانامه: mdshiry@gmail.com

۱. مقدّمه

روایت پسامدرنیستی که با نفی مدرنیته در پی نفی سنّت‌ها پدید آمده، از سبکی خاص پیروی می‌کند که یکی از ویژگی‌های آن انکار حقیقت و نسبی دانستن امور است. عدم اعتقاد به واقعیّت‌های موجود و شک و تردید و عدم قطعیّت در سایه همین بی‌اعتمادی است که به وجود می‌آید. ویژگی مهمّ دیگر این سبک، کثرت‌گرایی و چندصدایی است که منجر به وجود چند راوی و گرایش به بینامتنیّت می‌شود. از سویی با نفی سنّت‌های گذشتهٔ داستان‌نویسی، روال خطّی داستان دگرگون می‌شود؛ در نتیجه با روایتی آشفته و بدون انسجام مواجهیم که خواننده را با خود درگیر می‌کند.

«پست‌مدرنیسم فقط باعث پیشرفت ناچیز مدرنیسم کهنه شده است و منشأ مفروضات نظری آن را باید در مدرنیسم کلاسیک یا دادائیسم یافت» (لاج، ۱۳۷۴: ۱۵۸). با وجود شباهت‌هایی میان مدرنیسم و پست‌مدرنیسم، می‌بینیم که تفاوت‌های مهمّی میان این دو مکتب وجود دارد. پست‌مدرنیسم برخلاف مدرنیته، خردباور نیست و انسان را موجودی نامنسجم می‌داند که دارای هویّت مشخّصی نیست؛ این عقیده در هنر پست‌مدرنیستی نیز به‌عینه ظاهر می‌شود و «رمان پست‌مدرنیستی نیز همچون خود نویسنده پاره و پاره و نامنسجم است» (شمیسا، ۱۳۹۰: ۲۵۶).

۱-۱. بیان مسئله

رمان مدرن روانشناسی انسان معاصر و سرگذشت روحی اوست؛ به همین دلیل است که «در رمان پسامدرن روابط علّت و معلولی مخدوش می‌شود و نمی‌توان داستان را تجزیه کرد و جملات مبهم و رازآلود است» (شمیسا، ۱۳۹۰: ۲۵۶). ویژگی‌های رمان پسامدرن را می‌توان به این نحو خلاصه کرد: اقتباس، ازهم‌گسیختگی، عدم پیوستگی، تداعی نامنسجم اندیشه‌ها، پارانویا، دور باطل، فراروایت، فرامتنی، القای جعل، عدم قطعیّت، سرایت سرگردانی به خواننده، فردی‌بودن قهرمان و چندلایگی ذهن (ر.ک: همان: ۲۵۷-۲۶۰). علاوه بر این‌ها، ویژگی‌های دیگری را نیز برای پسامدرنیسم ذکر کرده‌اند که به این موارد می‌توان اشاره کرد: بی‌نظمی زمانی در روایت رویدادها (لوئیس، ۱۳۸۳: ۸۵)، مدوّربودن (بی‌نیاز، ۱۳۹۲: ۲۰۴)، تکثّرگرایی و بینامتنیّت (همان: ۲۰۴ -۲۰۵)، بدبینی و طنز (پارسی‌نژاد، ۱۳۸۳: ۵۰)، کولاژ (گلشیری، ۱۳۸۹: ۲۶۸)، زاویهٔ دید دوّم‌شخّص (مک‌هیل، ۱۳۹۲: ۱۵۶)، بازی و کلک و نقیضه‌پردازی (وو، ۱۳۹۰: ۵۳ و ۹۱).

فتح‌الله بی‌نیاز (۱۳۲۶-۱۳۹۴ هـ ش) نویسنده و منتقد، علاوه بر کتاب‌های مفیدی که در باب داستان‌نویسی و روایت‌شناسی و نقد آثار بزرگان جهان، تألیف کرده، رمان‌هایی هم به چاپ رسانده است،

مانند رمان *بعد از مرگ هنوز می‌میرم* و *جهانی به وسعت هیچ* که در آن‌ها از تکنیک‌های روایی مدرن وپست‌مدرن بهره برده است. یکی دیگر از رمان‌های این نویسنده با عنوان *ترجیع‌بندی برای شاعران جوان* که در (۱۳۸۷ هـ ش) به چاپ رسیده، دارای سبک پست‌مدرن است. به عقیدهٔ نگارنده، این رمان صد و پنجاه صفحه‌ای، می تواند به عنوان یکی از نمونه‌های پست‌مدرن در ایران مطرح شود. در این پژوهش با توجّه به عناصر رمان پسامدرن، این داستان را بررسی می کنیم و سؤالات اصلی این است که:

۱-۲. پرسش‌های پژوهش

۱. کدام‌یک از شگردهای سبک پسامدرن در این اثر به کار رفته است؟

۲. کثرت‌گرایی و چندصدایی شدن اثر، معلول کدام‌یک از شگردهای پسامدرنیستی است؟

۱-۳. پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ این اثر، تنها یک مقاله نوشته شده است: غفاریِ جاهد (۱۳۸۹) با توجّه به ویژگی‌های کلّی رمان و محتوای آن، راجع به سبک داستان نیز بحث کرده و این رمان را از نوع رمان‌های پسامدرنیستی و فراداستان دانسته و به برخی ویژگی‌های آن همچون عدم قطعیّت و زاویهٔ دید به طور مختصر اشاره کرده است.

نوبخت (۱۳۹۱) با تبیین نظریّهٔ چندصدایی و تکثّرگرایی در رمان، به چگونگی کاربرد این ویژگی در رمان مذکور پرداخته و به این نتیجه رسیده که نویسنده از طریق تغییر زاویهٔ دید مستقیم به غیر مستقیم و به تبع آن تغییر ضمایر و تغییر لحن، چندصدایی ایجاد کرده است

سیاوش گلشیری (۱۳۸۹) با ذکر مقدّمه‌ای راجع به ادبیّات پسامدرن، ویژگی‌های داستان پسامدرن، همچون: عدم قطعیّت، شک باوری، استفاده از شگرد تصاویر سینمایی، اقتباس، حضور نویسنده و التقاط‌گرایی و... را در داستان‌های کوتاه و رمان‌های هوشنگ گلشیری بررسی کرده و نمونه‌هایی ارائه داده است.

علیزاده (۱۳۸۹) این رمان را «فراداستان تاریخ‌نگارانه» خوانده و آن را با توجّه به ویژگی‌های پسامدرنیسم مورد بررسی قرار داده است. ویژگی‌هایی که در این مقاله به آن‌ها اشاره شده عبارت است از: بعد اسطوره‌ای، بینامتنیّت، ترکیب زاویهٔ دید، روایت داستان در داستان، پایان باز و گشوده متن و حضور شخصیّت‌های حاشیه‌ای جامعه در آن.

با توجّه به جست‌وجوهای انجام‌شده، پژوهشی که در زمینه رمان مورد بحث انجام گرفته باشد دیده نشد. به همین سبب این پژوهش نوآورانه بوده و دستاوردهای آن می تواند مورد استفاده پژوهشگران قرار بگیرد.

۱-٤. اهمّیت پژوهش

پسامدرنیسم به عنوان پدیده‌ای تازه در ادبیّات داستانی ایران نیاز به بررسی‌های درازمدّت دارد. برای گسترش

این سبک که به تازگی در میان نویسندگان ایرانی رایج شده است، باید به آثار شاخصی که در حوزه پدید آمده توجّه کرد. آثار فتح‌الله بی‌نیاز که خود منتقد ادبیّات داستانی هم هست و تألیفاتی در زمینهٔ نظریّه‌پردازی جدید و ادبیّات مدرن دارد، می‌تواند برای این منظور مناسب باشد. از طریق این نوع بررسی‌ها می‌توان به چگونگی ایجاد این سبک در رمان پی برد.

۱-۵. روش پژوهش

روش این پژوهش توصیفی - تحلیلی است و بر مبنای مطالعه آثار مکتوب و نظریّه‌های ارائه‌شده در باب پسامدرنیسم است که در بیان مسئله به آن‌ها اشاره شد. به این طریق که پس از مشخّص شدن عناصر مشخّصهٔ این سبک، مواردی که در رمان مذکور، به این سبک تعلّق دارد، استخراج و تحلیل شود.

۲. مبانی نظری

پسامدرنیسم به دنبال نفی مدرنیته پدید آمد و برخلاف مدرنیست‌ها که داستان‌نویسی را گونه‌ای از تأمّلات جدّی دربارهٔ مسائل مبرم زمانهٔ خود می‌دانستند، پسامدرنیست‌ها داستان را وسیله‌ای برای به سخره گرفتن نابخردی‌های انسان معاصر می‌دانند. این سخرگی به سبب آن است که یکی از ویژگی‌های عمدهٔ پست‌مدرنیسم، غیاب حقیقت یا بحران معناست. «اگر جهان هستی واجد هیچ‌گونه معنای مسلّمی نیست، شاید بهتر باشد که این دنیا را فقط یک‌جور بازی بزرگ تلقّی کنیم. اگر نمی‌توان هیچ‌چیز را به درستی بازنمایی کرد، چرا خود این ناتوانی را موضوع داستان‌نویسی قرار ندهیم؟ ... اگر دیگر هیچ راهی برای نوشتن داستان‌های نومایه باقی نمانده است، شاید بهترین کار این باشد که فقط آثار ادبی پیشین را تمسخرآمیز مورد تقلید قرار دهیم ... به نظر می‌رسید که «ادبیّات تهی‌شدگی» برای نو شدن چاره‌ای نداشت، مگر توسّل به بازی، تقلید تمسخرآمیز، بازتابندگی و اشرافیّت‌زدایی؛ بدین ترتیب ادبیّات داستانی تبدیل می‌شد به داستان‌نویسی دربارهٔ ناتوانی‌های ادبیّات داستانی» (متس، ۱۳۸۶: ۲۰۷).

باید گفت؛ «پسامدرنیسم، به عنوان یک پدیدهٔ هنری، فلسفی و اجتماعی، به سوی اشکال باز، بازیگوشانه، اختیاری، گذرا (گشوده در زمان و نیز در ساختار یا مکان)، انفصالی یا غیر حتمی، به سوی گفتمانی از طنزها و قطعه‌ها، به سوی «ایدئولوژی سفید» مبتنی بر غیاب‌ها و شکاف‌ها، اشتیاق به پراکنش‌ها و یادکرد از سکوت‌های گویای پیچیده، جهت‌گیری می‌کند. پسامدرنیسم در عین روی‌آوری به این‌همه، حاکی از حرکتی متفاوت، هرچند نه پادنهادی، به سوی رویه‌های رایج، تعاملات فراگیر، رمزگان‌های جاری، رسانه‌ها و زبان‌هاست.» (حسن، ۱۳۹۰: ۱۱۰)

۲-۱. پست‌مدرنیسم

ادبیّات پسامدرنیستی به دنبال تاریخ‌های گذشته که به فراموشی سپرده شده‌اند، می‌رود تا از نگاه خطّی و

فرجام امروزی آن طفره برود؛ به این دلیل است که حواشی تاریخی به جای مرکز اصلی آن اهمّیت پیدا می‌کند. «حتّی از دید بعضی نویسنده‌های پست‌مدرن، خود تاریخ هم مانند یک داستان معمولی از طرح (پلات) درهم‌تنیده‌ای برخوردار است» (بی‌نیاز، ۱۳۹۲: ۲۱۸). پسامدرنیسم «فرهنگ حس‌ها و هیجان‌های پراکنده و الگوهای یک‌بارمصرف سطحی آشفته است که در آن مفاهیمی که ارزش سنّتی دارند، مثل عمق، انسجام، معنا، اصالت، اعتبار و صحّت، در گرداب ناگهانی قالب‌های تهی، تخلیه یا منهدم می‌شوند.» (کادن، ۱۳۸۰: ۳۴۲). از طرفی پسامدرنیسم انتقاد مدرنیسم از هنر محاکاتی را ادامه می‌دهد و همچنین مدرنیسم در پی نوآوری است. «هنر پسامدرن می‌کوشد تا به فراسو یا به حول و حوش یا اعماق مدرنیسم راه برد و غالباً همان‌قدر مدرنیسم را مورد انتقاد قرار می‌دهد که مدرنیسم را» (لاج، ۱۳۸۶: ۱۴۴).

