

تحلیل سطح بلاغی (ادبیت) و ایدئولوژیک (اندیشگانی) زبان در رمان‌های پسامدرن ایرانی

ساناز رحیم‌بیک‌کی*

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه اصفهان

محمود براتی

دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه اصفهان

مرتضی هاشمی

دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه اصفهان

چکیده

فضای ادبیات جدید ایران در دو دهه اخیر، هم‌گرا با فضای جهانی ادبیات از موج ادبی پسامدرنیسم اثر پذیرفته است و رمان‌های پسامدرنی که از اواخر دهه هفتاد در این فضا مطرح شدند، امروز به‌عنوان واقعیتی در آخرین منزل سیر تطور سبکی در داستان‌نویسی کشور، انکارناپذیرند. نسبی‌گرایی و بومی‌گرایی پسامدرنیستی این امکان را فراهم می‌کند تا کنشگران این حوزه، مفاهیم فلسفه پسامدرن را براساس اقتضائات بوم فرهنگی و زبان عمومی مردمان جامعه خویش به زبان و بیان آورند. مسئله مقاله حاضر این است که نویسندگانی که مدعی‌اند به سبک ادبی پسامدرن به تألیف رمان‌هایی به زبان فارسی در فضای ادبی ایران می‌پردازند، تا چه میزان توانسته‌اند مؤلفه‌های رویکرد پسامدرن به جهان انسانی را در ادبیات به‌کار گیرند. از آنجا که مقوله زبان، عناصر و مفاهیم وابسته به آن در فلسفه ادبیات پسامدرن دارای جایگاهی محوری است، به‌گونه‌ای که ادبیات پسامدرن را با چگونگی کاربرست زبان برای

* نویسنده مسئول: rahimbeiki@yahoo.com

تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۲/۱۸

تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۹/۱

بازآفرینی جهان داستانی می‌شناسند، در این تحقیق چگونگی کاربست امکانات بلاغی (ادبیت) و ایدئولوژیک (اندیشگانی) زبان در رمان‌هایی که در حوزه نقد ادبی کشور رمان پسامدرن شناخته شده‌اند، بررسی شده است.

واژه‌های کلیدی: سبک‌شناسی لایه‌ای، رمان پسامدرنیستی ایران، زبان در فلسفه پسامدرن، سطح بلاغی زبان (ادبیت)، سطح ایدئولوژیک زبان (اندیشگانی).

۱. مقدمه

از آغاز طلوع رمان در ایران تا به امروز، رمان‌نویسان شیوه‌های مختلف نگارش، از روش‌های اعتدالی تا رادیکال را آزموده‌اند. انقلاب اسلامی ایران با ایجاد دگرگونی در بنیان‌های سیاسی، اجتماعی و فرهنگی جامعه، زمینه‌بازنگری در الگوهای زیبایی‌شناختی و ادبی دهه‌های گذشته را فراهم کرد و راه را برای تجربه شیوه‌های جدید رمان‌نویسی هموار نمود. از این دوره به بعد، علاوه بر تداوم سبک‌های پیشین (رنالیسم و مدرنیسم) که پیش از انقلاب نیز جریان داشتند، رمان‌نویسان به تدریج هماهنگ با رمان‌نویسی در عرصه جهانی ادبیات، در شیوه پسامدرن سبک‌آزمایی کردند و برآیند این نگارش‌های تجربی آثاری بود که در کنار مؤلفه‌های مدرنیستی، تحت تأثیر مفاهیم پساساختارگرایی در نظریه و نقد ادبی، و ادبیات داستانی پسامدرنیستی غربی نیز بودند. محوریت زبان در تفکر پسامدرن لزوم بررسی این عنصر در رمان پسامدرن را نمایان‌تر می‌کند. گستردگی حوزه زبان و پیچیدگی‌های آن پرداختن به این پدیده را دشوار می‌کند؛ اما از آنجایی که علم سبک‌شناسی بهترین نظام مطالعاتی برای پژوهش در زبان است، با الگو گرفتن از یکی از شاخه‌های این علم یعنی سبک‌شناسی لایه‌ای، زبان را به اجزای کوچک‌تر تقسیم کرده، سپس تأثیر مؤلفه‌های پسامدرن را در هر یک از سطوح آن بررسی می‌کنیم. روش سبک‌شناسی لایه‌ای با هدف ارائه الگویی زبان‌شناختی برای تحلیل سبک ادبی طرح شده و بنیاد آن بر پنج لایه زبان یعنی آوایی، واژگانی، نحوی،^۱ معنی‌شناختی و کاربردشناسی است که به منظور مقاصد سبک‌شناسی ادبی، به جای دو لایه اخیر، لایه بلاغی و ایدئولوژیک جایگزین شده‌اند (فتوحی، ۱۳۹۱: ۲۳۷-۲۴۱). در این مقاله، به دلیل محدودیت‌های رایج مقالات علمی، سطوح بلاغی

(ادبیت) و ایدئولوژیک (اندیشگانی) زبان را بررسی می‌کنیم تا چگونگی کاربست مفاهیم و اندیشه‌های فلسفه پسامدرن را در این دو سطح از زبان به‌عنوان شاخصی برای تعریف یک نوع از آثار ادبی - در این مقاله، رمان‌های موسوم به پسامدرن - در فضای ادبی ایران شناسایی کنیم. بدین‌سان، معیاری برای تعریف اثر ادبی و دسته‌بندی آن درون سبک ادبی خاصی به‌دست می‌آید؛ به‌ویژه که در معرفی فلسفه پسامدرن در فضای ادبی ایران، عموماً نوعی از نسبی‌گرایی به‌معنای بی‌قاعدگی رایج شده؛ حال آنکه ادعای مقاله حاضر آن است که این سبک ادبی مانند هر سبک ادبی دیگر، دارای مؤلفه‌های زبانی و تعریف‌های خاصی از آن در فرهنگ فلسفه پسامدرن است که آن را از سبک‌های دیگر متمایز می‌کند. بررسی این امر با این شیوه نشان‌دهنده اهمیت و ضرورت بحث این مقاله و نیز تمایز آن با دیگر آثار تحقیقی در این زمینه است.

۲. پیشینه تحقیق

در بررسی جریان‌های ادبی همواره دو دیدگاه وجود دارد: دیدگاه تاریخی و دیدگاه ادبی. در نگرش آن دسته از نظریه‌پردازانی که استنباطی تاریخی و زمان‌بندی‌شده از «پسامدرنیسم» دارند، حضور این اصطلاح در ادبیات ایران، ناظر به دهه هفتاد به این سوست. از نیمه‌های این دهه، آثاری خلق شده و رواج یافته‌اند که امروزه رمان پسامدرنیستی نامیده می‌شوند. از آنجا که شناخت ویژگی‌های رمان پسامدرنیستی از دهه هشتاد تا به امروز در قالب آرای منتقدان پسامدرن امکان‌پذیر شده است، این دهه را دوران اوج رمان پسامدرنیستی می‌دانند. اما در دیدگاه دوم، «پسامدرنیسم» سبک نگارش ادبی است. این دیدگاه خصلتی سبک‌شناختی دارد. بنابر این دیدگاه که پسامدرنیسم را به‌مثابه سبک ادبی در نظر می‌گیرد، تمام متون و آثار ادبی خلق‌شده از ابتدای حضور نوع ادبی رمان در کشور ما (از انقلاب مشروطه) تا به امروز، به‌شرط داشتن تمهیدات پسامدرن، در جرگه رمان پسامدرنیستی قرار می‌گیرند.^۲

با گشایش فضای فرهنگی کشور در سال‌های آغازین دهه هفتاد خورشیدی و آغاز ترجمه نظریه‌های ادبی ساخت‌گرا و در سال‌های بعد پساساخت‌گرا، اصطلاح پسامدرن به‌منزله سبک نگارش ادبی نیز اندک‌اندک در محافل ادبی کشور رواج یافت. این

اصطلاح در سال‌های آغازین این دهه بیشتر در محافل غیردانشگاهی استفاده می‌شد؛ تا اینکه در سال ۱۳۸۱، حسین پاینده طی سخنرانی‌ای در دانشگاه علامه طباطبایی با عنوان «سیمین دانشور: شهرزادی پسامدرن»، اصطلاح پسامدرن را در قالب نقد آکادمیک و مستقل، برای دو رمان *جزیره سرگردانی* و *ساریان سرگردان* به کار برد و با برشمردن مؤلفه‌هایی، این دو رمان را دارای ویژگی‌های پسامدرنیستی خواند که می‌توان این رویداد را سرآغاز استفاده از این اصطلاح در مجامع دانشگاهی دانست.

