Archive of SID

ادب پژوهی
شمارهٔ دوم، تابستان ۱۳۸۶

واژگان کلیدی

- ☑ رمـــان پسامدرن
- ☑ عصـــر روشنگری
- ☑ شکل‌گرایی افراطی
- ☑ بی‌واسطگیِ روایـــی

رمان پسامدرن چیست؟

(بررسی شیوه‌های روایت در رمان آزاده خانم و نویسنده‌اش)

دکتر حسین پاینـده
دانشیار دانشگاه علامه طباطبائی

چکیده

از چند سال پیش به این سو که نخستین رمان‌های پسامدرن در کشور ما منتشر شدند، شناخت ویژگیهای رمان پسامدرن به یکی از مسائل مهم در مطالعات ادبی تبدیل شده‌است. به سبب کاربردهای متعددی که اصطلاح «پسامدرنیسم» در حوزه‌های گوناگون علوم انسانی پیدا کرده‌است، هیچ‌گونه اجماعی دربارهٔ تعریف رمان پسامدرن موجود نَدارد. مقالهٔ حاضر، با تأکید بر ماهیت متکثّر بحثهای نظری که دربارهٔ پسامدرنیسم از منظرهای گوناگون صورت گرفته، صِرفاً کوششی است برای تقرّب به یکی از نظریه‌های تأثیرگذار دربارهٔ رمان پسامدرن که در دو مقالهٔ مشهور به قلم جان بارت مطرح شده‌است. در بخش نخست مقالهٔ حاضر، بحثی در خصوص زمینه‌های فکری و فرهنگی و اجتماعیِ پیدایش پَسامدرنیسم ارائه می‌شود. بخش دوم این نوشتار، شرحی است بر تطوّر آراءِ جان بارت دربارهٔ رمان پسامدرن. در سومین بخش مقاله ، بر مبنای دیدگاه جان بارت، بحثی دربارهٔ شیوهٔ روایت در رمان *آزاده خانم و نویسنده‌اش*، نوشتهٔ رضا براهنی، ارائه خواهد شد که شالودهٔ آن، تأکید بر ماهیت پسامدرنیستیِ نحوهٔ روایت در این رمان است. بخش پایانیِ مقالهٔ حاضر، به نتیجه‌گیری از بحثهایِ ارائه‌شده اختصاص دارد.

نشانی پست الکترونیکی نویسنده: h.payandeh@yahoo.com
تاریخ دریافت مقاله: ۸۶/۴/۸ **تاریخ پذیرش مقاله:** ۸۶/۶/۱۲

www.SID.ir

Archive of SID

مقدّمه

از چند سال پیش به این سو، یک پرسش مهم در مطالعات ادبی در کشور ما این بوده است که چه رمانی با کدام ویژگیها را می‌توان مصداق «رمان پسامدرن» دانست؟ ناگفته پیداست که این پرسش به سبب انتشار رمان‌هایی برای ما مطرح شده است که به سبک‌وسیاقی نو یا با نقض عرفهای مألوف نوشته شده‌اند و در واقع تلاش برای پاسخ گفتن به پرسشِ یادشده، راهی برای فهم مبانی پسامدرنیسم در ادبیّات داستانی است. امّا مبالغه نیست اگر بگوییم که هر پاسخی به این پرسش لزوماً پاسخی تحدیدشده و فروکاهنده خواهد بود، زیرا «پسامدرنیسم» خود، مفهومی مسئله‌ساز و مناقشه‌پذیر و دارای تعریفهای چندگانه است. پسامدرنیسم، بنابه ذات خود، دالی مرکزگریز و تفسیربرانداز است که در مقابل هر کوششی برای تدقیق، یا هر تلاشی برای پیوند دادن آن با یک مدلولِ معیّن، مقاومت می‌ورزد. امر «پسامدرن» (خواه این امر را یک برههٔ تاریخی یا وضعیت فرهنگی بدانیم و خواه نوعی متن با ویژگیهایی خاص)، در طیف وسیعی از حوزه‌های علوم انسانی و برحسب نظریه‌هایی متنوع ایضاً به طرزی متنوّع تعریف شده است. برخی از این حوزه‌ها عبارت‌اند از فلسفه، مطالعات ادبی، هنرهای تجسّمی، علوم اجتماعی و تاریخ. از این رو، «تعریف کردنِ» رمان پسامدرن یا تدقیق مجموعه‌ای از «ویژگیهای» این نوع رمان، عملاً یعنی محدود کردن بحث به یکی از این نظریه‌ها و نیز فروکاستن بحث به تبیین نمونه‌هایی از رمان پسامدرن برحسب نظریه‌ای که به این منظور برمی‌گزینیم.

مقالهٔ حاضر، با تأکید بر ماهیتِ متکثّر بحثهای نظری که دربارهٔ پسامدرنیسم از منظرهای گوناگون صورت گرفته، صرفاً کوششی است برای تقرّب به یکی از نظریه‌های تأثیرگذار دربارهٔ رمان پسامدرن که در دو مقالهٔ مشهور به قلم جان بارت مطرح شده است. این دو مقاله به ترتیب انتشار عبارت‌اند از «ادبیّات تهی‌شدگی» (۱۹٦۷) و «ادبیّات غنی‌سازی» (۱۹۸۰). با استناد به کتابها و مجموعه مقالات متعدّدی که دو مقالهٔ ذکرشده کراراً در آنها تجدید چاپ شده‌اند، می‌توان مدّعی شد که دیدگاه بارت در زمرهٔ

www.SID.ir

Archive of SID

بانفوذترین منظرهایی است که در ادبیّات راجع به پسامدرنیسم گشوده شده‌اند لذا پرداختن به این مقالات را می‌توان یکی از راههای چندگانهٔ ورود به مبحث پسامدرنیسم قلمداد کرد. امّا پیش از پرداختن به این دو مقالهٔ معروف، ضروری است که بحث را از حوزه‌ای عمومی‌تر دربارهٔ زمینه‌های فکری و فرهنگی و اجتماعیِ پیدایش پسامدرنیسم آغاز کنیم. این نحوهٔ آغاز بحث شاید روشن کند که آراءِ جان بارت در کدام حال‌وهوای فکری و با کدام جهت‌گیریهای انتقادیِ فلسفی همسو می‌شود. آشنایی با این پس‌زمینهٔ فکری، فهم بحثهای بارت را تسهیل می‌کند. همچنین شاید این پیش‌درآمد نشان دهد که چرا، همان‌گونه که در ابتدای این نوشتار اشاره شد، «پسامدرنیسم» صبغه‌ای چندرشته‌ای و مرکزگریز دارد و پژوهشگران را وامی‌دارد تا با عبور از مرزهای معهود میان حوزه‌های اندیشه در علوم انسانی، بیشتر به دنبال فهمِ مفهوم‌پردازیهای میان‌رشته‌ای باشند تا تعیین معنای دقیق این اصطلاح برحسب مفاهیم و مصطلحاتِ رایج در یک حوزهٔ معرفتیِ خاص. بخش دوم این نوشتار، شرحی است بر تطوّر آراءِ جان بارت دربارهٔ رمان پسامدرن. چنان‌که در این بخش استدلال خواهد شد، دیدگاه بارت در خصوص وضعیت رمان متأخّر، دیدگاهی ایستا و تغییرناپذیر نیست؛ در واقع، مقالهٔ دوم بارت («ادبیّات غنی‌سازی») حکم تعدیل و حتی اصلاح نظراتی را دارد که وی پیشتر در مقالهٔ اولِ خود («ادبیّات تهی‌شدگی») مطرح کرده بود. این نفی دیالکتیکیِ آراءِ یک متفکّر توسط خودِ همان متفکّر، از جمله دلایلی است که به نفعِ ماهیتِ پسامدرنیستیِ رویکردِ بارت می‌توان اقامه کرد. نشان دادنِ این تطوّرِ سلبی، به ویژه از این حیث ضروری می‌نماید که در کشور ما مباحث متکثّر و پیچیدهٔ مربوط به نظریه‌های پسامدرنیسم، غالباً با نوعی تقلیل‌گراییِ مغایر با روح مدرنیسم و پسامدرنیسم، به مجموعه‌ای از اصطلاحاتِ «کلیدی» و نامهای مشهور و تعریفهای صلب فروکاسته می‌شوند. این تقلیل‌گرایی خود از جمله بزرگ‌ترین موانع فهم پسامدرنیسم در کشور ما بوده است. در سومین بخشِ مقالهٔ حاضر، بر مبنای دیدگاه جان بارت، بحثی دربارهٔ شیوهٔ روایت در رمان ***آزاده خانم و نویسنده‌اش***، نوشتهٔ رضا براهنی، ارائه خواهد شد که شالودهٔ آن، تأکید بر ماهیت پسامدرنیستیِ نحوهٔ روایت