با پیدایش پسامدرنیسم رمان‌نویسان بیش از پیش بر امر ذهنی تأکید ورزیدند تا حدّی که حتّی خود واقعیّت را هم نوعی داستان ساختگی محسوب کردند. برنامهٔ اصلی پسامدرنیسم گسترش صرف برنامهٔ مدرنیستی نیست؛ بلکه مؤلّف ایده‌آل پسامدرنیست کسی است که «اجداد مدرنیست قرن بیستمی و نیاکان پیشامدرنیست قرن نوزدهمی خود را نه صرفاً منکر می‌شود و نه مورد تقلید محض قرار می‌دهد. او نیمهٔ نخست این قرن را به زیر شولای خود دارد، نه بر پشت خویش. او با این‌همه بدون فروافتادن به دام ساده‌گرایی اخلاقی یا هنری، صناعت ناچیز، جلوه‌فروشی‌های سخیف و حتّی بدویت راست یا دروغ، بنا به اقتضا، در آرزوی داستانی آزادمنشانه‌تر از آثار شگرف منتسب به مدرنیسم است» (بارت، ۱۳۹۰: ۱۳۹).

در تعریفی دیگر، پسامدرنیسم وضعیّتی است که در آن فراواقعیّت جای واقعیّت را گرفته است؛ به طوری که می‌توان گفت در دنیای امروز، تصاویر و بازی‌ها جایگزین اصالت هر چیز شده‌اند و ما از طریق این فیلترها به جهان واقع پی می‌بریم. در نتیجه تصوّرات ما را از پیش تعیین کرده‌اند و نشأت گرفته از ذهن خودمان نیست و به طور کلّی مفهوم این نظریّه این است که بین انسان امروزی و جهان هستی واسطه‌هایی در حال عمل هستند که موجب شده‌اند تصویر بر واقعیّت رجحان داشته باشد؛ به عبارت دیگر، واقعیّت معلول یا پیامد بازنمایی تصویری و شبیه‌سازانه است (ر.ک: بودریار، ۱۳۸۱: ۵۲).

۲-۲. فراداستان

فراداستان یکی از شیوه‌های داستان‌نویسی پسامدرن است که در آن خلاّقیّت‌هایی وجود دارد که داستان را از روال عادّی خارج می‌کند. «رمان‌های فراداستانی از راه بدعت‌گذاری در روش‌های داستان‌نویسی راجع به خود داستان شالوده واقعیّت‌هایی را که ما بر می‌سازیم نیز مورد مداقّه قرار می‌دهند» (متس، ۱۳۸۶: ۲۲۱).

در تعریفی دیگر، «فراداستان شیوه‌ای از نگارش در جنبش فرهنگی گسترده‌تری است که غالباً با عنوان

پسامدرنیسم از آن یاد می‌شود.» (وو، ۱۳۸۳: ۱۷۹). مشخّصهٔ فراداستان عبارت است از تردیدی خلاّقانه در خصوص خود موضوع راه و روش‌های داستان‌گویی، کاوشی خودآگاهانه دربارهٔ نحوهٔ برآفریدن دنیایی داستانی، تردید روا داشتن نه تنها راجع به واقعیّت، بلکه توانایی ادبیّات داستانی برای تخیّل ورزیدن. فراداستان باعث گردید که ادبیّات داستانی موضوعی درخور پژوهش تلقّی گردد؛ چندان‌که داستان به گفتمانی بینابینی میان ادبیّات داستانی و نقد ادبی تبدیل شد (ر.ک: متس، ۱۳۸۶: ۲۱۹-۲۲۰). «فراداستان آن چیزی که ارزش‌های منفی قراردادهای ادبی پوسیده خوانده می‌شود، به مبنایی برای نقادی اجتماعی‌ای بدل می‌کند که بالقوّه سازنده است؛ در واقع فراداستان این موضوع را پیش می‌نهد که می‌توان از آینهٔ هنر ساختارهای بازنمایی یا زبان‌شناختی‌اش را آموخت؛ نه این‌که مستقیماً از آن نوعی «ماهیّت انسانی» فرضی بیرون کشید که گویی به نحوی به مثابهٔ ذاتی خارج از نظام‌های تاریخی بیان وجود دارد» (وو، ۱۳۹۰: ۲۱).

مقصود از فراداستان، آن داستانی است که خودآگاهانه دائماً به خواننده یادآوری می‌کند که آنچه می‌خواند کاملاً تخیّلی است و نه گزارشی از واقعیّت یا رویدادی حادث‌شده. به نظر هاچن نکتهٔ اساسی این است که: «چنین متونی نشانگر داستانیّت خود تاریخ اند. این متون منکر امکان تمایزگذاری کاملاً استوار میان تاریخ و داستان اند و این نکته در پرتوی طرح این واقعیّت مطرح می‌شود که ما همواره تنها می‌توانیم که تاریخ را از طریق اشکال مختلف بازنمایی یا روایت بشناسیم. از این نظر کلّ تاریخ نوعی ادبیّات است» (هاچن، ۱۳۸۳: ۲۸۸).

۲-۳. ویژگی‌های پست‌مدرنیسم

نویسنده پسامدرن به یکپارچگی و تمامیّت داستان‌های سنّتی بدگمان است و ترجیح می‌دهد از راه‌های دیگری روایتش را ساختارمند کند؛ از جملهٔ این راه‌ها تجزیهٔ متن به اجزا یا بخش‌های کوتاهی است که با گذاشتن جای خالی یا با استفاده از عنوان، شماره یا نشانه‌های مخصوص از یکدیگر جدا شده‌اند. همچنین انواع مختلف حروف چاپی (سیاه و ایتالیک) قلم‌ها یا فونت‌ها، نشانه‌ها، صفحه‌بندی‌های جورواجور، برخی شوخی‌های بصری، مانند لکه‌های به‌جامانده از فنجان قهوه و علامت‌های ستاره در اندازه‌های بسیار بزرگ نیز از دیگر شگردهای نویسندگان پسامدرن به شمار می‌آید (ر.ک: لوئیس، ۱۳۸۳: ۹۲-۹۵).

یکی از ویژگی‌های داستان‌های پسامدرن، غیر عادّی بودن شخصیّت و حوادث است؛ به طوری که «با هیچ روشی نمی‌توان معلوم کرد آن‌ها از کدام اوضاع در دنیای واقعی نشأت گرفته‌اند و یا بر اساس کدام ملاک‌ها می‌شود در سلامت عقلشان تردید کرد. عرف‌های واقع نمایی و عقل سلیم در این داستان‌ها فسخ شده‌اند. شخصیّت‌ها در آن بعدی از هستی بی ساختار حیات دارند که رفتارشان به طور توجیه‌ناپذیری

بی‌دلیل ناسنجیدنی می‌شود» (لوئیس،۱۳۸۳: ۸۴). رمان‌هایی که به این شیوه نگارش می‌شوند دارای انسجام نیستند و در آن‌ها شاهد احیای روایت محضی هستیم که برخلاف متون مدرنیستی تابع محاکات هم نیست. در این نوع رمان‌ها سیلان ذهن تبدیل به سیلان روایت می‌شود (ر.ک: متس، ۱۳۸۶: ۲۱۷).

دروغ و کذب که مورد توجّه نویسندگان قرن هجدهم بود تبدیل شده است، به موضوعی که پسامدرنیست‌ها به منظور اشاعهٔ حقیقت و نشان دادن چندگانگی آن مورد توجّه قرار داده‌اند (هاچن، ۱۳۸۳: ۲۶۸). در بسیاری از متون، اصطلاح پسامدرنیسم به معنایی دیگر، یعنی برای اشاره به گرایش ناامیدی سیاسی به کار رفته است. این گرایش از زمان شکست انتظارات انقلاب‌های دههٔ ۱۹۶۰ میلادی رواج یافته است (ر.ک: رورتی، ۱۳۹۲: ۱۰۲).

پست‌مدرنیست‌ها فکر می‌کنند اگر اعتقاد به چنین ساختارهایی را کنار نهند، از سادیسم خودآزاری که موجب پدید آمدن گردنکشان است، خلاص نخواهند شد. به نظر آنها همان‌طور که نیچه گفته است، عمر بوی تعفّن و خون و شلاق بیش از عمر امر مطلق کانت است. آنها به مفاهیم واقعیت و حقیقت در معنای عقل گرایانه قدیم اعتقادی ندارند (همان: ۱۱۸).

۳. دربارهٔ رمان *ترجیع‌بندی برای شاعران جوان*

خلاصه کردن رمان‌های پسامدرن کار دشواری است؛ زیرا عدم روال خطّی و تکّه‌تکّه بودن روایت، امکان بیرون کشیدن داستانی مدون را از بین می‌برد؛ با وجود این، می‌توان خلاصهٔ این رمان را بر اساس سرگذشت شخصیّت اصلی نقل کرد. یوری که جوانی شاعر است، به علّت عدم پذیرش آثارش برای چاپ، بسیار سرخورده شده و کینهٔ ناشران را به دل گرفته است. چهار ناشر اصلی در این رمان، اعضای مافیای نشر را تشکیل می‌دهند که در روایت اوّلیه رمان، هر چهار نفر توسّط نادژدا، نامزد یوری، فریفته و به مسلخ کشانده شده‌اند. یوری پس از وادار کردن آن‌ها به اعترافِ اعمال ننگین خود، آن‌ها را به قتل رسانده و اجسادشان را در چاه منزل سرازیر ساخته است؛ امّا در واقع چنین اتّفاقی نیفتاده و تمام این وقایع، حتّی اعترافات هولناک ناشران، نتیجهٔ ذهن یوری و نادژدا بوده است. در پایان، نادژدا به علّت فقر یوری او را تنها می‌گذارد و با آلکسی نزدیک‌ترین دوست یوری ازدواج می‌کند و یوری نیز دست به خودکشی می‌زند. تمام این ماجرا توسّط آلکسی برای راوی داستان که نویسنده است نقل می‌شود.