در دو دهه اخیر، تألیفات و تحقیقات متعدد و پراکنده‌ای درباره رمان ایرانی به‌نگارش درآمده‌اند که گاه ذیل عنوان کلی‌تری به‌نام ادبیات داستانی قرار می‌گیرند؛ اما در هیچ‌یک از این آثار، پژوهشی جامع و مستقل درباره عنصر زبان در جریان رمان‌نویسی پسامدرن ایران انجام نشده و ویژگی‌های این عنصر در رمان پسامدرنیستی ایران به‌درستی تبیین نشده است؛ باوجود این، در حوزه تألیفات می‌توان کتاب‌های زیر را نام برد:

مؤلف *صد سال داستان‌نویسی ایران* در جلد سوم این کتاب به نویسندگان جوانی می‌پردازد که کارشان به‌دلیل قرار گرفتن در حرکت فرهنگی سال‌های پس از انقلاب اسلامی مطرح می‌شود و در جلد چهارم نیز با بررسی آثار داستانی نگاشته‌شده در سال‌های ۱۳۷۰ تا ۱۳۷۴ از جمله رمان، گاه به آثار مدرنیست‌های متأخر که به تجربه شیوه‌های جدید در نگارش رمان دست می‌زنند، اشاره می‌کند (میرعابدینی، ۱۳۸۶: ۳/ ۱۰۴۱-۱۱۰۷ و ۴/ ۱۴۵۱-۱۵۰۰). تسلیمی در گزارش ششم کتاب *گزاره‌هایی در ادبیات معاصر ایران (داستان)* با عنوان «جریان‌های مدرن» به بررسی پسامدرنیسم در داستان ایران پرداخته و رمان‌های پسامدرنیستی منتخب خود را در دو گروه «پسامدرنیسم آسان» و «پسامدرنیسم دشوار» بررسی کرده است؛ اما فقط در چند سطر، آن‌هم در برخی از رمان‌های مذکور، صفات کلی زبان این آثار را برشمرده است (تسلیمی، ۱۳۸۸: ۲۸۴-۳۰۸). کتاب *پسامدرنیسم در داستان معاصر فارسی* مروری بر مهم‌ترین نظریه‌های پسامدرنیستی و بازتاب آن در داستان معاصر ایرانی است و سه رمان را از منظر مؤلفه‌های پسامدرنیستی آن‌ها بررسی کرده و ذیل تبیین این مؤلفه‌ها، گاه به زبان متأثر از آن‌ها نیز نظر کرده است؛ اما واکاوی ویژگی‌های غیرزبانی این رمان‌ها بر بررسی زبان

آن‌ها سایه افکنده است (تدینی، ۱۳۸۸: ۱۶۵-۳۵۵ و ۴۲۶-۴۵۹). در *گشودن رمان* نیز مؤلف به خوانش تحلیلی صحنه آغازین در رمان‌های شاخص طیف متنوعی از سبک‌ها در دوره‌های مختلف رمان‌نویسی ایران می‌پردازد و بررسی هر رمان را با بحثی نظری می‌آغازد و سپس وارد نقد عملی می‌شود. نویسنده این کتاب یک رمان پسامدرنیستی را از منظر دو صناعت اصلی روایتگری یعنی بازگویی^۳ و نشان دادن^۴ بررسی می‌کند و در کنار سایر ویژگی‌های پسامدرنیستی آن، به نقش «واسطه بیان» بودن زبان در این متون گریز می‌زند (پابنده، ۱۳۹۳: ۲۱۵-۲۳۸).

در زمینه بررسی زبان با درنظر گرفتن نمونه موردی رمان پسامدرن، براساس جست‌وجو در بانک‌های اطلاعاتی علمی، پایان‌نامه / رساله و مقاله علمی برجسته‌ای نوشته نشده است و اغلب، مؤلفه‌های پسامدرنیستی با تأکید بر عناصر داستانی‌ای غیر از زبان بررسی و نقد شده‌اند.

در تحلیل سبکی، بررسی یک اثر ارجح است؛ اما از آنجا که رمان‌نویسی پسامدرنیستی در کشور ما هنوز در مرحله آزمون و خطا برای آفریدن ترم زبانی جدید است، تمام رمان‌های شاخص در این سبک به‌مثابه یک کل درنظر گرفته و در سطوح زبانی مذکور تحلیل می‌شوند.^۵

۳. چهارچوب نظری

پسامدرنیسم به‌مثابه یک «وضعیت»، در راستای مقابله با عقل روشنگری و نفی سوژه خودمختار، زبان و گفتمان را در مرکز توجه قرار می‌دهد. در فلسفه پسامدرن - برخلاف مدرن - زبان دارای جایگاه صیقلی برای شناخت واقعیت نیست؛ بلکه این زبان است که واقعیت و شناخت ما را از واقعیت می‌سازد. در این دیدگاه، «زبان امکانات وجود معنادار را تعریف و درعین حال محدود می‌سازد. [...] و ما از طریق زبان چنان ذهنیت‌های مستقل ساخته و پرداخته می‌شویم» (تاجیک، ۱۳۸۷: ۸۹). براساس آرای پساساختارگرایان، معانی برگرفته از زبان مشخص، بدیهی و ثابت نیست و به‌وسیله سوژه‌های گوینده ساخته می‌شود. معنا بیشتر با منع، محروم‌سازی یا حاشیه‌ای کردن برخی واژگان ایجاد می‌شود که بازتاب مستقیمی از خود حقیقت نیستند؛

بنابراین، باید همه متون و تفسیرها شالوده شکنی شود. در این فرایند، قدرت از طریق ساختارهای اجتماعی بر معنا اعمال فشار می‌کند (محمدپور، ۱۳۸۹: ۵۰۲).

جایگاه زبان در فلسفه پسامدرن دارای چنان موقعیت بنیادین است که فلسفه پسامدرن و در کنار آن مبانی پساساختارگرایی را مبتنی بر مفهوم «اصالت زبان» تعریف می‌کنند؛ زیرا نقد سوژه خودبنیاد خردمحور مدرنیته در فلسفه پسامدرن و مرکززدایی از آن، باعث اصالت‌بخشی به زبان و زبان‌محوری فلسفه پسامدرن می‌شود (عابدی، ۱۳۸۸: ۴۷). پسامدرنیست‌ها بر این باورند که میان دال (زبان) با مدلول (واقعیت) هیچ ارتباط پیشینی و ذاتی وجود ندارد و زبان شکل‌دهنده واقعیت^۶ است. این نظرگاه ما را به آرای پساساختارگرایان درباره زبان رهنمون می‌شود. به نظر ایشان، هیچ حقیقت عینی وجود ندارد. حقیقت، خود زبان است و جز آن نیست: «دیگر پاک کردن گذرگاه‌های میانجی برای آنکه شناسنده بتواند به شناخت بهتری از شناسه دست پیدا کند، کافی نیست. به نظر پست‌مدرنیست‌ها، هم شناسنده و هم شناسه در گذرگاه‌ها گیر افتاده‌اند و شناخت به مفهوم سنتی آن دیگر مطرح نیست» (هارلند، ۱۳۸۵: ۳۸۰). با این نگرش، قطعیت و حتمیت واقعیت عینی قابل باور در دیدگاه رئالیستی به عدم قطعیت و واقعیت وهم‌آلود و نسبی در دیدگاه پسامدرنیستی می‌رسد: «از نظر داستان‌نویسان پسامدرنیست، ما هیچ دسترسی مستقیمی به خود واقعیت نداریم. متنتی (تصنعی بودن زبان به‌کاررفته در متن) حائلی بین ما در مقام خواننده و دنیای توصیف‌شده در متن است» (پاینده، ۱۳۹۰: ۴۶/۳). بنابراین، در زبان، ارزش‌ها و اندیشه‌ها درهم‌تنیده‌اند و به همین دلیل، بررسی سطوح ادبیت/ بلاغی و اندیشگانی/ ایدئولوژیک زبان می‌تواند شناسایی تحقق مفاهیم فلسفه پسامدرن در متن ادبی را- به‌شیوه‌ای که در این مقاله به‌کار گرفته شده است- ممکن سازد.

جریان داستان‌نویسی پسامدرن از سال‌های پایانی دهه هفتاد به‌طور جدی در ایران مطرح شد.^۷ این جریان ادبی که اواخر قرن بیستم میلادی در غرب غلبه یافته بود، با فاصله نسبتاً کوتاهی از خاستگاه اصلی آن- آمریکا و اروپا به‌ویژه فرانسه- از راه ترجمه در دسترس نویسندگان ایرانی قرار گرفت و بسیاری از نویسندگان به‌قصد پیوستن به این موج جدید در رمان‌نویسی جهان، تجربه‌هایی تازه در ادبیات داستانی

ابراز کردند. ترجمه آثاری که به این سبک نگاشته شده بودند، به منزله الگویی برای انتقال تکنیک‌های ادبی این سبک بود. از آنجا که پشتوانه فکری لازم برای خلق رمان پسامدرن در کشور وجود ندارد و همچنین نویسندگان این رمان‌ها پسامدرن را تاحدودی از طریق تجربه‌های اجتماعی^۱ خود درک کرده‌اند و فلسفه پسامدرن - که پس‌زمینه معرفتی این رمان‌هاست - در جامعه ایران تکوین نیافته و وارداتی است، بسیاری از برداشت‌های ایشان از سبک و اسلوب نگارشی آن حاصل برداشت‌های شخصی و عموماً آمیخته به کج‌فهمی است.

۴. تعریف رمان پسامدرن

با توجه به ویژگی‌های فرهنگی و ادبی پسامدرنیسم به‌ویژه تکثرگرایی، تعریفی جامع از رمان پسامدرنیستی که مورد قبول طیفی گسترده از نظریه‌پردازان ادبی باشد، وجود ندارد و تعدد کاربردهای این اصطلاح در حوزه علوم مختلف، راه را بر تعریف مشخص و یگانه‌ای از آن بسته است. برای رمان پسامدرنیستی شگردهای داستان‌نویسی متعددی در منابع گوناگون ذکر شده است؛ اما آنچه به این مقاله مربوط می‌شود، در چهار تمهید «بازی، هجو، بازتابندگی و قداست‌زدایی از هنر» خلاصه می‌شود که به گفته بارت، فرسودگی «ثمربخش زیبایی‌شناسی سطح بالای مدرنیسم» را غنا می‌بخشد. شکاکیت افراطی، گرایش به تقلید تمسخرآمیز و بازی، بی‌اعتمادی به روایت‌های کلان، و بازتابندگی: این‌ها همگی به مناسبتی عالی برای ادبیات داستانی مدرن تبدیل شدند و نهایتاً قدرت رمان برای فهم جهان مدرن را افزایش دادند. شاید بتوان گفت که پسامدرنیسم به معنایی کاملاً فنی، نشانه بارزی از پایان میل به امر مدرن در رمان بود؛ اما عملاً موجب آغازی دوباره [در رمان‌نویسی به سبک و سیاق مدرن] شد (متس، ۱۳۸۹: ۲۰۹-۲۱۰).