www.SID.ir

Archive of SID

در این رمان است. به بیان دیگر، در این بخش، ضمن تحلیل گسستگیِ روایی و تأثیرهای ضدمحاکاتیِ شیوهٔ روایت در این رمان، استدلال می‌شود که رمان پسامدرن را نـه در مقـامِ نوعی از نوشتار که به‌کلی از سنّتهای رمان مدرن می‌گسلد، بلکه بـه عنـوان تلفیقـی نـو از سنّتهای پیشامدرن با الزامها و جلوه‌های مدرن باید بررسی کرد. بخش آخر مقالـهٔ حاضـر، به نتیجه‌گیری از بحثهای ارائه‌شده اختصاص دارد.

بحث و بررسی

۱. افول آرمانهای برآمده از عصر روشنگری

معمولاً اواسط دههٔ ۱۹٦۰ را برههٔ زمانیِ ظهور آن نوع رمانی می‌دانند که امـروزه، پـس از نظریه‌پردازیهایی که از دههٔ ۱۹۸۰ تاکنون صورت گرفته است، «رمان پسامدرن» می‌نـامیم. امّا پرسشی که در خصوص این تبیینِ زمانی بلافاصله به ذهن متبادر می‌شود این است که چرا رمان پسامدرن در دههٔ ۱۹٦۰ سر بر آوَرْد؟ کدام شرایط خاص فرهنگی و تاریخی در دههٔ یادشده زمینه‌ساز تحوّلاتی این‌چنین چشمگیر در عناصر رمان، بویژه شخصیت‌پردازی و پیرنگ و شیوهٔ روایتگری، شدند؟ برای پاسخ دادن به ایـن پرسـش، لازم اسـت از دهـهٔ ۱۹٦۰ به اواخر قرن هفدهم (حدوداً ۱٦٦۰) بازگردیم و تحـولات اندیـشه از آن برهـه تـا اواخر قرن هجدهم (حدوداً ۱۷۷۰) را مرور کنیم. به بیان دیگـر، بررسـی تحـوّلات رمـان معاصر مستلزم برقراری نوعی ارتباط سلبی بین پسامدرنیسم و عصر روشنگری است.

یکی از بارزترین ویژگیهای فرهنگیِ برههٔ زمانی‌ای که نخستین رمان‌های پسامدرن نوشته شدند، روا داشتنِ تردید دربارهٔ شالوده‌های فکریِ عصر روشـنگری بـود. چنـان‌کـه می‌دانیم، اصل محوریِ روشنگری، باور داشتن به خِرَدمبنایی و نقش بنیادینِ آن در نیل بـه پیشرفت در همهٔ حوزه‌های مربوط به هستیِ بشر بود. فلاسفه و اندیـشمندانِ اواخـرِ قـرن هفدهم و اوایلِ قرن هجدهم، از قبیل ولتر و روسـو و کانـت و بـیکن و دکـارت و لاک، تصویری از انسان ارائه می‌دادند که برتری او بر سایر جانداران را اساساً در تعقل می‌دیـد. روشنگری از ویرانه‌های ناشی از قرنها سیطرهٔ کلیسا بر همهٔ ارکان زنـدگی سـر بـر آورده بود و هدفِ آن، امحاءِ جهل و خرافات و هموار کردن راه برای بارور شـدنِ عقـلِ انـسان

www.SID.ir

Archive of SID

بود. انسان با اتّکا به عقل می‌توانست بر جزم‌اندیشی و وحشیگریِ دیرینِ خود فائق آید و عدالتی را درخورِ شأن خود برپا سازد. بر اساس این طرز فکر، عقل جمعی یگانه ملاک بازاندیشی دربارهٔ مفاهیمِ کهن‌بُنیاد تلقی می‌شد. جملهٔ مشهور جان لاک، مبیّنِ همین منزلتِ عالی برای عقل است: «خِرَد باید داور و راهنمای غاییِ ما باشد.» هر آنچه با عقل سازگاری داشت، بقا می‌یافت و هر آنچه با الزامات عقل ناسازگار بود، قاطعانه کنار گذاشته می‌شد. به مدد عقل هم می‌شد از خرافات قرون وسطایی رهایی یافت و هم این‌که با مهار طبیعت، جهانی بسامان و بهشتی زمینی برپا کرد. مطابق این دیدگاه، برخورداریِ انسان از نَفْسی باثبات و یکپارچه و سامان‌مند، به او امکان می‌دهد تا جهانِ پیرامونِ خود را با اتّکا به قوّهٔ عقل بشناسد. این شناخت، در تبیینهای علمی از جهان متبلور می‌شود. به بیان دیگر، علم عبارت است از معرفتی که نَفْس ، از جهان به دست می‌آوَرَد. نَفْس ، با در پیش گرفتنِ خِرَدمبنایی و عینیت‌گرایی، به حقایقِ جهانشمولِ علمی دست می‌یابد و همین معرفتْ انسان را به کمال رهنمون می‌کند. بدین ترتیب، عقل محکی است برای سنجش و تمییز گذاشتن بین درست و نادرست، یا بین امر اخلاقی و امر غیراخلاقی. از آنجا که عقل ماهیتی جهانشمول دارد، حکم عقل دربارهٔ اینکه چه چیز اخلاقی یا درست است به طریق اولی حکمی جهانشمول تلقّی می‌شود. آزادیِ راستینِ انسان در گرو گردن نهادن به معرفتی است که از راه تعقّل و معرفت علمی حاصل آمده باشد. از این رو، اندیشمندان عصر روشنگری مروّجِ این دیدگاه بودند که دانش می‌بایست فارغ از هرگونه ملاحظاتِ تنگ‌نظرانه از قواعد خِرَد پیروی کند تا سرمشق همهٔ معرفتهای سعادت‌آورِ اجتماعی شود.