٤. بررسی ویژگی‌های پسامدرن در رمان *ترجیع‌بندی برای شاعران جوان*

٤-١. مدوّر بودن

برخلاف رمان‌های کلاسیک و مدرن که روایت در آن‌ها به شکلی خطّی است و از جایی مشخّص شروع و

به سرانجامی معلوم ختم می‌شود، «متن پست‌مدرنیستی از وسط شروع می‌شود؛ نه از آغاز. یک سلسله حال‌های ناب و بی‌ربط در زمان می توانند چنین شروعی باشند. زمان حال قطعه‌قطعه است و اتّفاقات یکدیگر را دنبال نمی کنند» (بی‌نیاز، ۱۳۹۲: ۲۰۸)؛ به همین سبب داستان پسامدرن را از هر کجا شروع کنیم، با برگشتن به نقطه اوّلیه، موضوع را درمی‌یابیم؛ به بیانی دیگر سامانه‌ای دایره‌وار بر این نوع روایت حاکم است که گاه جابجایی زمان‌ها به شکلی است که مرتّب از جایی به جایی دیگر پرش می کند.

در رمان پسامدرن خواننده می تواند ورودی‌های متفاوتی به اثر را انتخاب کند (توالی فصل‌ها را دگرگون کند). خوانندهٔ متن حتّی زمانی به تعامل مستقیم با شخصیّت‌های داستان و فضای متن کشیده می‌شود. نویسنده او را درگیر ماجراها می کند، مستقیماً از او اظهارنظر می‌خواهد و به گونه‌ای خواننده، خود، شخصیّتی در داستان می‌شود (نجومیان، ۱۳۸۵: ۴۸).

این رمان نیز دارای روالی خطّی نیست و فصل‌ها پشت سر هم قرار ندارند؛ به طوری که داستان از میانه یا از انتها شروع می‌شود و به جایی ختم نمی‌شود؛ چون از اساس واقعیّت نداشته است. راوی ایرانی در میانهٔ داستان وارد شده و دربارهٔ فصل اوّل توضیحاتی می‌دهد. فصول دیگر نیز هر یک به نحوی جابه‌جا شده‌اند؛ به طوری که «فصل‌های اول، سوم، چهارم و پنجم مربوط به اعترافات ناشران است که با زاویهٔ اوّل‌شخص بیان می‌شود و گاهی یادداشت‌های دفتر خاطرات یوری شاعر در میان آن‌ها خوانده می‌شود که آن‌هم، زاویهٔ اوّل‌شخص است؛ در واقع رمان دائم بین زاویهٔ دید دانای کل و اوّل‌شخص جابه‌جا می‌شود. نقشه نادژدا و یوری برای قتل ناشران، تازه در فصل هشتم بازگو می‌شود؛ این فصل ابتدای داستان است که به اواخر آن منتقل شده است.» (غفاریِ جاهد، ۱۳۸۹: ۹۲)

رمان از جایی شروع می‌شود که دختری به نام «نادژدا» مردی را در ویلای خود ملاقات می کند و با همدستی نامزدش «یوری» که بعدها می‌فهمیم شاعری افسرده و ناامید است، از او بازجویی کرده، سپس او را به قتل می‌رسانند. در فصل دوّم داستان متوجّه می‌شویم راوی اوّلیه، این داستان را از زبان مردی روسی نقل می کند. داستان با زاویهٔ دید دوّم‌شخّص آغاز می‌شود. راوی رودررو با خوانندگان صحبت می کند و می گوید: *«نمی‌خواهم از حقیقت یا دروغ و فریب معمولی حرف بزنم؛ بلکه دوست دارم به واقعیّت بپردازم و در روایت آن از ادبیّات خاصّی استفاده کنم که با روش‌های شناخته‌شده تفاوت دارد و بیشتر روی تکان دادن خواننده تکیه می کند تا شکل‌های معمولی. من اسم آن را «ادبیّات بغض‌آلود و هذیانی» گذاشته‌ام. شما هر نامی خواستید روی آن بگذارید»* (بی‌نیاز، ۱۳۸۷: ۵).

این نوع نوشتن نشان می‌دهد که این قسمت به قلم راوی ایرانی و نویسندهٔ داستان نوشته شده است. در

فصل دوّم راوی طوری راجع به نوشتهٔ فصل پیشین صحبت می‌کند که گویی این نوشته‌ها قبلاً در جایی چاپ شده و خوانندگان را تحت تأثیر قرار داده است: *«چون بی‌مقدّمه وارد صحبت شدم، اجازه می‌خواهم توضیح بدهم: هفتاد شاعر جوان ایرانی که این یادداشت‌ها را خوانده‌اند و می‌توانیم آن‌ها را نمایندهٔ ضمنی هفتاد میلیون ایرانی بدانیم، سخت تحت تأثیرش قرار گرفتند»* (همان: ۲۵). در ادامه توضیح می‌دهد که اصرار همین خوانندگان باعث شده که شکل داستان به این نوشته‌ها بدهد. مطالب فصل اوّل شامل مکالمات یوری و نادژدا با محکومان و همچنین مطالب دفترچهٔ یادداشت یوری راجع به همین افراد است که به صورت تکّه‌پاره در کنار هم نقل شده‌اند. در ادامهٔ فصل دوّم راوی پس از معرّفی دوست روسش که این ماجرا را برای او تعریف کرده، گفت‌وگوی دونفره خود را با وی نقل می‌کند. در این گفت‌وگو هم مسائل سیاسی و اجتماعی مطرح می‌شود و هم راوی روس ادامهٔ داستان یوری و اعترافات محکومان را پی می‌گیرد. در همین فصل راوی روس ضمن بازگشت به گذشته، راجع به شخصیّت‌های دیگری که در این داستان نقش حاشیه‌ای دارند، مانند کاترینا که همسر سابق آلکسی –دوست صمیمی یوری –بوده و همچنین بلینکوف، قهرمانی که سال‌ها در ارتش سرخ خدمت کرده و اکنون کور و خانه‌نشین شده، نیز مطالبی بیان می‌کند.

«آلکسی در حدّی بود که بیشتر دانشجویان و حتّی خیلی از استادان از او تقلید می‌کردند؛ از حرف زدن گرفته تا تف کردن.» (همان: ۲۶)

«در ادامهٔ حرف‌هایش بی‌مقدّمه از نادژدا حرف زد و بعد حرف را به نیکلا بلینکف قوم و خویش یلنا مادربزرگ نادژدا کشاند گفت به این دلیل پای این مرد یعنی بلینکف را به این ماجرا می‌کشاند که او از عجایب روزگار خود است.» (همان: ۳۰)

رفت و برگشت‌های مداوم به زیرزمینی که در آن اعترافات ناشران به صورت نقل قول مستقیم آورده شده و نقل مستقیم از دفترچهٔ خاطرات یوری و دوباره بازگشت به نظریّات راوی ایرانی و راوی روس و همچنین نقل حکایات متفرقه از اوضاع اجتماعی و سیاسی روسیه، در فصول دیگر هم ادامه دارد. بازجویی از ناشران به طور پراکنده در فصول دیده می‌شود؛ به عنوان مثال در فصل سوّم پس از اینکه راوی روس قضیهٔ یکی از ناشران به نام «زورین» را مطرح می‌کند، ادامهٔ مطلب را از دفترچه یادداشت یوری راجع به زورین می‌خوانیم و پس از آن، اعترافات سوکولف دربارهٔ زورین نقل می‌شود. (همان: ۳۷)؛ در حالی که اعترافات سوکولف در فصل اوّل آمده بود. در فصل پنجم نیز مطالبی راجع به سوکولف از دفترچه یادداشت یوری نقل می‌شود؛ در حالی که در فصل اوّل در صفحهٔ دوازده، ضمن درج اعترافات سوکولف، مطالبی راجع به پاولنکو –یکی دیگر از ناشران –از دفتر یادداشت یوری نقل می‌شود.

٤-۲. عدم قطعیّت

یکی از مشخّصه‌های داستان پسامدرنیستی این است که در پایان، خواننده به سرانجام شخصیّت‌ها پی نمی‌برد؛ به عبارت دیگر داستان تمام نمی‌شود و خواننده باید با حدس و گمان مابقی داستان را در ذهن خود بسازد. «ادبیّات پست‌مدرنیستی با گسترهٔ پرسش‌های معرفت‌شناختی روبه‌رو نیست؛ بلکه با این سؤال دست به گریبان است که جهان‌های متفاوت چگونه شکل می‌گیرند. از این رو از فرجام سرپیچی می‌کند؛ چراکه به وجود راستای خطّی اعتقادی ندارد؛ از سوی دیگر می‌خواهد امکانات مختلفی را بیاموزد یا وجود آن‌ها را مطرح کند. از این رو ناکامل بودن به شیوهٔ مدرنیستی را هم رد می‌کند؛ به همین دلیل پایان این نوع داستان‌ها چندگانه است.» (بی‌نیاز، ۱۳۹۲: ۲۲۶)

سرانجام قهرمان در رمان‌های پسامدرن مشخّص نیست؛ زیرا: «اصولاً با پیشرفت علم، همهٔ مسائل قطعی قدیم تبدیل به مسائل نسبی شده‌اند. اعتقاد به نسبیّت و عدم قطعیّت از مختصّات عصر مدرن است.» (شمیسا، ۱۳۹۰: ۲۶۰)

داستان با جمله‌ای شروع می‌شود که خواننده را به اشتباه می‌اندازد. در فصل اوّل، به نظر می‌آید نویسنده با استفاده از زاویهٔ دید دوّم‌شخّص، قصّه‌ای را تعریف می‌کند؛ امّا در فصل بعدی اعتراف می‌کند که تمام این قضایا را دوست روسش تعریف کرده است: *«ماجرایی را که خواندید، دوست روسم برایم تعریف کرد»* (بی‌نیاز، ۱۳۸۷: ۲۵). اینجاست که خواننده دچار شک می‌شود که مطالبی که خوانده تا چه حد با واقعیّت مطابقت دارد؛ زیرا هیچ معلوم نیست این راوی که خود یکی از شخصیّت‌های داستان است، قصد گفتن حقیقت را دارد یا خیر؟ چنانکه در صفحات بعدی معلوم می‌شود حقیقتی که در ابتدای رمان از آن نام برده می‌شود، ماجرای زندگی «یوری» شاعر و اعتراف گرفتن از ناشران نیست؛ بلکه منظور از حقیقت، فاش‌ساختن مسائل پشت پردهٔ سیاست و مشکلات و معضلاتی است که سر راه شاعران جوان قرار دارد و همچنین فسادی که جامعهٔ با آن دست به گریبان است؛ بنابراین اینجا بحث عدم قطعیّت پیش می‌آید و خواننده با این سؤال مواجه می‌شود که آیا اعترافاتی که از زبان چهار ناشر نقل شده، همه یا بخشی از واقعیّت‌های موجود است یا تنها تخیّلات مرد روس و یا حتّی نادژدا و یوری است؟

راوی روس پیش از آنکه اعتراف کند داستانش دروغ بوده، می‌گوید: *«خوشبختانه یوری همه‌چیز را ضبط کرد. من سه بار و بعضی بخش‌ها را چهار یا پنج بار گوش دادم»* (بی‌نیاز، ۱۳۸۷: ۶۲).