درواقع، «رمان پسامدرنیستی ایدئال از جدال میان واقع‌گرایی و ناواقع‌گرایی، شکل‌گرایی و محتواگرایی، ادبیات ناب و ادبیات متعهد، داستان محفلی و داستان هرجایی، سر برمی‌آورد» (بارت، ۱۳۸۷: ۱۳۹-۱۴۰).

۵. سطوح زبان

۱-۵. سطح بلاغی (ادبیت)

چگونگی کاربرد زبان در قالب صورت‌های زبانی (استعاری، مجازی، تمثیلی و...) را بلاغت می‌نامند. بلاغت یا سخن‌دانی هنر کاربرد مؤثر زبان در گفتار و نوشتار و به بیان دیگر، سخن گفتن به تناسب حال و مقام است. این اصطلاح به مطالعه اصول حاکم بر این هنر نیز گفته می‌شود (رشیدیان، ۱۳۹۳: ۱۰۴؛ همایی، ۱۳۸۶: ۱۰). در بلاغت، اجزای تشکیل‌دهنده جمله در ترتیب قرار گرفتن، از شیوه خطی معیار و رایج دستوری سر بازمی‌زنند و به منظور اثرگذاری بیشتر به‌ویژه از منظر زیبایی‌شناسی، با مجوزهای دستوری در طول جمله جابه‌جا می‌شوند. این هدف زیبایی‌شناسیک ممکن است تأکید ویژه بر یک جزء جمله از حیث اهمیت بخشی یا برجسته کردن عاطفه کلام و... باشد که در قالب علوم ادبی مختلفی از جمله معانی، بیان و بدیع به صورت تخصصی بررسی می‌شود. اهمیت بررسی سطح بلاغی در متون ادبی به این دلیل است که آنچه زبان را به ادبیات تبدیل می‌کند، کاربرد مؤلفه‌های بلاغی در قالب صناعات بدیعی^۹ و لفظی (برونه زبان) و صنایع معنایی^{۱۰} (درونة زبان) در جهت انحراف از زبان عادی است. سبک‌شناسی با افول بلاغت^{۱۱} شکل گرفت؛ بنابراین، آنچه از فصاحت و بلاغت کلام به مفهوم مورد نظر آن در ادبیات کلاسیک (علم بدیع، علم معانی و بیان) به علم سبک‌شناسی ارث رسیده است و نیز تأثیرات زیبایی‌شناسیک سه لایه آوایی، واژگانی و نحوی زبان، در این بخش بررسی می‌شود. اگر به دسته‌بندی صناعات بلاغی در دو حوزه لفظ (صناعات بدیعی) و معنا (صناعات معنایی) قائل باشیم، بحث در زبان رمان پسامدرنیستی بیشتر با تکیه بر صناعات بلاغی در حوزه معنایی شکل می‌گیرد و صناعات لفظی بیشتر شامل شعر یا متون نثر کلاسیک می‌شود که رعایت نظام‌های آوایی و قرینه‌سازی‌ها را در صورت کلام واجب می‌دانستند؛ هرچند در این متون نیز صنایع معنایی مشاهده می‌شوند. رمان‌های پسامدرنیستی انواع تشبیه، استعاره، مجاز، کنایه و دیگر صنایع معنایی بلاغت را همانند زبان روزمره، یعنی بر ساخته از ناخودآگاه و به‌طور معمول، به‌فراخور نیاز متن به‌کار می‌برند؛ بدون آنکه سبک متن به‌سوی هریک

از این آرایه‌ها سوق پیدا کند یا تکرار و زیادی کاربرد آن‌ها این صناعات را به ویژگی سبکی آثار مذکور مبدل کند.

تنها عنصر بلاغی سبک‌ساز در حیطة آرایه‌های لفظی این آثار، آبرونی^{۱۲} است. منظور از آبرونی در اینجا آبرونی در معنای مصطلح آن در نقد نو است که عبارت است از: «بازشناسی این حقیقت [...] که دنیا در ذات خود ناسازگون است و تنها یک نگرش دوگانه می‌تواند کلیت تناقض‌آمیز آن را درک کند» یا به بیان دیگر: «فائق آمدن بر گونه‌ای انتقاد از خود است: مطایبه‌ای پایان‌ناپذیر» (مکاریک، ۱۳۹۰: ۱۴). آبرونی در هر دو شکل کلامی یا رفتاری^{۱۳} و موقعیتی^{۱۴} در رمان‌های پسامدرن به کار رفته است؛ اما آبرونی موقعیت در این رمان‌ها پیرو کاربرد نظریه‌های پساساختارگرا، نمود بیشتری دارد. این آبرونی محصول آبرونیک دیده‌شدن یک وضع و حادثه است؛ بدین معنا که آنچه رخ می‌دهد، برخلاف چیزی است که احتمال وقوع آن می‌رفت. «در آبرونی موقعیت، اگرچه واقعیتی از پس ظاهری نمایان می‌شود، معنایی منتقل نمی‌گردد؛ واقعیت مکشوف یک وضع است نه یک حکم؛ و فقط ناظر است که می‌تواند بدان معنا بدهد» (موکه، ۱۳۸۹: ۶۷-۶۸). در واقع، کاربرد آبرونی به‌ویژه آبرونی موقعیت، یکی از شگردهای بیانی نویسندگان پسامدرن به‌منظور انتقاد از جهان پیرامون خویش و جریان‌های موجود در آن است. در مثال زیر، تقابل تولید اثر ادبی بی‌ارزش، چاپ آن در شمارگان زیاد و شاهکار خوانده‌شدنش در فضای نقد با خلق اثری باارزش و پرفروش که به‌زعم منتقدان بی‌ارزش است، موقعیتی آبرونیک را رقم زده که محصول نگرش آبرونیک نویسنده آن به فضای تولید، چاپ کتاب و نقد ادبی کشور است:

کتاب قبلی‌اش که درآمده بود آقای محترمی که گه‌گاه نقد هم می‌نوشت ایراد گرفته بود که چون اثر دکتر رضا پرفروش بوده، پس در واقع برای لای جرز خوب بوده. عده‌ای را هم بسیج کرده بود که همین فکر را رواج دهند. عده‌ای دیگر هم که به‌زعم «همین آقا» چیزی سرشان نمی‌شد اثر او را شاهکار خوانده بودند. دکتر رضا فکر کرد که اولاً قصه‌ای تحویل دکتر اکبر بدهد که ضدپرفروش باشد، مثل آثار «همین آقا» که سه هزار تیراژ چاپ اول همه‌شان در کتابفروشی‌ها برای دسترسی همگان موجود بود؛ و ثانیاً ضدشاهکار باشد تا با یک تیر دو نشان زده

باشد، هم آن آقا را راضی نگه داشته باشد که دیگر جایی برای بغض و حسد باقی نباشد؛ هم خودش را که به طور کلی اخیراً مخالف هرگونه شاهکار شده بود، و همین انتخاب تصادفی و الله‌بختی در واقع هم دوستان را راضی نگه می‌داشت و هم دشمنان را ناراضی (براهنی، ۱۳۸۴: ۱۹-۲۰).

یکی از بحث‌های مهم در سطح بلاغی زبان، استعاره^{۱۵} است. استعاره در سبک‌شناسی ادبی اهمیت والایی دارد. آنچه در این سطح ضروری می‌نماید، مشخص کردن سبک استعاری یا مجازی رمان پسامدرن ایران است:

زبان‌شناسان [...] صورت‌های مجازی و بُعد استعاری را بخش مبهم و تاریک زبان می‌دانند؛ از این رو بر جداسازی ادبیات از زبان تأکید دارند. ولی سبک‌شناسی ادبی نمی‌تواند از این بُعد غنی و پویای زبان چشم‌پوشد؛ چراکه صور مجازی و نقش‌های زیبایی‌آفرین و تخیلی زبان اساس ادبیت متن را می‌سازند. ادبیت متن ره‌آورد بازی با دلالت‌هاست و همه این بازی‌ها در عرصه مجاز و صور بلاغی رخ می‌دهد (فتوحی، ۱۳۹۱: ۲۳۹-۲۴۰).

یاکوبسن بر این باور بود که فهم کلام ادبی (گفتار یا نوشتار) در دو حوزه استعاره و مجاز (مرسل) شکل می‌گیرد که وی از آن‌ها باعنوان «قطب‌های استعاری»^{۱۶} و «قطب‌های مجازی»^{۱۷} یاد می‌کند؛ بدین معنا که دریافت ما از زبان در قالب ادبیات، پیرو درک معنا از رهگذر کشف یکی از دو رابطه مشابهت (استعاره) یا مجاورت (مجاز) در زبان است. هرچند بارزترین نمود سبک استعاری و مجازی در استعاره و مجاز دیده می‌شود، مقصود در این بخش، استعاره و مجاز در مفهوم یکی از شاخه‌های بلاغت نیست؛ بلکه از منظر نظریه‌های نقد نو، سبک استعاری یا غیراستعاری این رمان‌ها مورد نظر است.