به این منظور، لازم بود که از یک سو با روا داشتن تساهل در اندیشه و هنر و از سوی دیگر با پژوهشگریِ علمی، زمینهٔ لازم برای پیشرفت جامعهٔ بشری و رعایت حقوق انسان و برقراری عدالت اجتماعی فراهم شود. نمود تمام‌عیارِ این اعتقاد به حقوق بشر و فرصتهای مساوی برای همهٔ آحاد جامعه را در اندیشه‌های تامس جفرسون می‌توان دید، اندیشمند و نظریه‌پرداز سیاسی‌ای که بیانیهٔ استقلال ایالات متحدهٔ آمریکا را نیز او نوشت.

www.SID.ir

Archive of SID

جفرسون ایجاد دموکراسی را در گرو ایجاد جامعه‌ای سوادآموخته می‌دید که آحاد آن می‌بایست از آموزش عمومیِ رایگان برخوردار شوند و بپذیرند که حق تحمیل آراءِ سیاسیِ خود به نسلهای بعدی را ندارند. در اندیشهٔ جفرسون، ارادهٔ مختار و استعدادهای فردی، با توسّل به خِرَد، هم متضمّن رشد آحاد جامعه است و هم تضمین‌کنندهٔ رعایت حقوق انسانیِ ایشان. انعکاس اندیشه‌های برآمده از روشنگری را نه فقط در بیانیهٔ استقلال آمریکا، بلکه در خود انقلابی که منجر به استقلال آمریکا شد و همچنین در انقلاب کبیر فرانسه می‌توان دید. همهٔ این تحوّلات سیاسی بر آزادی انسان و توانمندیِ او برای نیل به کمال و پیشرفت تأکید می‌ورزیدند.

به قول مَدِن سَراپ، فلاسفهٔ روشنگری «امیدوار بودند که هنر و دانش نه فقط به مهار کردنِ نیروهای طبیعت یاری برساند، بلکه همچنین فهمِ جهانِ هستی و نَفْسِ انسان و نیز پیشرفتِ اخلاقی و عدالتِ نهادهای مدنی و حتی سعادتِ ابناءِ بشر را امکان‌پذیرتر سازد.» (سَراپ، ۱۹۸۸: ۱۳۰) رسیدن به این اهداف ایجاب می‌کرد که علم صبغه‌ای هر چه بیشتر عینی بیابد و دستاوردهای علمی دانشمندانی از قبیل نیوتن در همین دوره، گواه روشنی از تأثیر رهایی‌بخشِ عقل در زندگیِ بشر بود. نوآوریها و ابداعات نیوتن و سایر عالمان برجستهٔ این دوره منعکس‌کنندهٔ روح عصر روشنگری است، روحی که از جمله با برهان و تعمیمِ استقرایی از حقایق تجربی به قواعد جهانشمول می‌رسید و یا با تکیه بر استدلالِ قیاسی از قواعد عام و جهانشمول، حقایقی متعیّن و موردی را تبیین می‌کرد.

به این ترتیب، اتّکا به عقل قرار بود تضمین‌کنندهٔ آینده‌ای مشحون از بهترین امکانات برای تعالی و سعادت انسان باشد. اما «تثلیثِ اقدس»[1] عصر روشنگری (عقل ـ طبیعت ـ پیشرفت)، برخلاف آنچه انتظار می‌رفت، بهشتی زمینی را برای بشر به ارمغان نیاورد، بلکه جهانی پُرهرج‌ومرج و هراس‌آور را ایجاد کرد. وقوع دو جنگ جهانیِ ویرانگر، بیشتر شدنِ شکاف طبقاتی بین داراها و ندارها و بیگانگیِ بی‌سابقهٔ آدمها با

۱. «تثلیثِ اقدس» تعبیری است که گری ولر برای اشاره به اصول بنیادیِ روشنگری به کار می‌بَرَد (نقل‌قول شده در لاین، ۱۹۹۹: ۱۰).

www.SID.ir

Archive of SID

یکدیگر و ــ بدتر ــ با خویشتن، ویژگیهای جهان مدرنی است که قرار بود با اتّکا به عقل، از وحشیگریِ انسانهای بدوی و از محنتهای پیشامدرن رهایی یابد. شقاوت حیرت‌آوری که انسان مدرن در کشتارِ همنوعان خود در جنگهای هولناکِ قرن بیستم از خود نشان داد، خط بطلانی بود بر امید بستن به خِرَدورزی بشر و نیل به سعادت از طریق محور قرار دادنِ دستاوردهای فنّاوارانهٔ عقل. فنّاوری اکنون خود به هیولایی تبدیل شده که قوم‌کُشی‌های کابوس‌وار را امکان‌پذیر کرده است و در کشاکشِ یأس‌آورِ انسان با وضعیت سیاسی و فرهنگیِ برآمده از همین خِرَدباوری، روایتی که اندیشمندان عصر روشنگری از «پیشرفت» به دست می‌دادند، دیگر اعتبار خود را از دست داده است. نمونهٔ درخشانی از این شکْورزی به مبانی فکریِ روشنگری را در کتاب آدورنو و هورکهایمر، *دیالکتیک روشنگری*، می‌توان دید. این دو متفکرِ برجستهٔ مکتب فرانکفورت، نخستین فصل کتابشان را این‌گونه آغاز می‌کنند:

> روشنگری، در مقام پیشرویِ تفکّر در عام‌ترین مفهومِ آن، همواره کوشیده است تا آدمیان را از قید و بندِ ترس ، رها و حاکمیت و سَروریِ آنان را برقرار سازد. با این حال، کرهٔ خاک که اکنون به تمامی روشن گشته‌است، از درخشش ظفرمندِ فاجعهْ تابناک است. برنامهٔ روشنگریْ افسون‌زدایی از جهان، انحلالِ اسطوره‌ها و واژگونیِ خیالبافی به دست معرفت بود (آدورنو و هورکهایمر، ۱۳۸٤: ۲۹).

این لحن طعنه‌آمیز در توصیفِ «تابناک» بودنِ کرهٔ زمین از «درخشش ظفرمندِ فاجعه»، اشارتی است به تحقّق نیافتنِ وعده‌های روشنگری. آدورنو و هورکهایمر سپس به فرانسیس بیکن اشاره می‌کنند که در زمرهٔ برجسته‌ترین فلاسفهٔ عصر روشنگری محسوب می‌شد و ولتر لقب «پدر فلسفهٔ تجربی» را به او داده بود. بیکن در نوشتاری با عنوان «در ستایش معرفت»، ضمن نام بردن از اختراعاتی مانند صنعت چاپ و توپخانه و قطب‌نما، چنین نتیجه می‌گیرد که «پس دیگر جای تردید نیست که حاکمیّت و سَروریِ آدمی در

www.SID.ir

Archive of SID

مخزنِ معرفت نهفته است، مخزنی انباشته از گوهرهای بسیار ....» (آدورنو و هورکهایمر، ۱۳۸٤: ۳۰) متقابلاً آدورنو و هورکهایمر، در مقام منتقدانِ نگرشِ بیکن، «معرفت» را مترادف «قدرت» می‌دانند و فنّاوری را «جوهر و ماهیتِ این معرفت». از نظر آنان، «هدف تکنولوژی تولیدِ مفاهیم و تصاویر، یا بصیرتهای فرخنده نیست، بلکه غایات آن عبارت‌اند از روش، استثمارِ کار دیگران و سرمایه.» (آدورنو و هورکهایمر، ۱۳۸٤: ۳۰-۳۱) آنان سپس متذکّر می‌شوند که «آن "گوهرهای بسیاری" که، به قول بیکن، در مخزنِ معرفت "انباشته" گشته‌اند، خود در حکم وسایل و ابزارِ صِرف‌اند» لذا در زمانهٔ ما، رادیو شکلی جدید از ماشین چاپ است، کما اینکه هواپیماهای بمب‌افکن و فنّاوریِ هدایت‌ازراه‌دور به ترتیب گونه‌هایی کاراتر و مطمئن‌تر از توپخانه و قطب‌نما هستند (آدورنو و هورکهایمر، ۱۳۸٤: ۳۱). هدف روشنگری این بود که بطلان اسطوره‌های باستان را ثابت کند و راه وصول به این هدف را در اشاعهٔ معرفت علمی و نابودیِ خرافات می‌دید. امّا همان جنبشی که می‌کوشید تا با حاکمیت اندیشه‌های فراگیر و تمامیت‌بخش مبارزه کند، خودْ اصلی تمامیت‌بخش و همه‌گستر به نام «عقل» را جایگزین آن اندیشه‌ها کرد. به اعتقاد آدورنو و هورکهایمر، بدین ترتیب بود که عقل و کیشِ عقل‌پرستی به اسطورهای جدید تبدیل شد.