عضویت این افراد در باندهای سیاسی و کارهای خلاف از زبان همکارانشان شنیده می‌شود و نمی‌توان نظر قطعی داد که واقعیّت دارد یا نه، زیرا به هر حال این‌ها رقبای هم هستند و ممکن است دربارهٔ خلاف‌های

یکدیگر اغراق هم کرده باشند. یکی از ناشران دربارهٔ همکارش، پاولنکو می‌گوید: *«کار او برقراری ارتباط بین زنان زیبا و مردهای کشورهای اروپای غربی است که کار آن زنان جاسوسی نیز هست. خود پاولنکو هم سر همه را کلاه می‌گذارد و انبارش را که فقط کتاب‌های بنجل در آن بوده، آتش می‌زند و از بیمه پول می‌گیرد: فکر می‌کنین مأمور بیمه که یارغار عوامل امنیتی سابق بوده، در صورت مجلسش چه نوشت؟ یک روز خود پاولنکو با افتخار چک‌های بانکی شرکت بیمه را بلند کرده و به من گفته بود: «بیست و دو برابر حقوق سالیانهٔ رئیس جمهور!»* (همان: ۱۷)

سیّال بودن، لغزندگی و غیر قابل اعتماد بودن، از ویژگی‌های شخصیّت داستان پسامدرن است (بی‌نیاز، ۱۳۹۲: ۲۱۵). این ویژگی‌ها دربارهٔ شخصیّت‌های این داستان صدق می‌کند. تاجر روسی به عنوان یکی از راویان داستان، نادژدا و کاترینا به عنوان افرادی که به نزدیک‌ترین کسان خود خیانت می‌کنند؛ حتّی چهار ناشری که به نوعی روایتگر زندگی یکدیگر هستند، با این ویژگی‌ها، عدم حتمیّت را در رمان گسترش می‌دهند.

تا انتهای داستان هنوز نمی‌دانیم که الکسی، در واقع همین راوی روس است؛ به همین سبب می‌توانیم حرف‌هایی را که راجع به آلکسی می‌زند، باور کنیم؛ امّا با فاش شدن موضوع، می‌توان به تعاریفی که در متن رمان از آلکسی شده، شک کرد. آلکسی در این رمان به عنوان فردی بسیار باسواد مطرح شده که کاترینا - کارمند دون‌پایه ادارهٔ هواشناسی – با مدرک لیسانس جغرافیای طبیعی در اوّلین دیدار با شنیدن سخنرانی او، عاشقش شده؛ ولی طی مدّت کوتاهی به خاطر فقر آلکسی او را ترک کرده است (همان: ۲۶-۲۷).

مورد دیگری که می‌توانیم آن را مصداق عدم قطعیّت بدانیم، نظریّات راوی روس راجع به کاترینا‌ست که او را زنی بی‌بند و بار می‌خواند و راوی ایرانی را از او بر حذر می‌دارد؛ در حالی که بعد می‌فهمیم این‌ها را آلکسی، یعنی شوهر کاترینا بیان کرده و نمی‌شود راجع به صحّت و سقم آن اطمینان داشت. نویسنده‌ای بزرگ امّا منزوی و گمنام زمانی گفته بود: «*تعداد دزدهای مردمِ به اصطلاح سالم به طور نسبی از تعداد دزدهای گروه‌های خلافکار بیشتر است و این گفته حالا در کشور ما صدق می‌کند و کاترینا یکی از آن‌هاست.*» (همان: ۲۹)

در جای دیگری از داستان، از دفتر یادداشت یوری می‌خوانیم که نادژدا برای او داستانی می‌آورد و ادّعا می‌کند که بلینکوف آن را به خطّ بریل نوشته و او روی کاغذ آورده است. داستان از زاویهٔ دید اوّل‌شخص راجع به پرنده‌ای است که روبه‌روی راوی نشسته و محجوب و غمگین است امّا سرانجام راوی داستان را

ترک می‌کند. توصیهٔ انتهای داستان این است: *«هیچ‌گاه پرنده‌ها رو به خانه‌ات راه نده! پرنده‌ها رو دوست بدار؛ امّا دورادور»* (همان: ۱۰۲). یوری با خواندن داستان ارتباطی بین خودش و شخصیّت داستان می‌بیند: *«در پایان این نوشته یوری چیزی اضافه کرده بود: «پرندهٔ من کیست؟ نادژدا که نمی‌تواند باشد، پس کیست؟»* (همان: ۱۰۲)

با توجّه به اینکه نادژدا یوری را ترک می‌کند و تنها می‌گذارد و از طرفی در داستان خوانده‌ایم که طرح اصلی انتقام‌جویی از ناشران کار او بوده، می‌شود تصوّر کرد این داستان هم نوشتهٔ خود نادژداست و بی‌جهت آن را به بلینکوف نسبت داده است.

٤-۳. زاویهٔ دید و تکثّرگرایی

زاویهٔ دید در رمان پسامدرن ثابت نیست. «راویان این آثار دائماً از این شاخه به آن شاخه می‌پرند؛ به این صورت که جریان روایت را قطع و موضوعات جدیدی را مطرح می‌کنند که انسجام روایی به وجود نمی‌آورند. در گذشته این قبیل دور شدن‌ها از موضوع اصلی روایت، نشانهٔ روان‌گسیختگی راوی یا انعکاسی از فقدان انسجام در زندگی محسوب می‌شد؛ امّا همین تمهید در رمان پسامدرن برای لذّت‌بردن از پیچیدگی مفرط داستان‌گویی به کار می‌رود» (لاج، ۱۳۸۶: ۱۶۹).

در این رمان با راویان متعدّد روبه‌رو هستیم: راوی اصلی، چهار ناشر، تاجر روسی، دفتر یادداشت یوری، بلینکف. با در نظر گرفتن اینکه اعترافات این چهار ناشر از زبان تاجر روس یا نادژدا نقل شده، می‌توانیم آن‌ها را کنار گذاشته، نادژدا را به عنوان راوی غایب بپذیریم. حدّاقل چهار صدا در این رمان به گوش می‌رسد که همه در خدمت بازگویی اوضاع حاکم بر بازار نشر و مافیای آن هستند.

رمان با این بند آغاز می‌شود: *«من به شما حقایقی خواهم گفت که از هر دروغی وحشتناک‌تر باشد»* (بی‌نیاز، ۱۳۸۷: ۵). *«امّا نمی‌خواهم از حقیقت یا دروغ یا فریب معمولی حرف بزنم؛ بلکه دوست دارم به واقعیّت بپردازم و در روایت آن را ادبیّات خاصّی استفاده کنم که با روش‌های شناخته‌شده تفاوت دارد و بیشتر روی تکان دادن خواننده تکیه می‌کند تا شکل‌های معمولی. من اسم آن را «ادبیّات بغض‌آلود و هذیانی» گذاشته‌ام. شما هر نامی خواستید روی آن بگذارید»* (همان: ۵). این سطور که به نظر می‌آید، زاویهٔ دید نویسنده باشد، در فصل دوّم جایگاه اصلی خود را نشان می‌دهد. ابتدای رمان صدای راوی ایرانی است؛ امّا در ادامه در همان صفحه اوّل وضعیّت عوض می‌شود و داستانی نقل می‌شود که در فصل دوّم می‌فهمیم از زبان راوی روس نقل شده و در انتهای داستان متوجّه می‌شویم، این‌ها در واقع نتیجه تخیّلات نادژدا است. گفت‌وگوها در بخش‌هایی که مربوط به بازجویی از ناشران و اعترافات آن‌هاست، با اینکه واقعی به نظر

می‌رسد، امّا داستانی است که نادژدا از خود بافته و از زبان راوی روس به این شکل نقل می‌شود: «شکنجه‌گر رو کرد به مرد محکوم و گفت: *شما چند دقیقه پیش گفتید که پاولنکو دوستتون نیست؛ ولی این شخص با شما دستش توی یک کاسه است. هیچ می‌دانی که شما ناشرها شاعران و نویسندگان نوقلم را زجرکش می‌کنید؟ البتّه نمی‌دانم زجر برای شما معنی دارد یا نه؟ سوکولف گفت: من احساس شما را درک می‌کنم. روح شما لطمه دیده. حالا بگو چه‌کار کنم؟ بگو دریا را آبی‌تر کنم یا بر ستاره‌های آسمان بیفزایم، بگو ...»* (همان: ۱۴)

تغییر زاویهٔ دید باعث تغییر افعال می‌شود و از نظر زبان‌شناسی چندصدایی در متن را نشان می‌دهد. در رمان پسامدرن راوی بدون اینکه بر کل رمان مسلّط باشد، در رقابت با شخصیّت‌ها قرار می‌گیرد (نوبخت، ۱۳۹۱: ۸۹). در این رمان، گاه، زاویهٔ دیدها تغییر می‌کند و از دانای کل به اوّل‌شخص و بالعکس برمی‌گردد. زمانی که زورین که یکی از ناشران است، دربارهٔ همکارش، پاولنکو بدگویی می‌کند، راوی می‌گوید: *«یوری مات و منگ به او نگاه کرد و به فکر فرورفت: مگر می‌شد این حرف‌ها را بشنوم و زهر اندوه توی رگ‌هایم جاری نشود؟ آدم‌های بیرون از دنیای ادبیّات و اندیشه فکر می‌کنند که ما اهل قلم و همهٔ آن‌هایی که به نحوی با نوشتن در رابطه‌ایم، به خاطر دلبستگی به پاکی‌های زندگی، پول و شهوت‌پرستی را تحقیر می‌کنیم، در حالی که تا مغز استخوان آلوده‌ایم؛ البتّه نه همه، بلکه حشراتی از جنس پاولنکو و آن شاعرنما»* (همان: ۱۹).

همچنین در قسمتی که سولوکف در اعترافاتش برای یوری ماجرایی را تعریف می‌کند، شیدلوفسکی – راوی روسی – ماجرا را پی می‌گیرد و ادامه می‌دهد؛ به همین دلیل سبک گفتار عوض می‌شود و راوی از اوّل‌شخص به سوّمشخّص تغییر می‌کند: *«...اسمش را پرسیدم با خنده ریزی گفت: ماری. از اسمش تعریف کردم خندید. سوکولف ساکت شد. دنباله داستان از این قرار است: ماری همین که با ماشین طول حیاط را پشت سر گذاشت و وارد خانهٔ سوکولف شد، محو جلال و شوکت خانه و اسباب و اثاث آن شد»* (همان: ۶۶).

انتهای ماجرا بازهم از زبان سوکولف نقل می‌شود که دختر را به داخل خانه برده، از او با شربت آلوده به شراب، پذیرایی کرده و با وعدهٔ اینکه زن و بچّه‌هایش به زودی می‌آیند، او را با فیلم‌های مستهجن سرگرم نموده و... که دختر پس از هشیاری و پی بردن به وضعیّت خود، در داخل حمّام خودکشی کرده و او مجبور شده جسدش را سر به نیست کند.

زاویهٔ دید دیگری که در این رمان مهم تلقّی می‌شود؛ بازهم از دید اوّل‌شخص است و از دفتر خاطرات

شخصیّت اصلی داستان در لابه‌لای متن گسترده شده و صدای شاعر درمانده و علّت سرخوردگی او را می‌رساند. این نوشته‌ها که با قلمی پررنگ‌تر تایپ‌شده و نشان از اهمّیت موضوع دارد، در میان بازجویی از ناشران، نقل می‌شود: *«او چهارمین ناشری بود که به سراغش رفتم. دیگر خسته شده بودم، ولی کمی هم امیدوار بودم»* (همان: ۱۳).

چندصدایی به شکل دیگری نمود پیدا می‌کند. گاه نویسنده نظر خود را به صورت مستقیم، امّا طیّ گفت‌وگو با دوست روس خودش بیان می‌کند. زمانی که مرد روس دربارهٔ زندگی آلکسی و جدا شدن همسرش صحبت می‌کند، نویسنده که شنونده حرف‌های اوست، می‌گوید: *«جالب است! مهندس‌ها پزشک‌ها و وکلایی که در کار دلالی و بساز و بفروشی هستند، دارند خوب می‌خورند و خوب می‌پوشند و از دیگران احترام می‌بینند و چه بسا رسماً یک همسر و عملاً چند معشوقه دارند؛ آن‌وقت فرهیخته‌های ما می‌شوند مردهای فریب‌خورده و خیانت‌دیدهٔ مملکت»* (همان: ۲۷).