مقصود از استعاره و مجاز در نظر یاکوبسن، با صناعات ادبی در بلاغت (بدیع، بیان و...) متفاوت است. قطب‌های استعاری و مجازی یاکوبسن برگرفته از روابطی است که سوسور در نظریاتش از آن‌ها باعنوان رابطه متداعی^{۱۸} (جاننشینی)^{۱۹} و رابطه هم‌نشینی یاد می‌کند؛ بنابراین، استعاره نتیجه انتخاب بر روی محور جاننشینی (محور متداعی) و مجاز نتیجه ترکیب^{۲۰} بر روی محور هم‌نشینی است. سخن‌گوی زبان هنگام کاربرد

هریک از انواع زبان، ناخودآگاهانه از این دو فرایند بهره می‌گیرد؛ اما زمانی که همین سخن‌گوی زبان در مقام شاعر یا نویسنده، زبان را از درجه صفر آن - زبان خنثی - به‌مدد شگردهایی به سطح زبان ادبی برمی‌کشد، قطب‌های استعاری و مجازی در تقابل با یکدیگر قرار می‌گیرند؛ اگرچه در مفهوم عام، ادبیات ماهیتی استعاری و غیرادبیات ماهیتی مجازی دارد.^{۲۱} در حوزه آثار ادبی نیز، بنیان نثر بر اصل مجاورت است و ساخت آن مجازی است. «نثر - برخلاف شعر - لزوماً با روابط مجاورت ادامه می‌یابد، لذا استعاره بیشتر در شعر به چشم می‌خورد و مجاز در نثر و در نتیجه، بررسی صناعات شعری عمدتاً در زمینه استعاره است» (یاکوبسن، ۱۳۹۰: ۴۶). در سبک‌های مختلف این کلیت اندکی متزلزل می‌شود.^{۲۲} رمان‌نویس پسامدرن با برهم زدن و شکستن خط سیر تداعی‌های مجاورت در طرح / پی‌رنگ و رویدادهای داستان به‌گونه‌ای عمل می‌کند که سایر عناصر داستان به‌ویژه زمان و شخصیت در ترکیب با یکدیگر هم‌نشینی معیاری را برای متن رقم نمی‌زنند و به تبع این فرایند، عدم قطعیت در ساختار روایت متن داستانی، فهم را دشوار می‌کند و زبان که شکل‌دهنده این ویژگی است، بیشتر رنگ استعاری به خود می‌گیرد؛ بنابراین، با مسامحه^{۲۳} می‌توان گفت که قطب استعاری زبان در رمان‌های پسامدرن قوی‌تر از قطب مجازی عمل می‌کند و «قطب مسلط» است.

لاج در طبقه‌بندی آثار پسامدرن بر مبنای یکی از دو قطب استعاری یا مجازی زبان می‌گوید که مجموع این آثار را نمی‌توان متمایل به یکی از این دو قطب دانست و بهتر است برای مشخص کردن ویژگی‌های صوری آثار پسامدرنیستی بررسی کنیم که چگونه استعاره و مجاز در آن‌ها به‌شیوه‌ای کاملاً جدید به‌کار گرفته شده‌اند. اگرچه وی اذعان می‌کند که ترجیح ندادن یکی از این دو قطب در نهایت کاری بیهوده است، بدیل‌های ممکن دیگری را برای تحلیل این آثار برمی‌شمرد؛ از جمله تناقض^{۲۴}، جابه‌جایی^{۲۵}، عدم انسجام^{۲۶}، فقدان قاعده^{۲۷}، زیاده‌روی^{۲۸} و اتصال کوتاه^{۲۹} (لاج، ۱۳۸۹: ۱۶۱-۲۰۰). برای اتصال کوتاه می‌توان از شخصیت لئو تولستوی در نمونه برگزیده زیر نام برد. لئو تولستوی فعال سیاسی - اجتماعی و نویسنده معاصر روسی بود که بیشتر به‌سبب رمان‌هایش شناخته شده است. در مثال زیر، تولستوی که شخصیت واقعی تاریخی است، در متن رمان آشکارا نقش‌آفرینی می‌کند؛ اما توصیفی که از او در این

بخش از رمان می‌خوانیم، با دانسته‌های قبلی ما از وی مغایرت دارد. تولستوی در این رمان صاحب‌خانه راوی بوده است. نویسنده با آوردن نام این رمان‌نویس معروف و توصیف چند ویژگی بارز او از جمله ریش بلند و سفید، شلوار سیاه گشاد و... به کمک شگرد «پیوند دوگانه»^{۳۰} مرز میان واقعیت و خیال را در هم می‌شکند:

از آن روزگار، چهارده سال گذشته بود. ساعت هشت‌وسی دقیقه صبح بود که از تاکسی پیاده شدم و به سوی خانه تولستوی به راه افتادم، خانه قدیمی خودمان. تولستوی پیرمردی خسیس، زبان‌نهم و پول‌دوست بود که اخلاق و رفتارش بیشتر شبیه هارپاگون مولیر و گراند بالزاک بود؛ اما شمایل و ظاهرش جفت لئو تولستوی بود. به ویژه ریش بلند و سفیدش و تنبان سیاه و گشادی که به پا می‌کرد و آن را با بند چرمی می‌بست. پیراهن سفید چرکش را هم روی آن می‌انداخت. تولستوی خانه‌ای دو طبقه و بزرگ داشت که طبقه اول غربی‌اش را به ما اجاره داده بود. خانه تولستوی مشتمل بر دو بخش بود: حیاط و ساختمان‌هایی که دورتادور حیاط در دو طبقه قرار گرفته بود (تقی‌زاده، ۱۳۹۱: ۲۱۹).

۵-۲. سطح ایدئولوژیک (اندیشگانی)

در تعریفی عام، ایدئولوژی عبارت از جهان‌اندیشگانی است؛ اما در مفهوم خاص، «برای اشاره به هر نظامی از هنجارها و باورها به کار می‌رود که نگرش‌های اجتماعی و سیاسی یک گروه، طبقه اجتماعی، یا جامعه را به‌عنوان یک کل هدایت می‌کند» (مکاریک، ۱۳۹۰: ۴۴). همچنین، «به مجموعه‌ای منسجم از ایده‌ها گفته می‌شود که اهداف، آرزوها، کنش‌ها و داوری‌های افراد را بیان و هدایت می‌کنند» (رشیدیان، ۱۳۹۳: ۵۷). ادبیات به‌مثابه بخشی از هنر، پدیده‌ای ایدئولوژیک است:

هنر ریشه در ایدئولوژی دارد؛ اما امری صرفاً ایدئولوژیک نیست؛ زیرا اشکال زیبایی‌شناختی و ابزارهای آن، به‌نوعی، از ایدئولوژی فاصله می‌گیرند و نیز منظری بر آن می‌گشایند. آنجا که علم «معرفت» به واقعیت را به‌دست می‌دهد، هنر «اشاره ضمنی» به آن می‌کند. بنابراین [...] هنر، ایدئولوژی را به‌صورت غیرایدئولوژیک می‌نمایاند (مکاریک، ۱۳۹۰: ۴۴-۴۵).

در این سطح از بررسی زبانی رمان‌های پسامدرنیستی، ایدئولوژی در مفهوم عام آن مورد نظر است. رمان‌های پسامدرنیستی متونی ایدئولوژیک - به مفهوم نشردهنده یک فکر غالب - نیستند و افق ایدئولوژیک در آن‌ها به تصویر کشیدن سطوح مختلف وجودشناسانه و عدم قطعیت در جهان و باورهای انسان عصر حاضر است. در نتیجه نشان دادن این صفات، همه عناصر داستانی رمان پسامدرنیستی از جمله زبان به این جانب گرایش دارند. سطوح آوایی، واژگانی، نحوی و بلاغی زبان در پیوند با یکدیگر در دو حوزه صورت و معنا، بیانگر سرشت ایدئولوژیک متن به منزله نظامی از ایده‌ها هستند. سطح ایدئولوژیک همانند سطح بلاغی، زبان را در متن اثر - به منزله بافت ساختارمند - در نظر می‌گیرد و به بررسی تأثیر آرای نویسندگان و ایدئولوژی آن‌ها بر زبان این رمان‌ها می‌پردازد. «بشر در قالب زبان می‌اندیشد و اندیشیدن، خود نوعی سخن گفتن است. انتخاب واژه‌های مناسب برای مفاهیم و پدیده‌های عالم بیرون از ذهن و ایستنه اندیشیدن به آن مفاهیم است» (وحیدیان، ۱۳۸۶: ۳). بنابراین، اثر ادبی انتقال‌دهنده مفاهیم حاصل از درک نویسنده آن از جهان پیرامون خویش در قالب زبان است. ایدئولوژی در زبان رمان‌های پسامدرنیستی به شکل‌های مختلفی بروز می‌کند تا جهان پسامدرنیستی را بازنمایاند و رویکرد ضدایدئولوژیک و ضدفراروایت پسامدرنیستی را برجسته کند. بدین معنا، ایدئولوژی در ادبیات پسامدرن فاقد مفاهیم رایج در تعریف مدرن از آن یعنی سلطه، اقتدار، مرکزیت و اعمال قدرت از بالا به پایین است. این شیوه نگرش در قالب مکانیزم‌ها و مفاهیم ادبی/زبانی که در ذیل آمده است، در متن ادبی محقق می‌شود:

یکی از ویژگی‌های مهم عصر پسامدرن، فروپاشی فراروایت^{۳۱} هاست. به گفته لیوتار (۱۳۸۰: ۱۲۵-۱۳۲)، در دوره پسامدرن اعتبار کلان‌روایت‌ها مورد تردید قرار گرفته و روزگار سلطه آن‌ها به پایان رسیده است. رمان پسامدرن نیز پیرو این نگرش، قهرمان ندارد و این به مفهوم نابودی ایده‌های مطلق و جایگزینی پاره‌ایده‌هاست. ایدئولوژی نیز یک فراروایت است. همان‌گونه که دیگر کلان‌روایت‌ها از میان رفته و پاره‌روایت‌ها جایگزین آن‌ها شده‌اند، ایدئولوژی مطلق به مفهوم سلطه جهت‌گیری نویسنده در جایگاه راوی دانای کل هم در متون پسامدرنیستی وجود ندارد و شاهد ایدئولوژی‌های

متعدد در قالب صداهاى مختلف و گاه متضاد هستیم. فضای چندصدایی^{۳۲} حاکم بر متن رمان‌های پسامدرن، صدای نویسنده/راوی را به‌عنوان یگانه‌صدای برخاسته از متن و مسلط بر آن می‌شکند؛ همین امر سبب بروز صداهاى دیگر- چندصدایی^{۳۳} - می‌شود. ظهور هر صدا تولد یک عقیده است؛ به بیان دیگر، اجازه بروز صداها/ شخصیت‌های مختلف که به موازات صدای راوی شکل می‌گیرند و گاه در جریان مکالمه با او عقیده متضادی را ابراز می‌کنند، به‌منزله تجلی ایدئولوژی‌های مختلف است.

هر شخصی در رمان پسامدرن به‌منزله یک صدا و ایدئولوژی مطرح است. شخصیت‌های داستانی در گفت‌وگوهایی که میان آن‌ها شکل می‌گیرد (مکالمه بیرونی)^{۳۴} صدای خود را که بیانگر اندیشه آن‌هاست، نه فقط مستقل از راوی - مانند داستان‌های مدرن - بلکه گاه در تضاد با او نیز نشان می‌دهند. خودبودگی شخصیت‌ها در فضای گفت‌وگوی میان آن‌ها مشخص می‌شود؛ ولی این چند صدا هیچ‌گاه یکی نمی‌شود.

خانه، انتهای کوچه پت‌وپهن پر از برفی است [...] وقتی رسیدم، پرادو مشکی، آن سمت کوچه، درست روبه‌روی در خانه پارک کرده بود. دین! دین! من وارد ماجرا شدم. دستم را همراه گوشه‌ی می‌لغزانم توی جیب بارانی. یکی دو دقیقه که در جیبم باشد از گرمایش، هرکس بهم دست بدهد خوشحال می‌شود. به‌نظر من آنچه مازیار را در کارهایش، به‌خصوص در ارتباطش با زن‌ها موفق می‌کرد، اعتماد به‌نفس و ازخودراضی بودنی بود که [...] همیشه ته‌ته ذهنش بود. ببیند چه‌طور به‌خاطر گرمای همیشگی‌اش که واقعاً بود، [...] از خودش متشکر بود؟ [...] به‌همین خاطر من مطمئنم شما با نوشتن فصل دوم رمانتان انتقام درجه‌ی یکی از مازیار گرفته‌اید. [...] به‌خصوص سارا که همیشه سرد است. [...] مانده‌ام به حرف او باشم و بروم تو یا به حرف خودم [...] صاحب‌خانه‌ها از دوستان او هستند. زنش دوست سارا است: «چهار سال دبیرستان هم‌کلاسی بودیم. تا سه سال پیش یک خبرهایی داشتم ازش. دو هفته پیش پیدایش کردم. بازیگر است.» اسمش را گفت که نشناختم. [...] سریال را ندیده‌ام. اسمش را هم یادم نیامد که این یکی را بهش نگفتم. [...] اسم فیلم‌نامه‌نویس سریال را پرسیدم تا شاید چیزی یادم بیاید که: «از کجا بدانم؟ تو هم چه سؤال‌هایی می‌کنی؟ وقتی گفتم با تو می‌آیم خیلی

خوشحال شدند.» / این یکی را ولی قیافه نمی‌گرفت. زیاد توی بند اتفاقات روزمره سینما و تلویزیون نبود [...] (شهسواری، ۱۳۹۰: ۹۳-۹۴).

نمونه بالا بخشی از فصل سوم رمان **شب ممکن** با عنوان «شب واقعه» است که در آن فایل مربوط به اولین ملاقات هاله با مازیار، شخصیت‌های اصلی داستان، به قلم مازیار در قالب ثبت خاطرات روزانه آمده است. هاله راوی (اول شخص شرکت کننده) این فصل است که در خلال یادداشت‌های مازیار، اظهارنظرهایی به متن اضافه کرده که به صورت کج‌نویس آمده است.^{۳۵} نقل قول‌های مستقیم از زبان سارا، نامزد مازیار، به خوبی بیانگر هم‌ترازی صداهای دیگر با صدای راوی هستند. در این فصل، صدای اشخاص دیگری نیز در کنار صدای راوی شنیده می‌شود.

چندشخصیتی و وجود شخصیت‌های مختلف در یک شخص / فرد^{۳۶} نیز در حضور صداهای مختلف در متن چندصدایی تأثیر شایانی دارد. ویژگی چندشخصیتی که به عنوان شگرد داستانی در رمان پسامدرنیستی جلوه می‌کند، در واقع، بروز بحران هویت، عدم مرکزیت، عدم قطعیت، پراکندگی و... به عنوان مؤلفه‌های اصلی پسامدرن در قالب یک مشخصه داستانی است. بُعدهای متضاد شخصیت / فرد داستانی در قالب خودهای مستقل، بیانگر تکه‌های هویت انسان پسامدرن هستند که با یکدیگر مکالمه می‌کنند (مکالمه درونی).^{۳۷} رمان **همنوايي شبانه / ارکستر چوبها** با زاویه دید اول شخص - من روایتی - و تک‌گویی درونی روایت می‌شود که مثال زیر بخشی از تک‌گویی درونی راوی داستان است:

چرا حالا؟ درست یک ماه و دو روز پس از شب حادثه؟ چرا همان شب نیامده بودم؟ دست کم می‌شد پلیس را خبر کرد. چه خبطی! گذاشته بودم زهر واقعه آرام آرام بالا بیاید و حالا که لبریز از هراس، در آستانه جنون قرار گرفته بودم پله‌ها را چندتا یکی آمده بودم تا به صاحب‌خانه‌ام چیزی را بگویم که باید همان شب واقعه می‌گفتم و کار را به اینجا نمی‌کشاندم. [...] کاش همان روز می‌آمدم. همان روز که برای نخستین بار پروفت را در راه پله دیده بودم، با آن چشم‌های گرد و بیرون‌زده از حدقه‌اش، که مثل چشم‌های جغد ترسناک بود و از خود نیرویی ساطع می‌کرد که چون دشنه‌ای تیز فضا را می‌شکافت، شش طبقه را یک‌نفس بالا و پایین می‌رفت و هر بار میزی، تختی یا تکه‌آثانی گردگرفته و مستعمل را با خود

پایین می‌برد. [...] چطور توانسته بود پیرمرد صاحب‌خانه را راضی کند؟ این اتاقی را که انباری ساختمان بود و چندین گرگ برایش دندان تیز کرده بودند چطور توانسته بود از چنگ صاحب‌خانه بیرون بیاورد؟ یعنی [...] (قاسمی، ۱۳۹۲: ۱۶-۱۷).

همان‌گونه که در شرح چندصدایی این رمان‌ها ذکر کردیم، چندشخصیتی افراد این داستان‌ها از میان نمی‌رود، تک‌شخصیتی نمی‌شوند و هویت چندگانه‌ی ایشان نیز هیچ‌گاه واحد نمی‌شود. به‌عنوان زیرشاخه‌ی این قسمت باید گفت علاوه‌بر مکالمه‌ی یک شخص با خودش در قالب یک فرد عینی با خود ذهنی‌اش، در داستان‌های پسامدرنیستی پیرو پدیده‌ی چندشخصیتی برای فرد، در یک مرز بسیار حساس باید به نوعی دیگر از تک‌گویی درونی قائل شد که این بار شخصیت داستانی / فرد براساس انواع بیماری‌هایی که در این داستان‌ها از آن‌ها یاد می‌شود^{۳۸} و جنبه‌ی روانی دارند، خود ذهنی‌اش با خود ذهنی دیگری که شخصیتی دیگر از اوست، مکالمه می‌کند، آن‌هم در قالب مکالمه‌ی بیرونی دو شخصیت که هر دو یک نفرند؛ اما از هم منفک شده‌اند. در مثال زیر، شیخ یحیی کندری در قالب احمد بشیری، پدر سعید بشیری و یکی از شخصیت‌های اصلی داستان، در زمان حال حیات یافته است. این دو نام متعلق به یک شخص هستند که در قالب دو فرد عینی / بیرونی در داستان نمود یافته‌اند:

«شیخ یحیی کندری» - رحمه‌الله علیه - صاحب تاریخ منصوری، مشهور به رساله‌ی مصادیق الآثار، شبی در رؤیایی صادق بر ما ظاهر گشت [...] و ما که اینک از نظر اهل باطن دیگر احمد بشیری نیستیم که شیخ یحیی کندری‌ایم، بدین دور حیات یافته و همان روایت قدیم را که روزگاری می‌آوردیم، همچنان بدین وقت کتابت می‌نماییم، [...] و ما که دیگر احمد بشیری که وقتی بودیم نیستیم، که شیخ یحیی کندری‌ایم که دوباره حیات یافته و رجعت آورده تا که رساله‌ی منصوری را که بدین دور ناتمام می‌نماید، بازنویسیم و گمشده‌ی احمد بشیری را که روزگاری بودیم و شاید هنوز چیزیش در قالب خاکی ما باشد، بیابیم؛ چنان‌که هست چشمانی که با آن‌ها می‌گرییم و گوش‌هایی که با آن‌ها اصوات را می‌شنویم و دست‌هایی که با آن‌ها بازمی‌نویسیم تا دلیلی باشد که آن گمشده را یافته با همان نشانه‌ها که داشت.