لیوتار در زمرهٔ مشهورترین نظریه‌پردازانی است که در ادامهٔ همین سنّت نقّادانه دربارهٔ روشنگری، پسامدرنیسم را واکنشی علیه اسطوره‌های تمامیت‌بخش و کیهانی، یا به قول خودِ او «فراروایتها»، می‌داند. به زعم لیوتار، پسامدرنیسم ادّعاهای عصر روشنگری را دربارهٔ ایجاد برابری بین آحاد جامعه و نیل به پیشرفت از راه علم و فنّاوری نوعی «فراروایت» می‌داند و به آن باور ندارد. اسطورهٔ «پیشرفت» از عصر خِرَد به این سو چنین القا کرده بود که دانش و نظامهای سیاسیِ نشئت‌گرفته از عقل، چنان ماهیت بشردوستانه و سعادت‌آوری دارند که خودبه‌خود متضمّن آزادیِ انسان هستند. مدرنیته روایتی با یک فرجامِ خوش است: رهایی انسان از قیدوبندهای برآمده از تحجّر و جبر. امّا این فراروایت در عمل بر مشروعیت نظامهای سیاسیِ خودکامه صحّه گذاشته و برخورداریِ آنها از

www.SID.ir

Archive of SID

قدرت را توجیه کرده است. فضای فکری‌ای که به ویژه از اواخر دههٔ ۱۹٦۰ به این سو به وجود آمد، با از سر گذراندنِ تجربهٔ جنگ‌هایی مانند جنگ ویتنام و آشوبهایی مانند شورش دانشجویان در سال ۱۹٦۸ و نیز پیدایش جنبشهای مختلفِ نافرمانیِ مدنی، حاکی از ناباوری به فراروایتهای برآمده از روشنگری و تلاش برای یافتن باورها و ارزشهای جدید بود.

۲. رمان پسامدرن از منظر جان بارت

در چنین حال‌وهوای‌ای فکری بود که جان بارت در نخستین مقاله از مقالات دوگانهٔ خود، کوشید تا تبیینی از دگرگونیهایی به دست دهد که به موازات همین تحوّلات اجتماعی و سیاسی و فرهنگی، در حوزهٔ ادبیات داستانی و به‌طور خاص رمان در حال رخ دادن بود. چنان‌که دیدیم، ویژگیِ عامِ این فضای فکری عبارت بود از شکست‌خورده پنداشتنِ پروژهٔ مدرنیته که از اواخر قرن هفدهم آغاز شده بود. در آن زمان، رمان‌هایی نوشته می‌شدند که به نظر می‌رسید نویسندگانشان به پیروی از روحِ بدعت‌گذار و نوطلبِ مدرنیسم همچنان در پی آزمودنِ روشهای گوناگونِ برای ایجاد شکل (فرم) نو هستند. جان بارت مقالهٔ «ادبیّات تهی‌شدگی» را با اشاره به همین طبع‌آزماییهای شکلی (صوری) آغاز می‌کند که به اعتقاد او دیگر موجّه نبودند. وی در این مقاله استدلال می‌کند که بدعت‌گذاریِ مدرنیستی همچون چند دههٔ آغازینِ قرن بیستم ادامه پیدا کرده است بی‌آنکه دلیلی برای آن وجود داشته باشد. به عبارت دیگر، نویسندگان چنان از تکنیکهای عجیب‌وغریب استفاده می‌کنند که گویی هدفی جز بازی با صناعات داستان‌نویسی و شگفت زده کردن خواننده ندارند. در میان رمان‌های منتشرشده در اواسط و اواخر دههٔ ۱۹٦۰، نمونه‌های متعددی از این‌قبیل بدعت‌گذاریها را می‌توان سراغ گرفت: چاپ کتاب در صفحاتی با چهار رنگ مختلف (*زن مغمومِ ویلی ماسترز*، نوشتهٔ ویلیام گس)؛ نگارش عمودی علاوه بر نگارش افقی و ایجاد شکلهای هندسی با واژه‌ها (*مضاعف یا هیچ*، نوشتهٔ ریموند فدرمن)؛ عرضهٔ رمان به صورت صحافی نشده در داخل یک جعبه یا

www.SID.ir

Archive of SID

کلاسور، به نحوی که خواننده بتواند فصلهای کتاب را به دلخواه جابه‌جا کند (*بخت برگشتگان*، نوشتهٔ ب.س. جانسن)؛ نگارش رمان از طریق ریختن جمله‌های قیچی‌شده از متون مختلف به داخل یک کلاه و سپس بیرون آوردنِ اتّفاقیِ آن جمله‌ها و چسباندنشان کنار یکدیگر (رمان سه‌قسمتیِ *قطار سریع‌السیر نووا*، *دستگاه آرام* و ***بلیتی که منفجر شد***، نوشتهٔ ویلیام بارُز)؛ تمام کردن رمان با چند فرجام مختلف به منظور اینکه خواننده خود مناسب‌ترین پایانی را که می‌خواهد برای داستان رقم بزند (*زن ستوان فرانسوی*، نوشتهٔ جان فاولز)؛ این بازیهای شکلی در مجموع نشان‌دهندهٔ گرایشی فزاینده به بدعت‌گذاری در رمان معاصر بودند.

برای اینکه دریابیم این بدعت‌گذاریها تا چه حد متأثّر از حال‌وهوای فکریِ ناشی از ضدّیتِ پسامدرنیستی با نگرشهای برآمده از عصر روشنگری بودند، بجاست به این نکته اشاره کنیم که بنا به اعتقاد فلاسفهٔ عصر خِرَد، زبان نیز در مقام واسطهٔ بیان و اشاعهٔ معرفت می‌بایست ماهیتی عقلانی می‌داشت. کارکرد زبان عبارت بود از بازنماییِ جهانی که ذهنِ مُدرِک آن را از راه تعقّل ادراک می‌کرد. از این رو، زبان می‌بایست از هر آنچه از شفّافیتِ آن می‌کاست، عاری باشد. واژگانی که برای اشاره به اشیا به کار می‌روند، می‌بایست به طرزی کاملاً عینی مصداقهایشان را به ذهن خواننده متبادر کنند. بدین ترتیب، یک اصل مهم در نگارش، برقراری ارتباطی عینیت‌مبنا بین دال و مدلول بود. این ارتباط دقیقاً همان چیزی است که هم متفکّران و هم رمان‌نویسان پسامدرنیست شروع به تشکیک دربارهٔ آن کرده بودند. نمونهٔ بارزی از نظریه‌پردازیِ پسامدرن دربارهٔ این تشکیک را در فلسفهٔ واساختیِ[1] دریدا می‌توان دید. از منظر دریدا، باور به اینکه زبان می‌تواند آینه‌ای شفّاف برای بازتاباندنِ واقعیتِ جهان باشد، باوری کاذب و «کلام‌محورانه» مبتنی بر «متافیزیک حضور» است. «متافیزیک حضور» یعنی اعتقاد داشتن به یک «مرکز» یا «حضورِ» بیرونی و اعتباربخش که معنای گزاره‌های زبانی را تعیین یا تأیید یا تثبیت

1. deconstructive

www.SID.ir

Archive of SID

می‌کند؛ دریدا امّا قائل به هیچ «حقیقتِ» غایی و بیرونی، در مقام مدلول یا مرجعِ معنایی یگانه و ثابت، نیست. معنای هر متن نه در ساحتی بیرون از آن متن، بلکه برساخته‌شده در داخل همان متن است بنابراین باید آن را درون متن جست. این دیدگاهِ پسامدرن که زبان نه ابزاری برای بازنماییِ طابق‌النعل‌بالنعلِ واقعیت بلکه عرصهٔ بازیِ آزادانهٔ نشانه‌هاست، رمان‌نویسان این دوره را به سمت بدعتهای زبانی و صوری سوق داد.