صدای دیگری که در این رمان به گوش می‌رسد، از آن بلینکوف است؛ شخصی که همه او را قهرمان می‌دانند و در پی شکستی عشقی، خود را به خط سپرده و سال‌های متمادی در جبهه‌ها در انتظار مرگ بوده است و هیچ ایدئولوژی خاصّی در پشت پرده او را به این کار وانداشته است. این‌ها را برای کاترینا گفته است و پس از خودکشی‌اش در نوارهایی که باقی گذاشته، کلّ ماجرا را تعریف کرده است: *«چه شد که آن‌همه مدّت در افغانستان ماندید؟ به خاطر حسّ وطن‌پرستی یا ایمان به ایدئولوژی یک حزب سرتاپا فاسد؟*

من برای تبلیغ عقاید مقاصد حزب و حکومت شوروی آنجا نماندم؛ به خاطر وطن‌پرستی هم نبود؛ خوددرمانی بود از طریق تماس همه‌روزه با مرگ، می‌دونین ترس از مرگ خصوصیّات عجیبی به انسان می‌بخشه. کاترینا پیش‌دستی پرتقال و سیب را در دست بلینکوف گذاشت و گفت: حدس می‌زدم؛ ولی می‌گن شما به خاطر عدالت‌خواهی اونجا موندین. من هیچ ارتباطی بین عدالت واقعی و ایدئولوژی حزب حاکم سابق نمی‌بینم؛ این حزب همون مافیای سرخ بوده که الآن شده مافیای سیاه و بدون لا پوشانی‌های سابق افتاده به جون مردم» (همان: ۳۱)

با توجّه به این نمونه‌ها می‌توانیم بگوییم که نویسنده با استفاده از تیپ‌های مختلف، از جمله: شاعر، تاجر، ناشر، افراد حزبی و... سعی کرده معضلات یک جامعهٔ غرق در فساد اقتصادی و سیاسی و فرهنگی را نشان دهد و ضمن اظهار نظر خود در قالب داستان، از زبان هر یک از این افراد هم سخن بگوید؛ به این ترتیب شخصیّت‌های داستان علاوه بر اینکه از کار و عقیدهٔ خود دفاع می‌کنند و در موارد نیز به اشتباهاتشان اعتراف می‌کنند، نظر خود را دربارهٔ اشخاص دیگر هم بیان می‌کنند و از این راه می‌توان اطّلاعات بیشتری راجع به

هر فرد کسب کرد.

٤-٤. زاویهٔ دید دوّم‌شخّص

ضمیر دوّم‌شخّص به عنوان پیونددهندهٔ خطاب‌کننده و خطاب‌شونده در آثار پسامدرن به کار می‌رود: «اگر استفاده از ضمیر دوّم‌شخّص در سراسر یک متن بلند، موجب حفظ رابطه‌ای مرزشکنانه با خواننده می‌شود، راهبردهای زمینه‌ای گوناگونی نیز باید مطرح شوند: از «تغییرپذیری» ذاتی دوّم‌شخّص باید حدّاکثر بهره‌برداری را کرد. این تغییر راهبردی موجب ایجاد نوعی ضمیر دوّم‌شخّص «سیّار» و یا «سیّال» می‌شود؛ حالتی که در آن ایهام همچنان حفظ شده و تا پایان متن برجسته می‌ماند و خواننده نیز همچنان قادر است تا در این موقعیّت گفتمانی ابراز وجود کند» (مک‌هیل، ۱۳۹۲: ۱۵۶).

رمان مورد بحث از ابتدا با این زاویهٔ دید آغاز می‌شود و می‌توان گفت در سراسر رمان از همین شیوه تبعیّت می‌کند؛ زیرا همیشه روایت‌ها مخاطبی دارد که نویسنده متوجّه او باشد: *«زیرزمین تاریک و نموری را در نظر بگیرید؛ جایی که حتّی دیوارها گچ کاری نشده‌اند، تیره و زمختند، تارعنکبوت سقف را پوشانده است، ... چند آلت شکنجه مثل گاز انبر، کاتر، کابل، شلاق‌های مختلف، انواع گیره، قیچی و چاقو. جلاد جوان روبه‌روی قربانی نشسته است؛ همان‌طور که در ده‌ها فیلم دیده‌اید و در کتاب‌ها خوانده‌اید؛ نمونه‌ای که در عهد ننگین مدرنیسم، وحدت‌بخش تمام تمدّن‌های بشری و حکومت‌هاست»* (بی‌نیاز، ۱۳۸۷: ۵).

پس از اتمام فصل اوّل، راوی اصلی دوباره وارد داستان می‌شود و مستقیماً با خواننده رودررو شده، می‌گوید: *«ماجرایی را که خواندید دوست روسم برایم تعریف کرد. چون بی‌مقدّمه وارد صحبت شدم، اجازه می‌خواهم توضیح بدهم: هفتاد شاعر جوان ایرانی که این یادداشت‌ها را خوانده‌اند و می‌توانم آن‌ها را نمایندهٔ ضمنی هفتاد میلیون ایرانی بدانم، سخت تحت تأثیرش قرار گرفتند. آن‌ها می‌توانند شهادت بدهند که به خاطر اصرار زیاد خودشان بود که شکل داستان به این خاطرات دادم و نه ثبت یک رمان به اسم خودم. هرگز به شما نخواهم گفت که چه عدّه از این هفتاد دوست جوان و از همه‌جا راندهٔ من، با خواندن این داستان به گریه افتاده‌اند یا چه مدّت خویشتن خویش را به انزوای مطلق سپرده‌اند. نه! هرگز نخواهم گفت؛ زیرا چنین چیزی لطمهٔ جبران‌ناپذیری به ماهیّت این موضوع وارد می‌کند، امّا صادقانه اعتراف می‌کنم که حرف هانری اسکات استوکس خبرنگار و بهترین شرح‌حال‌نویس یوکیو میشیما نویسندهٔ ژاپنی محرّک دیگری شد که نوشته را در قالب داستان شکل دهم. استوکس که نظریّه‌پرداز و منتقد ادبی نیست، می‌گفت: «آنچه برای من در میشیما و البتّه در سولژنیتسین و داستایفسکی از هر چیز جالب‌تر است، موضوع‌هایی است*

که در فراسوی قلمرو ادبیّات به معنای خاص مطرح می‌کند و بسط‌شان می‌دهد» (همان: ۲۳).

این نوع زاویهٔ دید، گاهی از راوی ایرانی به راوی روس منتقل می‌شود. گفتیم که حجم اصلی داستان بر دوش راوی روس است؛ امّا در اغلب بخش‌ها راوی روس بدون مقدّمه با همان زاویهٔ دید دانای کل نقل می‌کند؛ امّا در مواردی هم با راوی ایرانی رودررو حرف می‌زند و از زاویهٔ دید دوّم‌شخّص استفاده می‌کند: *«البتّه این‌ها چیزی نیست که می‌خواهم امروز برایت تعریف کنم. مسئلهٔ عمده چیز دیگری است ...»* (همان: ۵۸). در صفحات انتهایی رمان نیز وقتی راوی ایرانی به دیدار کاترینا می‌رود، به علّت تأثیری که زیبایی زن بر وی گذاشته دچار احساسات شده، می‌گوید: *«خوانندهٔ مهربان! حتماً برای شما هم پیش آمده است در بعضی دیدارها جدایی برایتان بدجوری سخت است؛ حرفی برای گفتن ندارید، ولی دلتان می‌خواهد تا دنیا دنیاست آنجا بمانید؛ همان‌جایی که او هم هست»* (همان: ۱۳۴).

٤-٥. فراداستان یا القای جعل

مقصود از فراداستان، آن داستانی است که خودآگاهانه دائماً به خواننده یادآوری می‌کند که آنچه می‌خواند، کاملاً تخیّلی است و نه گزارشی از واقعیّت یا رویدادی حادث شده. «نکتهٔ اساسی این است که چنین متونی نشانگر داستانیّت خود تاریخ‌اند. این متون منکر امکان تمایزگذاری کاملاً استوار میان تاریخ و داستان‌اند و این نکته در پرتوی طرح این واقعیّت مطرح می‌شود که ما هماره تنها می‌توانیم که تاریخ را از طریق اشکال مختلف بازنمایی یا روایت بشناسیم. از این نظر کلّ تاریخ نوعی ادبیّات است» (هاچن ۱۳۸۳: ۲۱۸). در تعریفی دیگر گفته می‌شود: «نویسنده خود در داستان سخنی می‌گوید که معلوم می‌کند داستان ساختگی است، نه حقیقی ...؛ مثلاً نویسنده شیوهٔ داستان‌نویسی خود و شگردهایی را که به کار برده، توضیح می‌دهد. فرمالیست‌های روسی به این مسئله، افشای شگرد می‌گفتند» (شمیسا، ۱۳۹۰: ۲۶۰).

این دقیقاً همان کاری است که نویسنده در این داستان انجام داده است. خواننده دائماً حضور نویسنده را در داستان حس می‌کند و می‌پندارد که با او در ارتباط است و راجع به داستان خود نظر می‌دهد؛ حتّی سبک آن را مورد انتقاد قرار می‌دهد و برایش دلیل می‌تراشد:

«راوی همان آقای شیدلفسکی وراج بار دیگر از تصویر مرکزی روایت دور شد و گفت: نقطهٔ شروع ماجرای واقعی در رستورانی در مرکز شهر مسکو شکل گرفت؛ آن‌روز غروب نادژدا نگاه غمناکش را به یوری آشفته‌حال دوخته بود و به حرف‌های او گوش می‌داد؛ یوری در فکر انتقام بود» (بی‌نیاز، ۱۳۸۷: ۱۰۲).

این سطور نیز مبیّن همان نظر است که نویسنده داستان خود را ساختگی می‌داند. با اینکه راوی زندگی چهار ناشر، مرد روس است نه راوی اصلی، ولی با فرض اینکه در اینجا او نیز نقش نویسنده را دارد، چنین

می گوید: *«شاید از نظر منتقدین سنّتی شرح زندگی گذشتهٔ یکی از ناشرها کافی بود، امّا من در اینجا از نگاه جدیدی استفاده کردم که تازگی دارد و موضوعی مثل فرهنگ را حجمی می‌داند شبیه مکعّب مستطیل و فاقد مرکزیّت به معنای شناخته‌شدهٔ آن.»* (همان: ۸۳)

القای جعل در این رمان به‌ویژه در جایی مشهود است که راوی روس اعتراف می کند که هیچ قتلی اتّفاق نیفتاده و سراسر داستان دروغی حقیقت مانند بوده است. پیش از اعتراف، در میانهٔ رمان، راوی روس راجع به یوری و نادژدا که قاتل چهار ناشرند، می گوید: *«زن و مرد جوان بعد از مدّت کوتاهی با پولی که الکسی مهربان به آن‌ها داد، خودشان را به کانادا رساندند؛ ولی از آنجا به بعد طبق گفتهٔ پلیس بین‌المللی سرنخی از آن‌ها به دست نیامد»* (همان: ۱۰۹).