تا هر که هستیم یا بودیم یا شدیم، احمد بشیری یا شیخ یحیی کندری، آرام گیریم و سر به خاک گذاریم و فعل شکر به جای آریم (خسروی، ۱۳۹۴: ۹-۱۱).

هر آنچه در قالب گفت و گو، توصیف و... در متن آمده، بیانگر نوعی جهت گیری و مابه‌ازای آن نوعی ایدئولوژی است که از خلال گفت و گوی شخصیت‌ها و استقلال بیانشان دریافت می‌شود. ایدئولوژی این افراد تشکیل‌دهنده ایدئولوژی متن و ایدئولوژی متن بیانگر نگاه فلسفی و پس‌زمینه معرفتی آن است.

نظرگاه / زاویه دید اصطلاحی برای چگونه گفتن قصه است که شامل شیوه روایت در کل ادبیات داستانی از رمانس تا رمان و داستان کوتاه می‌شود. تعدد زاویه دید نیز در زمره شکل‌های چندصدایی رمان در نظریه باختین است. زاویه دید سوم‌شخص دانای کل^{۳۹} بیانگر تسلط نویسنده / راوی بر تمام امور و عناصر داستانی است؛ بنابراین، داستان را تک‌صدایی می‌کند. همین امر با درجاتی از تغییر در زاویه دید اول‌شخص که در آن حضور راوی داستان پررنگ‌تر از دیگران است و نیز در زاویه دید سوم‌شخص صادق است. اما تمهیدی که زاویه دید رمان‌های پسامدرنیستی را از شیوه‌های روایت پیشین متمایز می‌کند، به هم آمیختن زاویه دیدهای متفاوت و به‌کارگیری چند زاویه دید در یک رمان است تا صدای سایر شخصیت‌ها نیز همراه صدای راوی به گوش برسد. مجموعه‌ای از زاویه دیدهای مختلف وظیفه انتقال روایت غیرخطی داستان را برعهده می‌گیرند. این گونه‌گونی نظرگاه‌ها عمدتاً با تنوع زمان^{۴۰} همراه است و مجموع این عوامل چندصدایی را برای متن این رمان‌ها به ارمغان می‌آورند و به استقلال شخصیت‌ها عینیت می‌بخشند. برهانی در بررسی رمان *آزاده خانم و نویسنده‌اش*، تمهید به‌کارگیری زاویه دیدهای متعدد به‌منظور ازمیان بردن سلطه مؤلف و بخشیدن جایگاهی هم‌تراز با راوی به شخصیت‌ها / صداهای داستان را در قالب مؤلفه پسامدرنیستی «آشکار کردن تصنع» این گونه بیان می‌کند:

شخصیت است که قصه‌نویس را می‌نویسد نه برعکس. اوست که با قصه‌نویس سرِ جنگ دارد. بحران یعنی همین. چون شخصیت واقعیت ندارد، می‌تواند تا ابد بنویسد. چون قصه‌نویس واقعی است، محدود است. پس بهتر است قصه‌نویس فقط کاتب آزاده خانم باشد، نه قصه‌نویس او. به این ترتیب او می‌تواند به‌آسانی

اول شخص، دوم شخص و یا سوم شخص شود. مفرد و جمع این اشخاص هم فرقی ندارند. می توان از جنسی به جنسی، از جنسیتی به جنسیتی دیگر رفت ولی تحت تسلط نبود و مسلط هم نبود. می توان پیش از زبان بود، در زبان بود و در آن سوی زبان بود. می توان در خواب بود یا بیدار. می توان ترکیبی به هر نسبت از این دو بود. و همه این ها را نه در زبان، که به عنوان زبان منتقل کرد. این زبان وسیله انتقال چیزهای خارج از زبان نیست. این زبان خود نوشتن را منتقل می کند. به همین دلیل، این اندیشه ناقص است و اندیشه ناقص به مراتب بهتر از اندیشه کامل است؛ چون که اندیشه کامل از خود سلب ادامه حیات کرده است؛ ولی اندیشه ناقص امید رفع نقص دارد و این، یعنی آینده (براهنی، ۱۳۸۴: ۵۶۳-۵۶۴).

نمود عینیت یافته همین شگرد داستان پردازی پسامدرن یعنی اختلاط زاویه دیدهای متعدد در بخش های مختلف رمان *آزاده خانم و نویسنده اش* مشهود است؛ مثلاً در فصل سوم و چهارم از کتاب دوم، زاویه دید از اول شخص به دوم شخص تغییر می یابد (همان، ۶۸-۷۹) و در فصل پنجم زاویه دید به اول شخص بازمی گردد (همان، ۸۰-۸۱). در رمان *شب ممکن* که روایت هر فصل از پنج فصل آن برعهده یکی از شخصیت های داستان است نیز می توان این تعدد زاویه دیدهای مختلف را مشاهده کرد؛ مثلاً در فصل دوم باعنوان «شب شروع» روایت از زبان مازیار، یکی از شخصیت های اصلی داستان، (شهسواری، ۱۳۹۰: ۴۳-۸۲) نقل می شود و در فصل «شب واقعه» روایت داستان از زاویه دید هاله که دیگر شخصیت اصلی این رمان است (همان، ۸۳-۱۴۲).

در رمان های پسامدرن ایران، گاه پا فراتر از ایدئولوژی های شخصی گذاشته می شود و حضور دو ایدئولوژی در مفهوم دینی آن را شاهدیم که این مورد را می توان ذیل تعدد فرهنگ ها در نظریه چندصدایی باختین گنجانند؛ مانند دو ایدئولوژی اسلام و یهود در رمان *اسفار کاتبان* از ابوتراب خسروی. در این موارد، ایدئولوژی های مختلف بدون واسطه اشخاص بیان می شود؛ بدین معنا که گفت و گوی ایدئولوژیک از رهگذر گفت و گو میان شخصیت های انسانی رمان شکل نمی گیرد و در نهایت اینکه ایدئولوژی های آشکار شده در متن این رمان ها لزوماً در تقابل با یکدیگر نیستند؛ مانند نمونه ای که ذکر کردیم.

۶. نتیجه

رمان پسامدرن در سال‌های اخیر پیرو تحولات ادبی غرب و با انگیزه بدعت‌گذاری، در فضای ادبیات ایران نیز رایج شده است. سنجش هم‌گرایی رمان‌های فارسی که در قالب سبک ادبی پسامدرنیستی شناخته می‌شود، به دلیل ویژگی‌های اندیشه پسامدرن پیچیدگی خاصی دارد. در مقاله حاضر، به منظور به دست دادن مؤلفه‌هایی جهت سبک‌شناسی رمان‌های پسامدرن ایرانی، با بهره‌گیری از مفاهیم سبک‌شناسی لایه‌ای یعنی ادبیت/ سطح بلاغی و اندیشه/ سطح ایدئولوژیک، حضور و کاربست مفاهیم فکری فلسفه پسامدرن در درون سازه زبانی رمان‌های فارسی حوزه ادبی ایران را بررسی کردیم و به چگونگی کاربست مفاهیم فلسفه پسامدرن در زبان این رمان‌ها پرداختیم. در سطح بلاغی زبان این رمان‌ها، صناعات معنایی بلاغت حضور پررنگ‌تری از صناعات لفظی آن دارند. در حیطه آرایه‌های لفظی این سطح نیز، آبرونی در هر دو شکل «رفتاری» و «موقعیتی» با تأکید بیشتر بر مورد اخیر، عنصر سبک‌ساز است. متن ادبی پسامدرنیستی در زبان فارسی در هر دو قطب استعاری و مجازی زبان حرکت می‌کند و نمی‌توان به طور قطع، حکم بر استعاری یا مجازی بودن آن داد؛ اما با اغماض می‌توان گفت قطب استعاری کلام با در نظر گرفتن بدیل‌هایی از جمله تناقض، جابه‌جایی، عدم انسجام و... «قطب مسلط» در این رمان‌هاست. در سطح ایدئولوژیکی زبان نیز پیرو اصل تکثرگرایی و عدم قطعیت، این رمان‌ها متونی ایدئولوژیک در مفهوم خاص نیستند و هر شخصیت (صدا یا فرد) در آن‌ها بیانگر ایدئولوژی به مفهوم عام آن (اندیشه) است؛ بنابراین، شاهد تعدد صداها/ ایدئولوژی‌هایی هستیم که نه فقط بر یکدیگر برتری ندارند یا لزوماً در تضاد با یکدیگر نیستند؛ بلکه این تکثر را حفظ می‌کنند و هیچ‌گاه یکی نمی‌شوند؛ بدین معنا که نظام اندیشگانی بازنمایی شده در این رمان‌ها نشان‌دهنده نبود یک ایدئولوژی مسلط و تعدد آن است که در قالب حضور صداها و مختلف نمود می‌یابد.