جان بارت در مقالهٔ خود سپس به این موضوع اشاره می‌کند که به موازات نویسندگانی که همچنان به دنبال بدعت‌گذاری هستند، دسته‌ای دیگر از رمان‌نویسان هم آثاری خلق می‌کنند که از هر حیث واجد همان ویژگیهای داستانهای سنّتی است، گویی که ایشان از انقلاب مدرنیسم در هنر و ادبیّات به‌کلّی بی‌خبرند. به قول بارت، «نگران‌کننده است که می‌بینیم بسیاری از نویسندگانمان از [شیوه‌های داستان‌نویسیِ] داستایوسکی یا تالستوی یا فلوبر یا بالزاک پیروی می‌کنند، حال آنکه به نظر من پرسشِ واقعی دربارهٔ صناعت [رمان‌نویسی] این است که چگونه می‌توان نه فقط از جویس و کافکا بلکه از جانشینان آنان فراتر رفت که اکنون در غروبِ زندگیِ حرفهای خود قرار دارند.» (بارت، ۱۹٦۷: ۳۰) از نظر بارت، این دستهٔ دوم از نویسندگان همان‌قدر از ضرورتهای دوره و زمانهٔ خود غافل بودند که دستهٔ اول. در واقع، رمان‌نویسانی که همچنان به شیوهٔ نویسندگانِ دو سه دههٔ اول قرن بیستم بازیهای زبانی و نوآوریهای غریب در شکلِ روایتگری را وظیفهٔ اول و آخرِ خود می‌دانستند، از درک این حقیقت عاجز بودند که این‌قبیل بدعت‌گذاریها برای گسستن از سنّت رمان پیشامدرن (عمدتاً رئالیسم) در برهه‌ای از زمان لازم بود امّا تداوم آن دیگر جذّابیت سابق را نداشت. از سوی دیگر، آن نویسندگانی هم ده هیچ تغییرِ چشمگیری در نحوهٔ روایتگری در رمان‌هایشان ایجاد نمی‌کردند و همچنان داستانهایی با تکنیکهای آشنا یا شخصیتهای مألوف یا پیرنگهای دارای فرجام قطعی می‌نوشتند، نوعی رکود و ایستایی را به ادبیّات تحمیل می‌کردند. اینان هم به طریق اولی از این حقیقت غفلت می‌ورزیدند که ادبیّات نمی‌تواند به تحوّلاتی که در دنیای واقعی صورت می‌گیرد بی‌اعتنا بماند. وقتی دیدگاههای غالب در یک فرهنگ

www.SID.ir

Archive of SID

تغییر می‌کنند، شیوه‌ها و ساختمایه‌های هنری هم دچار تغییر می‌شوند. هنر با انعکاس دادنِ این تغییرات، در جایگاه مناسبی برای القای جامعهٔ کمال‌مطلوب قرار می‌گیرد. اگر مدرنیسم در قرن بیستم شیوهٔ تفکّر را دگرگون کرده است، رمان در مقام ژانری که همواره کوشیده است باطن واقعیت را کاوش کند می‌بایست خود دگرگون شود؛ در غیر این صورت، رمان از زمانهٔ خود عقب خواهد بود و دیگر نمی‌تواند از پوستهٔ ظاهریِ واقعیت فراتر رود. به‌طور خلاصه، از نظر بارت وضعیت رمان در نیمهٔ دوم دههٔ ۱۹٦۰ به گونه‌ای بود که ادبیّات «تهی‌شده» می‌نمود و نوآوریِ محتوایی نامیسّر به نظر می‌رسید. بارت حتّی صراحتاً به «پایانِ عمر» رمان اشاره می‌کند و می‌گوید: «چه بسا واقعاً عمر رمان به پایان رسیده باشد، همان‌گونه که "زمانهٔ" تراژدیِ کلاسیک یا اُپرای بزرگ یا مجموعه‌های غزل به پایان رسید»، امّا بلافاصله لازم به تذکر می‌بیند که «این موضوع اصلاً نباید در ما لزوماً احساس هراس ایجاد کند، ... و یک راه برای رویاروی شدن با این احساس می‌تواند نوشتن رمانی دربارهٔ آن باشد.» (بارت، ۱۹٦۷: ۳۲) در چنین شرایطی، لازم بود که نویسندگانی جدید با اندیشه‌هایی نو، آثاری متفاوت خلق کنند، آثاری که هم از صناعت‌پردازیِ «تهی‌شدهٔ» مدرن فراتر رود و هم از سنّتهای کهنه‌شدهٔ رمان پیشامدرن. به اعتقاد بارت، این کاری دشوار بود که صرفاً نویسندگان صاحب‌سبکی مانند ولادیمیر نبُکاف در رمان ***آتش رنگ‌باخته*** و خورخه لوئیس بورخس در مجموعهٔ *هزارتوها* از پس انجام دادنِ آن برآمده بودند. در ***آتش رنگ‌باخته***، نبُکاف تفسیرِ توهّم‌آمیزِ شخصیتی ملانقطی بر یک شعر را ساختمایهٔ رمانی دربارهٔ یافتن معنا در ادبیّات قرار می‌دهد و در *هزارتوها* بورخس داستانهای نوشته‌شده به قلم یک کتابدارِ خبره را روایت می‌کند، داستانهایی که به زعم این کتابدار زیرنوشتهایی بر کتابهایی خیالی‌اند. در هر دوی این آثار، معدود نویسندگانی که شناخت درستی از وضعیّت ادبیّات داستانی دارند، به منظور خروج از وضعیت تهی‌شدگی، داستانهایی دربارهٔ داستان‌نویسی می‌نویسند.