پس از اینکه راوی ایرانی دنبال ماجرا را می گیرد تا از حقیقت قضیه سر دربیاورد، به سراغ کاترینا می‌رود: *«من برای کشف یک راز به آنجا رفته بودم»* (همان: ۱۴۴). این نوشته نشان می‌دهد راوی ایرانی نسبت به روایت راوی روس مشکوک است؛ امّا با وجود این با اعتراف راوی روس به جعلی بودن داستان، او هم می گوید که از اوّل قضیه را می‌دانسته است؛ *«من در تمام داستانم دروغی گفتم که ماهیّتش حقیقی است و حقیقتی را گفتم که ذاتش دروغ است»* (همان: ۱۴۴).

٤-٦. فراروایت

رمان پسامدرنیستی روایت زمانمند نیست و به صورت پراکنده با رفت و برگشت به زمان‌های مختلف روایت می‌شود؛ به عبارت دیگر، «روایت خطّی و مستقیم و سرراست نیست؛ بلکه غیر خطّی (Nonlinear) است و به صورت تکّه‌تکّه؛ ذهن قهرمان نامنسجم است؛ پایانش مشخّص نیست؛ گاهی نویسنده خود یکی از قهرمانان داستان است» (شمیسا، ۱۳۹۰: ۲۵۹). ادبیّات داستانی پسامدرنیستی نه فقط نظم زمانی رویدادهای گذشته را بر هم می‌زند، بلکه زمان حاضر را نیز به طرزی آشفته نشان می‌دهد (لوئیس، ۱۳۸۳: ۸۶).

این ویژگی‌های را در این رمان می توان یافت. راوی اصلی داستان، آلکسی است و راوی ایرانی که آن را از زبان او نقل می کند، در داستان نقش دارد و علاوه بر ارتباط با راوی روس، با کاترینا هم دیدار می کند و نوار ضبط‌شدهٔ بلینکف را اوست که روی کاغذ می‌آورد. آلکسی داستانی را برای نویسنده تعریف می کند که ساختهٔ ذهن نادژدا و یوری است و با آغاز و پایان داستان در جای خود قرار ندارد و تکّه‌های پراکنده از اینجا و آنجا به هم وصل شده‌اند؛ گرچه همه تحت محوریّت یک موضوع قرار دارند، امّا ازهم‌گسیختگی آن‌ها به چشم می‌خورد.

روال خطّی این داستان به این نحو است که شاعری به چند ناشر مراجعه می کند، ولی موفّق به چاپ

اشعارش نمی‌شود و از سوی آن‌ها تحقیر می‌شود و تصمیم می‌گیرد از آن‌ها انتقام بگیرد. نقشهٔ قتل چهار ناشر را به همراه نامزدش می‌کشد؛ امّا زن پیش از اینکه این تصمیم به اجرا برسد، ناپدید می‌شود و با کسی دیگر ازدواج می‌کند و شاعر هم خودکشی می‌کند؛ امّا در عمل این داستان از اجرای دروغین نقشهٔ قتل آغاز می‌شود و در حین بازجویی از ناشران، عقب‌گردی دارد به زندگی یوری، برای اینکه علّت این بازجویی و انتقام‌گیری را نشان دهد. از طرفی روایت ناشران از زندگی خود و همکارانشان که به نوعی پیشینهٔ آن‌ها را نشان می‌دهد، روال خطّی را بر هم می‌زند و داستان را به عقب برمی‌گرداند. در فصل دوّم راوی ایرانی به پیشینهٔ آشنایی خود با راوی روسی اشاره می‌کند: *«آشنایی من با این مترجم روسی به خاطر نوع کارم بود. زمانی که کشور ما بیشتر اجناس را از شوروی سابق و اقمارش می‌خرید من از مهندس‌هایی بودم که برای بازرسی دستگاه‌های خریداری‌شده به مسکو می‌رفتم»* (بی‌نیاز، ۱۳۸۷: ۲۴).

راوی روسی، در صفحهٔ ۲۵ راجع به آلکسی و ازدواج و طلاقش صحبت می‌کند که همهٔ این‌ها مربوط به پیش از اتّفاقات اصلی رمان است؛ در صفحهٔ ۴۱ دربارهٔ ملاقات کاترینا با بلینکوف و پیشینهٔ او حرف می‌زند؛ سپس در فصل دوّم به سراغ یوری و یکی دیگر از ناشران می‌رود و بازجویی‌ها و یادداشت‌های شخصی او را روایت می‌کند. این روال تا انتهای رمان به همین ترتیب ادامه دارد تا زمانی که قضیهٔ جعلی‌بودن داستان فاش و موضوع خودکشی یوری و نقش ناشران و حتّی آلکسی و نادژدا در سرخوردگی او آشکار می‌شود.

٤-٧. بینامتنیّت

هر اثر نوپدیدی با تأثّر از آثار بزرگ پیش از خود به ظهور می‌رسد و از ملزومات تألیف کتاب این است که مؤلّف با متون پیشین آشنایی داشته باشد. بینامتنیّت، یعنی استفادهٔ مؤلّف اثری از آثار پیش از خود به انواع مختلف. از دیدگاه نظریّه‌پردازان بینامتنی «هر اثر ادبی مکالمه‌ای است با دیگر آثار» (احمدی، ۱۳۸۸: ۱۰۳).

به باور آلن در حال حاضر هر بحثی از جایگاه بینامتنیّت، ما را به مقوله پسامدرنیسم رهنمون می‌سازد. وی ویژگی عصر حاضر را برتری و تفوّق «بازتولید» بر اصل «تولید» می‌داند و به نقل از بارت بیان می‌دارد که «در فرهنگی زیر سلطهٔ رمزگان‌هایی آن‌چنان فراگیر و غالب که رمزگان‌هایی طبیعی می‌نمایند، امر بینامتنی به منزلهٔ حضور این رمزگان‌ها و کلیشه‌ها در دل فرهنگ، می‌تواند موجب ایجاد حسّ تکرار، اشباع از تصوّرات قالبی فرهنگی، پیروزی همسازه بر آنچه در برابرش مقاومت کرده و برهمش می‌زند، شود؛ پس به نظر می‌رسد که در یک زمینه پسامدرن، رمزگان‌ها و کردارهای بینامتنی به خاطر فقدان هرگونه دسترسی به واقعیّت، تسلّط یافته‌اند» (آلن، ۱۳۸۰: ۲۵۸).

آلن، پسامدرن را در حوزه‌ای متفاوت، یعنی معماری مورد توجّه قرار می‌دهد و در ادامه به شرح این رویکرد در ادبیّات می‌پردازد. وی شیوه و شعار معماران پسامدرن را در قیاس با معماران مدرن بینامتنی می‌نامد: «معماران پسامدرن به جای رویکرد معماری مدرنیتی به شعار «نو کنید» به شیوه‌ای عمل می‌کنند که می‌توان آن را معماری بینامتنی نامید. معماری‌ای که سبک‌های متعلّق به ادوار مختلف را برگرفته و آن‌ها را با هم درمی‌آمیزد که منعکس‌کنندهٔ زمینه‌های به لحاظ تاریخی و اجتماعی متکثّر باشند که ضرورت بناهایشان هنوز احساس می‌شود ... چنانکه جنکس نیز بیان کرده، پسامدرنیسم همراهی خود را با بسیاری از اشکال و نظریّات شاخص مدرنیسم حذف کرده و امکان بهره‌وری از عمده سبک‌ها، ژانرها و نوآوری‌های مدرنیسم را برای خود فراهم می‌کند ... جنبش پسامدرنیسم پیوسته بر سبک‌ها، رمزگان‌ها و رویکردهای مدرنیسم متکی بوده و از آن‌ها بهره می‌گیرد؛ همان‌طور که بر سبک‌ها و رمزگان‌ها و رویکردهای دیگر ادوار تاریخی متّکی و از آن بهره‌ور است» (آلن، ۱۳۸۰: ۲۶۴).

در این رمان به موارد فراوانی از بینامتنیّت برمی‌خوریم. از سویی، راوی برخی رخدادها را با طرح بستر تاریخی آن بیان می‌کند که واقعی‌بودن آن محرز است؛ از آن جمله می‌توانیم به حضور ارتش سرخ شوروی در افغانستان اشاره کنیم که یکی از شخصیّت‌ها به آن واقعه مرتبط است:

«کاترینا بعدها گفت که بلینکوف با درجهٔ افسری داوطلبانه به افغانستان رفته بود تا آن‌طور که کمیسرهای ارتش سرخ و رسانه‌های شوروی می‌گفتند، نیروهای مسلّح کشور شوراها مانع خونریزی و کشت و کشتار مردم بی‌گناه شود» (بی‌نیاز، ۱۳۸۷: ۳۳).

از سوی دیگر، بسیاری از شخصیّت‌های سیاسی و رهبران حزبی و نویسندگان در این رمان نام برده می‌شوند که متعلّق به دنیای واقعی هستند: *«لنین و استالین و ستایشگران لوکاچ و برشت هم زیاد از همین واژه حرف زدن ولی در عمل چه؟ در عمل اونا و حزب بلشویکشان برای بشرّیت از ایدز و آنفلوانزای مرغی و جنون گاوی و صدها سونامی مهلک‌تر بودن»* (همان: ۴۳).

از همین نوع است مطالبی که از زبان همین اشخاص مهم نقل می‌شود و مشخّص است که از نوشته‌ای مستند آورده شده است: *«فیلسوف بزرگ نابغه قرن، پروفسور گئورکی گنادیوویچ والنتینوف مثل بیشتر فلاسفه و متفکّرین امروزی می‌گوید: در هر کشور اروپایی که انقلاب شده، عملاً فساد و خفقان و ظلم و فقر بیشتر شده و مردم عادّی خیلی بیشتر به خاک سیاه و بدبختی افتاده‌اند؛ امّا مصیبت اینجاست که وقتی قرار است این وضعّیت به اصطلاح انقلابی اصلاح شود، بدترین ولنگاری‌های سیاسی و اجتماعی تاریخ خود به خود شکل می‌گیرند»* (همان: ۶۰).

کاترینا یکی از شخصیّت‌های داستان است که از شوهرش آلکسی که دوست یوری است، جدا شده و حالا به روش عشق آزاد زندگی می‌کند. نویسنده دربارهٔ او می‌گوید: *«زیبایی و ظرافت او مرا یاد ناستازیا در رمان ابله اثر داستایوسکی انداخت»* (همان: ۱۳۳). راوی روس هم در معرّفی کاترینا بینامتنیّت را دخیل می‌کند و می‌نویسد: *«روشی که توجیه‌گر آن در کشور ما رومن رولان ستایشگر حکومت سابق بلشویکی بود؛ با این تفاوت که آنت قهرمان رمانِ خسته‌کننده و بی‌سر و ته جان شیفته با روشنفکرها روی هم می‌ریخت و کاترینا با روشنفکرهای اصلاح‌طلب پولدار و فرصت‌طلب. اگر آنت بعد از مدّتی یک‌پا روشنفکر شد، چرا کاترینا پس از چند ماه نتواند اقتصاددان بازاری و نه دانشگاهی و آکادمیک شود»* (همان: ۲۷).

یا این اشارهٔ موجز به رمان **۱۹۸۴**: *«دقیق‌تر بگویم در کشور ما مجموعه‌ای شبیه وزارتخانهٔ حقیقت در رمان ۱۹۸۴ نوشتهٔ جرج اورول درست شده است تا ملّت روس گذشته‌اش را فراموش کند»* (همان: ۸۷).