پی‌نوشت‌ها

۱. لایه‌های آوایی، واژگانی و نحوی زبان در رمان پسامدرنیستی ایران در مقاله مستقل دیگری با عنوان «بررسی زبان سبک ادبی پسامدرن در رمان‌های ایرانی» بررسی شده که در فصلنامه علمی- پژوهشی *پژوهش زبان و ادبیات فارسی* در نوبت چاپ است.

۲. سیمون مَلِپس بحثی را دربارهٔ پسامدرنیسم در ادبیات مطرح می‌کند که مبتنی بر این دیدگاه پایه‌ای است که دو تلقی «تاریخی» و «سبک‌شناختی» از پسامدرنیسم وجود دارد (ملپس به نقل از پاینده، ۱۳۹۰: ۳۱-۳۴).

3. telling

4. showing

۵. به دلیل محدودیت کمی مقاله، امکان ذکر شاهدمثال از تمام این رمان‌ها وجود ندارد؛ بنابراین، ذیل هر ویژگی زبانی به ذکر بهترین نمونه از صناعت‌مندترین اثر در زمینه ویژگی مذکور اکتفا شده است.

6. object

۷. پیش از دههٔ هفتاد نیز داستان‌هایی با مشخصه‌های پسامدرنیستی خلق شدند. این آثار نخستین کوشش‌هایی بودند که ظهور جریان جدیدی را در داستان‌نویسی کشور نوید می‌دادند؛ اما از آنجایی که سبک پسامدرن در آن‌ها غالب نیست، آغاز حقیقی این جریان پایان دههٔ هفتاد در نظر گرفته می‌شود.

۸. اینترنت و فضای مجازی برجسته‌ترین این تجربیات هستند.

9. figure of speech

10. figure of thought

11. rhetoric

۱۲. *irony*: در لغت به معنای وارونه‌گویی است و در اصطلاح به معنای «مغایرت بین گفتهٔ شخصیت و آنچه در واقع مقصودش بوده است یا آنچه از او انتظار داریم و آنچه او عملاً انجام می‌دهد» (پاینده، ۱۳۹۳: ۳۲۲) به کار می‌رود (ر.ک: موک، ۱۳۸۹: ۶۷-۱۰۵؛ داد، ۱۳۹۲: ۸-۱۲).

13. verbal irony

14. situational irony

۱۵. استعاره به معنای تمام صورت‌های مجازی زبان و انواع آن‌هاست. «نظام‌های مفهومی ما عمدتاً استعاری‌اند [بنابراین] کردار و رفتار روزانه، نحوهٔ اندیشیدن و تجربه‌های ما همگی بنیادی استعاری دارند. ما در حالت عادی از این نظام آگاه نیستیم [و] در انجام امور جزئی روزانه و اندیشه‌ها و تفکرات به گونه‌ای ناخودآگاه در درون آن نظام مفهومی می‌اندیشیم و عمل می‌کنیم. بنابراین

سازوکار استعارای اندیشیدن، در ذهن و زندگی ما یک اصل طبیعی و همیشگی است که در زندگی ذهنی ما به شکل ناخودآگاه عمل می‌کند» (لاکف و جانسن به نقل از فتوحی، ۱۳۹۱: ۳۲۵).

16. metaphoric pole

17. metonymic pole

18. associative

۱۹. سوسور از اصطلاح جانشینی (paradigmatic) استفاده نکرده است و آنچه رابطه جانشینی نامیده می‌شود، با آنچه وی رابطه متداعی می‌نامد، تفاوتی محسوس - رابطه کل به جزء - دارد (صفوی، ۱۳۸۳: ۲/ ۲۷ - ۲۸).

20. combination

۲۱. «متن ادبی همواره استعارای است؛ بدین مفهوم که وقتی چنین متنی را تفسیر می‌کنیم، در واقع آن را در حکم استعاره‌ای تمام‌عیار به عالم هستی اعمال می‌کنیم. پیش‌فرض این فرایند تفسیر این است که بین متن ادبی و جهان واقع - به عبارت دیگر، بین هنر و واقعیت زندگی - فاصله‌ای وجود دارد» (لاج، ۱۳۸۹: ۱۸۶ - ۱۸۷).

۲۲. مانند زبان داستان‌های سمبولیک که با تداعی مشابهت، به سوی «قطب استعاری» کلام سوق دارد.

۲۳. بدون شک رأی به غالب بودن قطب استعاری در رمان‌های پسامدرنیستی ایران بدون اشکال نیست. «قطب مسلط» زبان در رمان‌های پسامدرن ایران در مقاله دیگری به قلم نگارنده بررسی شده است.

24. contradiction

25. permutation

26. incoherence

27. irregularity

28. excess

29. short circuit

۳۰. لویس (۱۳۸۳: ۱۰۴ - ۱۰۶) ذیل ویژگی‌های ادبیات داستانی پسامدرنیستی، «اتصال کوتاه» (ورود نویسنده به داستان) و «پیوند دوگانه» (ورود شخصیت تاریخی به داستان) را اقسام «دور باطل» می‌داند و بیان می‌کند این ویژگی زمانی حادث می‌شود که متن داستان و دنیای واقعیت نفوذپذیر می‌شوند و تمایزشان ممکن نیست.

31. metanarrative

۳۲. چندصدایی اصطلاحی است که نخستین بار باختین برای توصیف رمان‌های داستانیستی از آن استفاده کرد. تأکید وی بر این بود که داستانیستی گونه جدیدی از رمان را خلق کرده است که از فضای روایی آن علاوه بر صدای نویسنده/ راوی، چندین صدا به‌طور هم‌زمان به گوش می‌رسد.

۳۳. در منطق نظریه باختین (۱۳۹۱: ۵۴۷)، کمال مطلوب رمان، «گفتمان دوصدایی» است؛ بدین مفهوم که همواره دارای بیش از یک صدا و ازاین‌رو مکالمه‌ای است. هر صدا یک «شخصیت/ ذهنیت متکلم» است و ورای هر صدا یک نظر وجود دارد. هرچند باختین (همان، ۳۴۷-۵۳۲) چندصدایی را به‌عنوان مؤلفه‌ای مدرن در نوع ادبی رمان بررسی می‌کند، این نظریه قابل تعمیم به رمان‌های پسامدرن نیز است و در این رمان‌ها تکامل می‌یابد.
۳۴. بنابر نظر باختین، زبان غیر مکالمه‌ای زبان تحکم‌آمیز یا مطلق است؛ پس زبان باید مکالمه‌ای باشد و این مکالمه ممکن است بیرونی باشد (بین دو فرد مختلف) یا درونی.
۳۵. هاله خود در داستان می‌گوید: «جملاتی که کج نوشته شده و به قول علما/یتالیک است مال من است» (شهسواری، ۱۳۹۰: ۹۳).
۳۶. این ویژگی در سطح واژگانی این رمان‌ها به‌صورت دو یا چند نام برای یک شخصیت نمود می‌یابد؛ برای نمونه می‌توان از معشوق خواجه کاشف‌الأسرار با بلقیس و رفعت‌ماه همسر احمد بشیری در رمان *اسفار کاتبان* نام برد.
۳۷. بین خود قبلی و خود بعدی یک فرد.
۳۸. مثلاً اختلال شخصیت چندگانه، هویت پریشی یا اسکیزوفرنی دکتر شریفی در رمان *آزاده خانم و نویسنده‌اش*.

39. omniscient point of view

۴۰. زمان هر جمله را «وجه فعلی» آن مشخص می‌کند. بیشتر از تغییر ضمائر، تغییر زمان فعل‌ها ویژگی چندصدایی را برجسته می‌کند.

منابع

- باختین، میخائیل (۱۳۹۱). *تخیل مکالمه‌ای: جستارهایی درباره رمان*. ترجمه رؤیا پورآذر. چ ۳. تهران: نشر نی.
- بارت، جان (۱۳۸۷). «ادبیات بازپروزی: داستان پسامدرنیستی» در *ادبیات پسامدرن گزارش، نگرش، نقادی*. تدوین و ترجمه پیام یزدانجو. چ ۲. تهران: نشر مرکز. صص ۱۲۳-۱۴۵.
- براهنی، رضا (۱۳۸۴). *آزاده خانم و نویسنده‌اش*. چ ۲. تهران: کاروان.
- پاینده، حسین (۱۳۸۱). «سیمین دانشور: شهرزادی پسامدرن». *متن پژوهی ادبی*. د ۵. ش ۱۵. صص ۵۷-۸۲.