لحن و دیدگاه بارت در مقالهٔ اولش بسیار ناامیدانه بود. منظری که او دربارهٔ رمان گشوده بود حکایت از این داشت که ادبیّات داستانی به پایان راه رسیده و «تهی» شده

www.SID.ir

Archive of SID

است. امّا از جمله ویژگیهای پژوهشگرِ جدّی، رصد کردنِ تحوّلاتِ موضوعِ پژوهش است. به سبب برخورداری از همین ویژگی بود که سیزده سال بعد، بارت مقالهٔ دیگری نوشت با عنوان «ادبیّات غنی‌سازی» و در آن استدلال کرد که ادبیّات سویهٔ نوآورانهٔ جدیدی یافته است که می‌توان آن را «پسامدرن» نامید. وی بحث خود را با اشاره به ورودِ واژهٔ «پسامدرنیسم» به دایرهٔ واژگان رسمی آغاز می‌کند: «واژهٔ مورد نظر هنوز در لغت‌نامه‌ها و دانشنامه‌های معتبرِ ما ضبط نشده است، لیکن از زمان اتمامِ جنگ جهانی دوم و در ایالات متحدهٔ آمریکا از اواخر دههٔ ۱۹٦۰ و نیز در دههٔ ۱۹۷۰، کلمهٔ "پسامدرنیسم" به ویژه دربارهٔ ادبیّات داستانی معاصر به وفور به کار می‌رود.» (بارت، ۱۹۹٦: ۲۷۳-۲۷٤) بارت با این نحوهٔ آغاز بحث چنین القا می‌کند که رمان پسامدرن دیگر به یک واقعیت تبدیل شده و مانند هر پدیدهٔ جدیدی، اسم خاص خود را هم به دایرهٔ واژگانِ زبان تحمیل کرده است؛ هم از این روست که بارت در ادامه فهرستی طولانی شامل بیست‌وچهار رمان‌نویس (از جمله خودش) را به عنوان نمونه‌هایی از داستان‌نویسان پسامدرنیست ذکر می‌کند. از این فهرست مطوّل چنین برمی‌آید که پسامدرنیسم صرفاً اصطلاحی نوپدید نیست، بلکه عدّهٔ درخور توجّهی از نویسندگان دست‌اندرکارِ آفرینش رمان‌هایی هستند که این اصطلاح یا عنوان به آنها اطلاق می‌شود.

پس از این مقدّمات دربارهٔ موجودیتِ بالفعلِ پسامدرنیسم در زبان و در ادبیّات، بارت به بحث دربارهٔ مبانیِ مدرنیسم در رمان می‌پردازد تا نسبتِ پسامدرنیسم با آن را نشان دهد. در این بحث، او با کسانی همرأی است که «انگیزهٔ اساسیِ مدرنیسم» را «انتقاد از نظم اجتماعیِ بورژوایی در قرن نوزدهم و جهان‌بینیِ برآمده از آن نظم می‌دانند.» (بارت، ۱۹۹٦: ۲۷۸) بنابر این دیدگاه، راهبرد هنریِ رمان مدرن عبارت بود از «برانداختنِ عرفهای رئالیسم بورژوایی». در نتیجهٔ این براندازی، رمان مدرن محاکاتِ صرف از واقعیتِ مشهود را کنار گذاشت و با اتّخاذ مجموعه‌ای از صناعاتِ نو، الگوی جدیدی از داستان‌نویسی را رواج داد. در این الگوی جدید، روایتْ دیگر شکلی خطی (گذشته ← حال ← آینده) ندارد و توقّعات خواننده (توقّعاتی که از رمان پیشامدرن نشئت گرفته اند)

www.SID.ir

Archive of SID

در خصوص انسجام پیرنگ (پیشرفت رویدادها بر مبنای اصل علّت‌ومعلول) برآورده نمی‌شوند. ایضاً شخصیتهای مدرن به جای اینکه همچون شخصیتهای رمان‌های قرن نوزدهم تجسّم مجموعه‌ای از خصلتهای یکدست و سازگار باشند، بازنمود تضادهای درونیِ حاصل از ناسازگاریِ امیال و اعتقاداتشان هستند. از دید بارت، لحن حاکم بر رمان مدرن، لحنی حاکی از استهزاءِ معرفت‌شناختیِ نَفْس است که «ادا و اصولِ ساده‌باورانهٔ عقلانیتِ بورژوایی» را به سُخره می‌گیرد (بارت، ۱۹۹٦: ۲۷۹). رمان مدرن با اتّخاذ این لحن، ذهنیّت درونگرای قهرمانِ خود را در تقابل با گفتمانِ خرَدگرا و عینیت‌باورِ عمومی قرار می‌دهد. دو ویژگی دیگر که بارت به این ویژگیهای رمان مدرن می‌افزاید، این است که اولاً رمان‌نویسان مدرن به تأسّی از اسلافِ رمانتیک خود اصرار دارند که هنرمند باید فردی بیگانه با فرهنگ مسلّط اجتماعی باشد و در واقع خود را از دایرهٔ نفوذ آن فرهنگ بیرون نگه دارد. از این منظر، هنرمند فردی نخبه است که جایگاهی برتر از عوام دارد و هدفش تحقّق آرمانهایی متعالی است. دوم این‌که، مدرنیست‌ها به جای بازگویی داستانی روشن و فهمیدنی (به روش رمان‌نویسان سنّتی)، لازم می‌بینند زبان و صناعت نگارش را در آثارشان برجسته کنند. به عبارت دیگر، آنان «شکل» را بر محتوا اولویت می‌دهند. به قول بارت، «یکی از موضوعاتی که توجّهِ تام‌وتمامِ مدرنیست‌ها را به خود مشغول کرده بود، عبارت بود از جنبه‌های غامضِ نه فقط زبان، بلکه همچنین واسطهٔ بیان در ادبیّات.» (همان‌جا)

بارت سپس به دیدگاه نظریه‌پردازانی از قبیل ایهاب حسن اشاره می‌کند که اعتقاد دارند ادبیّات داستانی پسامدرن، با روحیه‌ای متمایل به براندازیِ اقتدارِ فرهنگی و جایگزین ساختنِ آن با هرج‌ومرج، تأکیدی نو بر خودآگاهی و خودبازتابگریِ مدرنیسم می‌گذارد. به زعم این نظریه‌پردازان، رمان‌های پسامدرن از این نظر «خودآگاه» و «خودبازتابگر» هستند که راویانِ این رمان‌ها به صراحت از فنون و تکنیکهای رمان‌نویسی سخن به میان می‌آورند و به نظر می‌رسد نویسندگان پسامدرنیست بیشتر به خودِ صناعتِ رمان‌نویسی و فرایندهای آن توجّه دارند و چندان در پی بازآفرینیِ واقعیتِ عینیِ جهانِ

www.SID.ir

Archive of SID

پیرامونِ ما نیستند. امّا جان بارت قاطعانه این دیدگاه را به باد انتقاد می‌گیرد و تذکّر می‌دهد که اگر پسامدرنیسم یعنی همین نمایش خودآگاهی و خودبازتابگری، آن‌گاه رمان پسامدرن «در واقع رمانی بی‌بووخاصیت و نشان‌دهندهٔ نوعی انحطاطِ ناشی از استیصال است که فقط علاقهٔ بیمارگونهٔ کم‌اهمّیّتی را ممکن است به خود جلب کند.» (بارت، ۱۹۹٦: ۲۸۰) به بیان دیگر، آن رمان‌هایی که نویسندگانشان مثلاً با به‌کارگیریِ چندین زاویهٔ دید و نیز با اظهارنظرهای صریحِ راوی دربارهٔ کارکرد زاویهٔ دید در داستان می‌کوشند تا وقوف راوی به موضوعات ادبیّات داستانی (مانند زاویهٔ دید) را به نمایش بگذارند، از نظر بارت رمان پسامدرن تلقّی نمی‌شوند. عین همین گرایش به خودآگاهیِ شبه‌پسامدرنیستی را در رمان‌هایی می‌توان دید که نویسندگانشان تعمّداً می‌کوشند تا پیرنگ را به موضوعی پیچیده و نافهمیدنی تبدیل کنند، گویی که غایتِ هنر رمان‌نویس، درست کردنِ نوعی چیستان است. این قبیل نوشته‌ها، به قول بارت، در حدِ علاقه‌ای بیمارگونه به این نوع بازیهای ملال‌آور باقی می‌مانند و تأمّلی در خواننده برنمی‌انگیزند و نتیجتاً توجّهی جدّی به آنها مبذول نمی‌شود. بارت اضافه می‌کند که البته این نوع نوشته‌ها تحت عنوان پسامدرنیسم انتشار می‌یابند، امّا انتشار آنها ثابت می‌کند که «آنچه پل والری دربارهٔ نسلی متقدّم‌تر گفته بود، درخصوص نسل ما هم مصداق دارد: "بسیاری از نویسندگان ادا و اطوار مدرنیته را میمون‌وار تقلید می‌کنند بی آن‌که ضرورت این کار را بفهمند"» (همان‌جا). می‌توان افزود که این گفتهٔ والری یادآورِ اظهار نظر مشابهِ چارلز نیومن است؛ از نظر نیومن، اصطلاح پسامدرنیسم «قطعاً یادآور دارودستهٔ پُرفیس و افاده‌ای از هنرمندان معاصر است که، پارو به دست، از پیِ فیلهای سیرکِ مدرنیسم می‌روند.» (نقل‌قول شده در مک‌هیل، ۱۳۸۳: ۱۱۳)