این موارد که نمونه‌هایی اندک از بینامتنیّت این کتاب است، موجب غنای رمان و کثرت‌گرایی و چندصدایی شدن رمان نیز شده است؛ زیرا جمع کردن این‌همه نظریّه و نقل قول‌های مهمّ سیاسی در یک رمان قطعاً آگاهانه و مرتبط با درون‌مایهٔ کتاب است.

٤-٨. بدبینی

آثار پست‌مدرن از بطن جامعه و فرهنگ با پایه‌ای نشأت گرفته‌اند که دچار معضلات بسیار است. نابسامانی، سردرگمی، تناقض، اغتشاش، بحران، نیهیلیسم و بدبینی، به تمامی در بافت جامعهٔ غربی مخصوصاً آمریکا به وفور دیده می‌شود. پست‌مدرن با ارائه دیدگاه‌ها و آرای شیطانی خود این امکان را به ابرقدرت‌ها می‌دهد تا به هر کاری دست بزنند و تمامی کنش‌های آن‌ها طبق این فلسفه توجیه‌پذیر است (پارسی‌نژاد، ۱۳۸۳: ۵۰). به این موارد باید خیانت، دروغ، ایجاد مافیا، بی‌عدالتی و بسیاری از ویژگی‌های دنیای غرب را اضافه کرد که به موارد بسیاری در این رمان اشاره شده و همه این‌ها موجبات بدبینی و بدگمانی راویان و شخصیّت‌ها را به دنیای اطراف و اشخاص آن پدید آورده و این بدبینی را به خواننده منتقل می‌کند.

شخصیّت‌های این رمان هیچ‌کدام افراد قابل اعتمادی نیستند؛ به نظر می‌آید هر یک برخلاف آنچه می‌نمایند، جاسوسی هستند که در لباس تاجر یا زنی زیبا نمایان می‌شوند. شیدلوفسکی همان مرد روسی که اساس روایت بر دوش اوست، همان آلکسی، دوست صمیمی یوری است که در نهایت به او خیانت و با نامزدش نادژدا ازدواج می‌کند؛ به همین دلیل است که او از تمام ماجرای او و نادژدا و نقشه‌ای که برای چهار ناشر کشیده بودند، خبر دارد. نادژدا همه‌چیز را برای او تعریف کرده است. آلکسی از زبان

شیدلوفسکی –که بعد معلوم می‌شود خود آلکسی است – شخص فرهیخته و فیلسوفی معرّفی می‌شود تا جایی که او را «کانت زمان» صدا می‌زنند امّا به خاطر بی‌پولی نتوانسته زندگی‌اش را حفظ کند.

در این جامعهٔ آشفته، یوری شاعر نیز همین مشکل را دارد و نمی‌تواند در فضایی که مافیا آن را در تصرّف خود درآورده، اشعارش را چاپ کند. شکست در ایدئولوژی و سرخوردگی از رهبران حزب به بهترین شکلی بازنمایانده شده است. در جایی که پیشینهٔ خانواده بلینکوف را بررسی می‌کند، می‌بینیم که مادر وی از طرفداران استالین بوده که در این راه توسّط افراد گشتاپو نقص عضو شده و با یکی از یارانش که او هم یک دستش را توسّط این افراد از دست داده، ازدواج کرده است. در اینجا تأکید می‌شود که *«زن و شوهر هر دو عاشق استالین بودند؛ ولی مرد کم‌کم به رهبر شک کرد و زن بدون اینکه طلاق بگیرد، از او جدا شد»* (همان: ۳۴). بدبینی در کلّ رمان وجود دارد و اصل و منشأ آن‌هم مسائل سیاسی است؛ همین زن که مادر بلینکوف است، در آخر عمر می‌گوید: *«اگر قرار بود استالینی توی این دنیا باشه، کاش هیچ‌وقت به دنیا نمی‌اومدم»* (بی‌نیاز، ۱۳۸۷: ۳۴). این موارد نشان می‌دهد که تمام شخصیّت‌های رمان به نوعی نسبت به ایدئولوژی خود سرخورده شده و به هیچ‌چیز ایمان ندارند؛ این مسئله در زندگی بلینکوف نیز وجود دارد که سرانجام او را به سوی خودکشی سوق می‌دهد؛ حتّی کاترینا که راوی او را زنی زیبا و مهربان می‌بیند، از نظر شیدلوفسکی که زمانی همسر او بوده، زنی غیر قابل اعتماد است و او به نویسنده توصیه می‌کند زیاد به او اعتماد نکند: *«کاترینا که یقین دارم بعداً شما به ملاقاتش می‌روید، آن‌قدرها بی‌گناه و صادق نیست. او را باور نکنید. او از همین حالا شما را فروخته است. همه‌چیز را می‌داند، از زبان خیلی‌ها و در نهایت می‌داند که شما اطّلاعات مهمّی در این باره دارید؛ بنابراین علّت تمدید نشدن مأموریتتان از بالا صادر شده است به مدیرهای ایرانی اخطار داده شده که مأموریّت شما تمدید نشود. این اخطار از طرف مقام‌های روسی صادر شده است و این‌ها به نوبهٔ خودشان از کاترینا دستور گرفته‌اند. اگر در آینده او را دیدی که حتماً می‌بینی، چیزی از این بابت به او نگو»* (همان: ۱۴۸–۱۴۹).

فضای بدبینی این رمان تا جایی است که عشق و محبّت را هم تحت تأثیر قرار می‌دهد؛ تنها صحنه‌های محبّت‌آمیز کتاب، توجّه برخی شخصیّت‌ها به بلینکوف است که به خاطر نابینایی‌اش به او لطف می‌شود؛ امّا در موارد دیگر جای عشق واقعی در جامعه‌ای که در این رمان می‌بینیم، خالی است به قولی زندگی در این رمان صحنهٔ بازی غم‌آلودی است که پول حرف اوّل را می‌زند و شاعر دل‌شکسته را به انتقام وامی‌دارد؛ امّا در این راه هیچ‌کس حمایتش نمی‌کند؛ غیر از کاترینا که قصد دارد به او کمک کند و دلداری‌اش می‌دهد. خوبی و بدی از هم تفکیک‌ناپذیرند؛ همچنان که آلکسی و نادژدا با همهٔ خوبی‌هایشان سرانجام خیانت

می‌کنند.

٤-۹. چندصدایی

روایت پسامدرنیستی، داستانی چندصدایی است. داستان هیچ حقّی برای یک‌صدا قائل نیست. در داستان پسامدرن صدای آدم‌ها از چهره‌های آن‌ها مهم‌تر است و جایی برای صداهای مسلّط و محدودکننده وجود ندارد (بی‌نیاز، ۱۳۹۲: ۲۱۸).

نویسنده از این تکنیک به طور مداوم استفاده کرده است. از این شاخه به آن شاخه پریدن‌های راویان در قسمت‌های مختلف و پیش‌کشیدن بحث‌های مختلف در رمان، چنین سبکی را به وجود می‌آورد. راوی ضمن نقل داستان نظریّات خود را در قالب کلمات یا جملاتی کوتاه که پررنگ‌تر از سایر خطوط چاپ شده‌اند، بیان می‌کند، مانند اظهار نظر دربارهٔ سیاست کشور روسیه: «این اردوگاه» یا «سوسیّالیسم واقعاً موجود» (بی‌نیاز، ۱۳۸۷: ۲۴).

داستان دربارهٔ زندگی و مرگ یک شاعر روسی است؛ امّا راوی ایرانی برای فرار از تک‌صدایی‌شدن رمان، دربارهٔ شاعران ایرانی می‌گوید: *«من از این حرف زدم که ناامیدترین مردمان جهان، شاعرهای جوان ایرا ن اند و زمان به عبارتی اعصار و قرون به خاطر ندارد که شاعران جوان یکی از سرزمین‌های عالم تا این حد دل‌مرده و سرخورده باشند»* (همان: ۲۴).

در میان بازجویی، یوری حرف‌های سیاسی‌ای پیش می‌کشد و در واقع مطلب را به جای دیگری وصل می‌کند: *«جوان گفت: تاگورا! راستی می‌دونی وقتی نیروهای نظامی انگلستان در سال ۱۹۱۹ تظاهرات آرام میهن‌پرستان هندی رو در شهر امریتسر ایالت پنجاب به خاک و خون کشوندن، چی شد؟»* (همان: ۱۱)

صدای دیگری که در این رمان می‌توان به آن اشاره کرد، صدای کاترینا‌ست. وی قبلاً از طرف الکسی معرّفی شده است. او علاوه بر اینکه مهربانی این زن را ستوده بود، از عدم یکرنگی او در زندگی زناشویی گلایه کرده و طلاق او را به دلیل فراموشی عشق و وعده و وعیدها دانسته بود؛ امّا در جای دیگری کاترینا مستقیماً راجع به رابطهٔ خود با آلکسی و علّت جدایی‌اش می‌گوید: *«ما توی آپارتمان چهل و دو متری به زحمت جا می‌شدیم. نه غذای خوبی داشتیم نه لباس مناسبی. پسرم هشت ماهه بود که از بیماری مننژیت مرد. خب آقای محترم مگه قراره من چند بار به دنیا بیام و زندگی کنم؟»* (همان: ۱۳۴)

بلینکوف یکی دیگر از شخصیّت‌هایی است که ماجرای زندگی‌اش در پیشبرد داستان نقش دارد. مکالمات او و شرح ملاقاتش با کاترینا یا الکسی در خلال رمان بیان می‌شود. از وی متن نوشته و نوار ضبط‌شده‌ای هم به طور مستقیم نقل می‌شود که حاوی رخدادهای زندگی و مکالماتش با اشخاص دیگر

داستان است. در این گفته‌ها و نوشته‌ها اعتقادات وی و علّت جنگیدن و کور شدنش مشخّص می‌شود. او از جمله افرادی است که تنها به خاطر شکست در عشق خود را به جبههٔ جنگ تبعید کرده است و دفاع از عقیده‌ای خاص یا وابستگی به حزبی در او دیده نمی‌شود. وی در پاسخ کاترینا که راجع به حضور طولانی‌اش (ده سال) در افغانستان می‌گوید: *«من برای تبلیغ مقاصد حزب و حکومت شوروی آنجا نماندم؛ به خاطر وطن‌پرستی هم نبود؛ خوددرمانی بود، از طریق تماس همه‌روزه با مرگ. می‌دونین ترس از مرگ خصوصیّات عجیبی به انسان می‌بخشه»* (همان: ۴۲). کاترینا نیز در همین قسمت چنین ابراز عقیده می‌کند: *«من هیچ ارتباطی بین عدالت واقعی و ایدئولوژی حزب حاکم سابق نمی‌بینم. این حزب همون مافیای سرخ بوده که الآن شده مافیای سیاه و بدون لا پوشانی سابق افتاده به جون مردم»* (همان).

نوشته‌های دفتر خاطرت یوری نیز یکی از صداهایی است که انعکاس آن در طول رمان دیده می‌شود. کلّ این رمان سرگذشت همین شاعر است؛ امّا حضور اصلی او را در یادداشت‌هایش می‌بینیم: *«آلکسی در حق من به حدّی دست و دلباز بود که اگر برای چاپ کتاب شعرم پول می‌خواستم، در اختیارم می‌گذاشت ولی خوشم نمی‌آمد تن به ذلّت بدهم. می‌خواستم شعرم را با پول خودم چاپ کنم»* (همان: ۴۲).