- _____ (۱۳۹۰). *داستان کوتاه در ایران*. ج ۳. تهران: نیلوفر.
- _____ (۱۳۹۳). *گشودن رمان*. ج ۲. تهران: مروارید.
- تاجیک، محمدرضا (۱۳۸۷). *پساساختارگرایی در رهیافت و روش در علوم سیاسی*. به‌اهتمام عباس منوچهری. تهران: سمت.
- تدینی، منصوره (۱۳۸۸). *پسامدرنیسم در ادبیات داستانی ایران*. تهران: نشر علم.
- تسلیمی، علی (۱۳۸۸). *گزاره‌هایی در ادبیات معاصر ایران (داستان): پیشامدرن، مدرن، پسامدرن*. ج ۲. تهران: آمه.
- تقی‌زاده، هادی (۱۳۹۱). *گراف‌گره*. تهران: روزنه.
- خسروی، ابوتراب (۱۳۹۴). *اسفار کاتبان*. تهران: گمان.
- داد، سیما (۱۳۹۲). *فرهنگ اصطلاحات ادبی*. ج ۶. تهران: مروارید.
- رشیدیان، عبدالکریم (۱۳۹۳). *فرهنگ پسامدرن*. تهران: نشر نی.
- شهسواری، محمدحسن (۱۳۹۰). *شب ممکن*. ج ۵. تهران: نشر چشمه.
- صفوی، کورش (۱۳۸۳). *از زبان‌شناسی به ادبیات: شعر*. ج ۲. چ ۲. تهران: سوره مهر.
- عابدی، مهدی (۱۳۸۸). *حقیقت و زبان*. تهران: دانشگاه امام صادق (ع).
- عابدینی، حسن (۱۳۸۶). *صد سال داستان‌نویسی ایران*. ج ۳ و ۴. چ ۴. تهران: نشر چشمه.
- فتوحی، محمود (۱۳۹۱). *سبک‌شناسی*. تهران: سخن.
- قاسمی، رضا (۱۳۹۲). *همنوایی شبانه ارکستر چوبها*. چ ۱۲. تهران: نیلوفر.
- لاج، دیوید (۱۳۸۹). «رمان پسامدرنیستی» در *نظریه‌های رمان از رئالیسم تا پسامدرنیسم*. گردآوری و ترجمه حسین پاینده. چ ۲. تهران: نیلوفر. صص ۱۴۳-۲۰۰.
- لوییس، بری (۱۳۸۳). «پسامدرنیسم و ادبیات» در *مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان*. گزینش و ترجمه حسین پاینده. تهران: روزنگار. صص ۷۷-۱۰۹.
- لیوتار، ژان-فرانسوا (۱۳۸۰). *وضعیت پست‌مدرن*. ترجمه حسینعلی نودری. تهران: گام نو.
- متس، جسی (۱۳۸۹). «رمان پسامدرن: غنی شدن رمان مدرن؟» در *نظریه‌های رمان از رئالیسم تا پسامدرنیسم*. ترجمه حسین پاینده. چ ۲. تهران: نیلوفر. صص ۲۰۱-۲۳۸.

- محمدپور، احمد (۱۳۸۹). *روش در روش (درباره ساخت معرفت در علوم انسانی)*. چ ۲. تهران: جامعه‌شناسان.
- مکاریک، ایرناریم (۱۳۹۰). *دانش‌نامه نظریه‌های ادبی معاصر*. چ ۴. تهران: آگه.
- موکه، داگلاس کالین (۱۳۸۹). *آیرونی*. تهران: نشر مرکز.
- وحیدیان کامیار، تقی و غلامرضا عمرانی (۱۳۸۶). *دستور زبان فارسی ۱*. چ ۹. تهران: سمت.
- هارلند، ریچارد (۱۳۸۵). *درآمدی تاریخی بر نظریه ادبی از افلاتون تا بارت*. گروه ترجمه شیراز زیر نظر شاپور جورکش. چ ۲. تهران: نشر چشمه.
- همایی، جلال‌الدین (۱۳۸۶). *فنون بلاغت و صناعات ادبی*. چ ۲۶. تهران: هما.
- یاکوبسن، رومن (۱۳۹۰). «قطب‌های استعاری و مجازی در زبان‌پیشی» در *زبان‌شناسی و نقد ادبی*. ترجمه مریم خوزان و حسین پاینده. چ ۴. تهران: نشر نی. صص ۳۹-۴۶.
- Bakhtin, M. (2012). *Takhayol-e Mokālemeyi: Jostārhāyi darbāre-ye Romān*. R. Purāzar (Trans.). 3rd Ed. Tehran: Ney Publication. [in Persian]
- Barth, J. (2008). "Adabiyāt-e Bāzparvari: Dāstān-e Pasāmodernisti". P. Yazdānju (Trans.). *Adabiyāt-e Pasāmodern Gozāresh, Neg'resh, Naq'di*. 2nd Ed. Tehran: Markaz Publications. pp. 123-145. [in Persian]
- Barāheni, R. (2005). *Āzāde Khānum va Nevisande-ash*. 2nd Ed. Tehran: Kārevan. [in Persian]
- Pāyande, H. (2002). "Simin-e Dāneshvar: Shahrzādi Pasāmodern". *Matnpazhuhi-ye Adabi*. No. 15. pp. 57-82. [in Persian]
- _____ (2011). *Dāstān-e Kutāh dar Irān*. Vol. 3. Tehran: Nilufar. [in Persian]
- _____ (2014). *Goshudan-e Romān*. 2nd Ed. Tehran: Morvārid. [in Persian]
- Tājik, M.R. (2008). *Pasāsāktārgarāyi dar Rahyāft va Ravesh dar 'Olum-e Siy'si*. A. Manuchehri. Tehran: Samt. [in Persian]
- Tadayoni, M. (2009). *Pasāmodernism dar Adabiyāt-e Dāstāni-ye Ir'n*. Tehran: 'Elm Publication. [in Persian]
- Taslimi, A. (2009). *Gozārehāyi dar Adabiyāt-e Mo'āser-e Ir'n (Dāst'n): Pishāmodern, Modern, Pasāmodern*. 2nd Ed. Tehran: 'Āmeh. [in Persian]
- Taqizāde, H. (2012). *Gerāf-e Gorbe*. Tehran: Rozane. [in Persian]
- Khosravi, A. (2015). *Asfār-e Kātebān*. Tehran: Gamān. [in Persian]
- Dād, S. (2013). *Farhang-e Estelāhāt-e Adabi*. 6th Ed. Tehran: Morvārid. [in Persian]

- Rashidiyān, A. (2014). *Farhang-e Pasāmodern*. Tehran: Ney Publication. [in Persian]
- Shahsavāri, M.H. (2011). *Shab-e Momken*. 5th Ed. Tehran: Cheshme Publication. [in Persian]
- Safavi, K. (2004). *Az Zabānshenāsi be Adabiyāt: She'r*. Vol. 2. 2nd Ed. Tehran: Sure-ye Mehr. [in Persian]
- 'Ābedi, M. (2009). *Haqiqat va Zabān*. Tehran: Dāneshgāh-e Emām Sādeq. [in Persian]
- 'Ābedini, H. (2007). *Sad Sāl Dāstānnevisi-ye Ir'n*. Vol. 3 & 4. 4th Ed. Tehran: Cheshme Publication. [in Persian]
- Fotuhi, M. (2012). *Sabkshenāsi*. Tehran: Sokhan. [in Persian]
- Qāsemi, R. (2013). *Hamnavāyi-e Shabāne-ye Orkestr-e Chubh'*. 12th Ed. Tehran: Nilufar. [in Persian]
- Lodge, D. (2010). "Romān-e Pasāmodernisti". H. Pāyande. *Nazariyehāy-e Romān az Realism tā Pasāmodernism*. 2nd Ed. Tehran: Nilufar. pp. 143-200. [in Persian]
- Louis, B. (2004). "Pasāmodernism va Adabiyāt". H. Pāyande (Trans.). *Modernism va Pasāmodernism dar Romān*. Tehran: Ruznegār. pp. 77-109. [in Persian]
- Lyotard, J.F. (2001). *Vaz'iyat-e Postmodern*. H. Nozari (Trans.). Tehran: Gām-e No. [in Persian]
- Matz, J. (2010). "Romān-e Pasāmodern: Ghani Shodan-e Romān-e Modern?" H. Pāyande (Trans.). *Nazariyeh'y-e Romān az Realism tā Pasāmodernism*. 2nd Ed. Tehran: Nilufar. pp. 201-238. [in Persian]
- Mohamadpur, A. (2010). *Ravesh dar Ravesh (darbāre-ye Sākht-e Ma'refat dar 'Olum-e Ensāni)*. 2nd Ed. Tehran: Jāme'e Shenāsān. [in Persian]
- Makaryk, I.R. (2011). *Dāneshnāme-ye Nazariyeh'y-e Adabi-ye Mo'āser*. Tehran: 'Āgah. [in Persian]
- Muecke, D.C. (2010). *Āyroni*. Tehran: Markaz Publication. [in Persian]
- Vahidiyan Kāmyar, T. & Q. 'Omrāni (2007). *Dastur-e Zabān-e Farsi 1*. 9th Ed. Tehran: Samt. [in Persian]
- Harland, R. (2006). *Darāmadi Tārikhi bar Nazariye-ye Adabi az Aflātun tā Bārt*. Sh. Jourkesh (Trans.). 2nd Ed. Tehran: Cheshme Publication. [in Persian]
- Homāyi, J. (2007). *Fonun-e Belāghat va Sanā'āt-e Adabi*. 26th Ed. Tehran: Homā. [in Persian]
- Jakobson, R. (2011). "Qotbhā- ye Este'āri va Majāzi dar Zabān-parishi". M. Khouzān & H. Pāyande (Selected and Trans.). *Zabānshenāsi va Naqd-e Adabi*. 4th Ed. Tehran: Ney Publication. pp. 39-46. [in Persian]