بارت پس از رد کردنِ این سبک از نگارش که به اعتقاد او شایستهٔ پسامدرن نامیده شدن نیست، دیدگاه ایجابی خود را دربارهٔ اینکه رمان پسامدرن برای تأثیرگذاریِ فرهنگی چه سمت‌وسویی می‌بایست داشته باشد شرح می‌دهد. از نظر بارت در این مقاله، پسامدرنیسم مبیّنِ اتمام مدرنیسم (یا «تهی‌شدگی») نیست، بلکه کوششی برای غنا

www.SID.ir

Archive of SID

بخشیدن به مدرنیسم است و آن مشکلاتی را که در رمان مدرن حل ناشده باقی مانده بود، حل می‌کند. پسامدرنیسم باید طرحی برای پیشرفت داشته باشد، امّا «برنامهٔ مناسب برای پسامدرنیسم نه این است که صرفاً برنامهٔ مدرنیسم را ... بسط دهد و نه این‌که صرفاً برخی جنبه‌های مدرنیسم را تشدید کند»؛ همچنین پسامدرنیسم نباید مدرنیسم یا پیشامدرنیسم («رئالیسم بورژوایی "سنّتی"») را به‌کلّی مردود بشمارد یا براندازد (همان‌جا). جای تردید نیست که زیبایی‌شناسیِ مدرنیستی به نیمهٔ نخستِ قرن بیستم تعلّق داشت و لذا آن زمانی که بارت مقاله‌اش را می‌نوشت (سال ۱۹۸۰)، بسیاری از تکنیکهای مدرن در رمان و نیز در شعر به روالِ غالب و آشنای آفرینش ادبی تبدیل شده بودند. در چنین اوضاع و احوالی، به خلقِ یک رمان مدرنِ دیگر، دقیقاً مانند رمان‌هایی که برای مثال جیمز جویس در نخستین دهه‌های قرن بیستم نوشته بود، نیازی نبود. به همین سبب، بارت تأکید می‌کند که «واکنشی که در حال حاضر علیه مدرنیسم صورت می‌گیرد، کاملاً درک‌شدنی است و باید از آن حمایت کرد» (بارت، ۱۹۹٦: ۲۸۲) امّا او در عین حال «ذهنیّت هنری و نقّادانه‌ای را که کلّ حوزهٔ متهوّرانهٔ مدرنیسم را نوعی اختلال [در سیرِ طبیعیِ ادبیّات] می‌داند و مردود می‌شمارد» تقبیح می‌کند (همان‌جا). این ذهنیّت منجر به نگارش آثاری می‌شود که نویسندگانش گویی در زمان حال نیستند و از رخداد عظیمی به نام مدرنیسم در هنر بی‌خبرند لذا شیوهٔ نگارشی شبیه به رئالیسمِ مورد پسندِ طبقاتِ میانیِ جوامعِ قرن نوزدهم اتّخاذ می‌کنند. بارت راه مناسب برای نگارش رمان پسامدرن را در تلفیق دو سبک پیشامدرن و مدرن می‌داند. به اعتقاد او، «رمان‌نویسِ پسامدرنیستِ کمال‌مطلوب، نه والدینِ مدرنیستِ قرن‌بیستمیِ خود را رها می‌کند و نه این‌که به تقلید کردن از پدربزرگها و مادربزرگهای پیشامدرنیستِ قرن‌نوزدهمی‌اش بسنده می‌کند.» (بارت، ۱۹۹٦: ۲۸۳) بدین ترتیب، بارت آن رمانی را حقیقتاً پسامدرن می‌داند که از ــ به قول دریدا ــ «تقابلهای دوجزئیِ» مألوف در بحثهای نقّادانه فراتر رود. برخی از شناخته‌شده‌ترینِ این «تقابلهای دوجزئی» عبارت‌اند از: رئالیسم و غیررئالیسم؛ فرمالیسم (شکل‌مبنایی) و «محتواگرایی»؛ ادبیّات «محض» و ادبیّات «متعهد»؛ داستانهای مورد علاقهٔ

www.SID.ir

Archive of SID

روشنفکرانِ محفلی و داستانهای عامّه‌پسند. به بیان دیگر، رمان پسامدرن تلفیقی نو از ویژگیهای دیرینه و متأخّرِ ادبیّات داستانی است که با هدف دمیدن جانی تازه در کالبد این ژانر نوشته می‌شود. این تلفیقِ خلاقانه به رمان‌نویسان معاصر امکان می‌دهد تا از دو دام‌چالهٔ خطرناک اجتناب کنند، دو دام‌چاله‌ای که بارت در زمان نوشتن مقالهٔ قبلی خود (سال ۱۹٦۷) متقاعد شده بود ادبیّات را به وضعیتی تهی‌شده رسانده‌اند: یکی پشت کردن به مدرنیسم و غرقه شدن در شیوه‌های نگارش پیشامدرن، و دیگری ادامهٔ صناعت‌پردازیهای شکلی به سبک‌وسیاق رمان‌های مدرن.

به این ترتیب، بارت در پایان مقالهٔ «ادبیّات غنی‌سازی» نتیجه می‌گیرد که دیدگاه مطرح‌شده در مقالهٔ «ادبیّات تهی‌شدگی» نیاز به ایضاح و تصحیح دارد. وی در این خصوص چنین می‌نویسد:

> اکنون به نظرم چنین می‌آید که موضوع مقالهٔ من با عنوان «ادبیّات تهی‌شدگی» در واقع نه «تهی‌شدگیِ» زبان یا ادبیّات، بلکه «تهی‌شدگیِ» زیبایی‌شناسیِ مدرنیسم در اعلی‌ترین مرتبه‌اش بود .... در سال ٦۷-۱۹٦٦ ما به ندرت اصطلاح «پسامدرنیسم» را به مفهومِ ادبی ـ نقّادانهٔ امروزِ آن به کار می‌بردیم و دست‌کم من هنوز آن را [به این مفهوم] نشنیده بودم. لیکن برخی از ما، به شیوه‌هایی کاملاً متفاوت و با آمیزه‌های متفاوتی از واکنش شهودی و تعمّدِ آگاهانه، از همان زمان شروع به درانداختنِ طرحی برای بهترین شیوهٔ بعدیِ نگارش ـ نه بهترین شیوهٔ نگارش پس از مدرنیسم ـ کرده بودیم. این شیوهٔ نگارش همان چیزی است که امروزه به نحوی گُنگ ادبیّات داستانی پسامدرنیستی نامیده می‌شود، همان چیزی که من امیدوارم روزی ادبیّات غنی‌سازی تلقّی شود (بارت، ۱۹۹٦: ۲۸٦).