این شیوه در سرتاسر رمان وجود دارد و نقل نمونه‌ها موجب تطویل است؛ از همین نمونه‌ها می‌توان به نحوهٔ زندگی و مرگ بلینکوف، زندگی آلکسی و نبوغش و اعترافات ناشران اشاره کرد.

٤-١٠. کولاژ

یکی از اصطلاحات رایج در نظریّهٔ پسامدرن، کولاژ است. این واژه، «در زبان فرانسه به معنای چسباندن و وصله‌کردن است ... وقتی نویسندهٔ نثر یا شاعری مخلوطی از کنایه‌ها و اشارات و نقل قول‌ها و عبارات خارجی را در اثرش به کار می‌برد، این نوآوری او را کلاژ می‌نامیم» (مقدادی، ۱۳۷۸: ۳۹۹). در رمان‌نویسی به‌خصوص در آنچه به ضد رمان معروف شده نیز این شیوه زیاد به کار گرفته می‌شود (میرصادقی، ۱۳۸۸: ۱۰۱). همچنین کولاژ تکنیکی است که نویسنده در آن با استفاده از بریده‌های روزنامه، مجلّه و قطعهٔ ادبی، عکس یا سرگذشت‌های واقعی، نوعی بینامتنیّت در داستان ایجاد می‌کند. «ممکن است بخش‌هایی از خود نویسنده باشد و بخش‌هایی از طریق بینامتنی به کار گرفته شده باشند» (بی‌نیاز، ۱۳۹۲: ۲۱۴). این تکنیک هم یکی از ویژگی‌های پسامدرنیسم است (شمیسا، ۱۳۹۰: ۲۵۹).

یادداشت‌های دفترچهٔ خاطرات یوری ما را یاد این شیوه می‌اندازد که به طور پراکنده در رمان جای داده شده است (بی‌نیاز، ۱۳۹۲: ۳۷)، در دفتر خاطرات یوری دربارهٔ زورین مطالبی نوشته که نشان می‌دهد که وی برای چاپ اشعارش به این ناشر مراجعه کرده ولی ناامید بازگشته است: *«سرانجام به آن نشر رفتم و دفتر*

شعرم را گرفتم. بیرون که آمدم احساس حقارت و خفّت کردم هرکس را می‌دیدم می‌خواستم بفهمم در موقعیّت و لباس ناشر چگونه آدمی است؛ حتّی با خود گفتم تنها ناشر خوب ناشر مرده است.» (همان: ۳۸) این یادداشت‌ها در صفحات متعدّد دیگری از جمله در (همان: ۴۸، ۵۳، ۷۶ و...) نیز آمده است. یک‌بار هم در انتهای رمان، یادداشتی از بلینکوف در قالب داستان (همان: ۹۵) و بار دیگر (همان: ۱۱۴) صدای ضبط‌شدهٔ او به عنوان یادداشت‌های صوتی یکی از قهرمانان به کار گرفته می‌شود.

در آثار پسامدرنیستی، شیوهٔ روایت در روایت غالباً به قصد وحدت‌گریزی ارائه می‌شود. در این‌گونه داستان‌ها معمولاً هر داستانک صحّت روایت‌های دیگر را به چالش می‌کشد و در کنار وسعت بخشیدن به بی‌معنایی از طریق خلط واقعیّت با رؤیا، ارتباط نسبی کلّ داستان را در هم می‌ریزد (گلشیری، ۱۳۸۹: ۲۶۸).

قضیهٔ زندگی بلینکوف (بی‌نیاز، ۱۳۸۷: ۴۱) و (همان: ۱۱۳-۱۲۶)، ماجرای اجداد نادژدا (همان: ۸۹)، قضیهٔ پدر و مادر یوری (همان: ۱۰۷) و خودکشی دختری که یکی از ناشران فریبش داده (همان: ۶۹)، همه حوادث جنبی‌ای است که در بطن داستان اصلی قرار دارد امّا منظور نویسنده نیز هست؛ زیرا حادثه‌ای محوری که بتوان روی آن تکیه کرد، وجود ندارد و همهٔ عواملی که در داستان وجود دارد، حادثهٔ اصلی را که مرگ فرهنگ است، رقم می‌زند و مرگ شاعر نمادی از مرگ فرهنگی است که در جامعهٔ روسیه، به اذعان همگان وجود دارد.

نتیجه

با توجّه به موارد ذکرشده از رمان *ترجیع‌بندی برای شاعران جوان* می‌بینیم که درون‌مایهٔ رمان و فضای اصلی آن، سیاسی است؛ امّا شخصیّت اصلی آن شاعری است که می‌توان گفت در حاشیه قرارگرفته در واقع این شخصیّت و وضعیّت او که نمونه بخش بزرگی از جامعه است، دستمایه‌ای شده برای مطرح کردن مسائل سیاسی که بر رشد مافیا تأثیر گذاشته و تمام امور فرهنگی و اجتماعی را تحت تأثیر خود قرار داده است. تنوّع راویان این رمان، هیچ‌کدام قابل اعتماد نیستند و هر یک از زاویهٔ دید خود ماجرایی را نقل می‌کند که از همهٔ آن‌ها عدم قطعیّت مشهود است، موجب تکثّرگرایی و چندصدایی در رمان شده است. از سویی مطالب بینامتنی و پرش‌های نویسنده و راویان به مسائل حاشیه‌ای است که رمان را از این جهت غنی کرده است؛ به همین سبب، در این رمان، پراکنده‌گویی‌های نویسنده و راویان در نهایت به وحدت می‌رسد و این تکثّرگرایی در عمل نوعی وحدت و انسجام در پی دارد که به درون‌مایهٔ اصلی رمان برمی‌گردد: چرایی تشکیل مافیا، تأثیرآن بر نظام اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی هر ملّت، شکست ایدئولوژی سیاسی و تغییر عقیدهٔ افراد بازنموده می‌شود. به طور خلاصه می‌توان گفت عناصر پسامدرنیستی این رمان به ترتیب اهمّیت

عبارتند از: تکثّرگرایی، عدم قطعیّت، فراداستان، بینامتنیّت، چندپارگی، کولاژ، مدوّر بودن، بدبینی و فراروایت. شگردهای ایجاد تکثّرگرایی نیز استفاده از تکنیک چند راوی و بینامتنیّت است.

منابع

آلن، گراهام (۱۳۸۰)، **بینامتنیّت**، ترجمهٔ پیام یزدانجو، تهران: مرکز.

احمدی، بابک (۱۳۸۸)، **ساختار و تأویل متن**، چاپ یازدهم، تهران: مرکز

بارت، رولان (۱۳۹۰)، **ادبیّات پسامدرن**، ترجمهٔ پیام یزدانجو، تهران: مرکز.

بودریار، ژان (۱۳۸۱)، **در سایهٔ اکثریت‌های خاموش**، ترجمهٔ پیام یزدانجو، تهران: مرکز.

بی‌نیاز، فتح‌الله (۱۳۸۷)، **ترجیع‌بندی برای شاعران جوان**، تهران: افراز.

----------(۱۳۹۲)، **درآمدی بر داستان‌نویسی و روایت‌شناسی**، تهران: افراز.

پارسی‌نژاد، کامران (۱۳۸۳)، «مدرنیسم و رمان مدرن»، **ادبیّات داستانی**، سال دوازدهم، شمارهٔ ۸۱، صص ۴۸-۵۱.

حسن، ایهاب (۱۳۹۰)، «فراسوی پست‌مدرنیسم»، ترجمهٔ زهرا گلپایگانی، **روزنامهٔ همشهری**، ۲۷ بهمن، ص ۱۱.

رورتی، ریچارد (۱۳۹۲)، **حقیقت پست‌مدرن**، مقالات و مصاحبه‌ها، تهران: الهام

شمیسا، سیروس (۱۳۹۰)، **مکتب‌های ادبی**، تهران: قطره.

علیزاده، فرحناز (۱۳۸۹)، «حقیقت و خیال: وجوه پست‌مدرنی و اسطوره‌ای رمان دلقک و هیولا»، **کتاب ماه ادبیّات**، شمارهٔ ۱۵۵، صص ۱۱۹-۱۲۲.

غفاری جاهد، مریم (۱۳۸۹)، «ترجیع‌بندی برای شاعران جوان»، **کتاب ماه ادبیّات**، شمارهٔ ۱۵۹، صص ۹۱-۹۶.

کادن، جان آنتونی (۱۳۸۰)، **فرهنگ توصیفی ادبیّات و نقد**، ترجمهٔ کاظم فیروزمند، تهران: شادگان.

گلشیری، سیاوش (۱۳۸۹)، «پست‌مدرنیسم در ادبیّات داستانی (بررسی مؤلّفه‌های پست‌مدرن در آثار هوشنگ گلشیری)»، **پژوهشنامهٔ فرهنگ و ادب**، شمارهٔ ۱۰، صص ۲۴۲-۲۷۸.

لاج، دیوید (۱۳۸۶)، «رمان پست‌مدرنیستی»، گزینش و ترجمهٔ حسین پاینده، **نظریّه‌های رمان**، تهران: نیلوفر، صص ۱۴۳-۲۰۰.

لوئیس، بری (۱۳۸۳)، «پسامدرنیسم و ادبیّات»، گردآوری و ترجمهٔ حسین پاینده، **مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان**، تهران: روزگار، صص ۷۷-۱۱۰.

متس، جسی (۱۳۸۶)، «رمان پسامدرن، غنی شدن رمان مدرن؟»، گزینش و ترجمهٔ حسین پاینده، **نظریّه‌های رمان**، تهران: نیلوفر، صص ۲۰۱-۲۳۸.

مقدادی، بهرام (۱۳۷۸)، **فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی از افلاطون تا عصر حاضر**، تهران: فکر روز.

مک‌هیل، برایان (۱۳۹۲)، **داستان پسامدرنیستی**، ترجمهٔ علی معصومی، تهران: ققنوس.

میرصادقی، میمنت (۱۳۸۸)، **واژه‌نامهٔ هنر داستان‌نویسی**، چاپ دوّم، تهران: کتاب مهناز.

نجومیان، امیر علی (۱۳۸۵)، **درآمدی بر پست‌مدرنیسم در ادبیّات**، اهواز: رسش.

نوبخت، محسن (۱۳۹۱)، «چندصدایی و چندشخصیّتی در رمان پسامدرن ایران با نگاهی به رمان اسفار کاتبان از ابوتراب خسروی»، **نشریهٔ زبان‌شناخت، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی**، سال سوّم، شمارهٔ ۲، صص ۸۵-۱۲۰.

وو، پاتریشیا (۱۳۸۳)، «مدرنیسم و پسامدرنیسم»، تعریفی جدید از خودآگاهی ادبی، گزینش و ترجمهٔ حسین پاینده، **مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان**، تهران: روزگار، صص ۱۷۹-۲۵۷.

---------(۱۳۹۰)، **فراداستان**، ترجمهٔ شهریار وقفی‌پور، تهران: چشمه.

هاچن، لیندا (۱۳۸۳)، «فراداستان تاریخ‌نگارانه»، گزینش و ترجمهٔ حسین پاینده، **مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان**، تهران: روزگار، صص ۲۶۰-۳۱۱.