بنابر آنچه بارت در نقل‌قول فوق بیان کرده است، رمان پسامدرن مولود دوره و زمانه‌ای است که نوآوریهای مدرنیستی دیگر نمی‌توانستند برای خواننده به اندازهٔ زمانی

www.SID.ir

Archive of SID

که رمان مدرن ، تازه متولّد شده بود علاقه‌برانگیز باشند. زیبایی‌شناسی مدرن توانمندیهای خود را در بیش از شصت سال به منصّهٔ ظهور رسانده بود و رمان معاصر اکنون می‌بایست بار دیگر در صناعات و شیوه‌های نوشته شدنِ خود تجدید نظر می‌کرد. افراط برخی از رمان‌نویسان در پرداختن به شکل، بارت را به این نتیجه رسانده بود که ادبیّات داستانی در وضعیتی سترون گرفتار شده است؛ کما اینکه روی‌آوریِ برخی دیگر از رمان‌نویسان به عرفهای رمان رئالیستی قرن نوزدهم نیز حکایت از همین وضعیتِ سترون داشت. چنان‌که در بخش قبلی دیدیم، این وضعیت و گرایشهای ادبیِ برآمده از آن، حاصل حال‌وهوای فکریِ غالب در دورهٔ پُرتنش و یأس‌آوری بود که سودمندیِ خِرَدورزی از عصر روشنگری به این سو را مورد تردید قرار می‌داد، دوره‌ای که مشخّصه‌های آن عبارت بودند از جنگهای ویرانگر و سرخوردگیِ عمومی و جنبشهای نافرمانیِ مدنی. شاید به همین سبب، بارت لازم می‌بیند متذکّر شود که مقالهٔ اولِ او در «زمان و مکانی فاجعه‌زده» نوشته شد؛ وی سپس زمان و مکانِ نوشته شدنِ مقالهٔ «ادبیّات تهی‌شدگی» را چنین توضیح می‌دهد: «زمان، اواخر دههٔ ۱۹٦۰ بود؛ مکان عبارت بود از شهر بافلوی ایالت نیویورک، در دانشگاهی که به علّت درگیری پلیس ضدشورش که از گاز اشک‌آور استفاده می‌کرد با معترضان به جنگ ویتنام که علیه‌شان از گاز اشک‌آور استفاده شده بود، محوّطه‌اش وضعیتی جنگ‌زده پیدا کرده بود» (بارت، ۱۹۹٦: ۲۸۵) امّا تأمّل دوبارهٔ بارت پس از سیزده سال او را متقاعد کرد که آنچه تهی شده، سبک‌وسیاقی از رمان‌نویسی است که امکاناتش را پیشتر نشان داده است، نه خودِ رمان یا ادبیّات داستانی.

۳. شیوهٔ روایت در رمان پسامدرن

چنان‌که پیشتر اشاره کردیم، به اعتقاد بارت «تهی‌شدگیِ» ادبیّات ایجاب می‌کرد که نویسندگان جدید رمان‌هایی متفاوت بنویسند، رمان‌هایی که نه مانند رمان‌های پیشامدرن از سنّتها و عرفهای ادبیِ کهنه‌شده پیروی کند و نه مانند رمان‌های مدرن صناعت‌پردازیِ شکلی را هدف اول و آخرِ خود قرار دهد. یکی از درخورتوجه‌ترین تغییراتی که

www.SID.ir

Archive of SID
ادب پژوهی
شمارهٔ دوم، تابستان ۱۳۸٦

رمان‌نویسان پسامدرن در رمان به وجود آوردند، شیوهٔ روایتِ داستان بود. با مروری بر شاخص‌ترین رمان‌های نوشته‌شده از قرن هجدهم تا حدود دههٔ ۱۹٦۰ می‌توان گفت که دو صناعتِ اصلی روایتگری در رمان، عبارت بود از «بازگویی»[1] و «نشان دادن»[2]. نویسندگانی که با استفاده از صناعتِ «بازگویی» رمان می‌نوشتند، راویِ معمولاً دانای کلّی را برای روایت کردنِ داستان برمی‌گزیدند که همه‌چیز را دربارهٔ شخصیتها و رویدادها مستقیماً به خواننده می‌گفت: از وقایع گذشته گرفته تا احساسات و افکاری درونی که شخصیتهای رمان به صراحت بیان نمی‌کردند. این شیوه از روایتگری بیشتر در رمان‌هایی مرسوم بود که در چارچوب سنّت رئالیسم نوشته می‌شدند، امّا از اوایل قرن بیستم با پیدایش رمان مدرن، صناعتِ موسوم به «نشان دادن» هرچه بیشتر در رمان‌نویسی رواج یافت. تفاوت این شیوهٔ اخیر از روایتگری با صناعتِ «بازگویی» را این‌گونه می‌توان توضیح داد که راوی به جای نفوذ به ذهن شخصیتها و به دست دادنِ اطّلاعاتِ کامل راجع به مکنوناتِ ذهن آنها یا پس‌زمینهٔ وقایع، رفتار و گفتار شخصیتها و نیز رویدادهای داستان را با نثری گزارش‌گونه و به شکلی کمابیش نمایشنامه‌وار به خواننده نشان می‌دهد. از آن‌جا که در این شکل از روایتگری دیگر راوی دانای کلّی وجود ندارد که در مقام نوعی مفسّر به نتیجه‌گیری دربارهٔ رویدادها یا شخصیتها بپردازد، این خودِ خواننده است که باید دلالتهای داستان را کشف کند.

هدف مدرنیست‌ها از به کارگیریِ صناعت «نشان دادن» این بود که رفتار شخصیتها در موقعیتهای برملاکننده، بدون تفسیر راوی، ابعاد گوناگون و غالباً متناقضِ ذهنیت آن شخصیتها را برای خواننده آشکار کند. آنان همچنین در پی نیل به نوعی «بی‌واسطگیِ روایی» بودند؛ از این رو، نویسندگانِ یادشده با توسّل به صناعاتی مانند سیلان ذهن و تک‌گویی درونی تلاش می‌کردند تا نشانه‌های حضور راوی را در رمان‌هایشان محو کنند. از نظر مدرنیست‌ها، دنیای حقیقی را می‌بایست در حیات روانیِ

---

1. Telling 2. showing

www.SID.ir

Archive of SID

انسانها جست، نه در واقعیتهایی «عینی» که از راه حواس مشاهده یا ثبت می‌شوند. بدین ترتیب، وظیفهٔ رمان‌نویس کاوش در دنیای درونی شخصیتهاست، کاوشی که وجود یک راویِ همه‌دان و نظردهنده را زائد می‌کند. لیکن رمان‌نویسان پسامدرنیست، برخلاف اسلاف مدرنیست‌شان، بر این اعتقادند که خودِ زبان، در مقام واسطهٔ بیان، همواره نقش یک حائل را ایفا می‌کند. زبان نمی‌تواند همچون منعکس‌کنندهٔ شفّافِ واقعیتها عمل کند، خواه این واقعیتها بیرونی باشند (مثلاً مکانی که چند شخصیت در آن دیدار و گفت‌وگو می‌کنند) و خواه درون‌ذهنی (مثلاً احساس ناخرسندی شخصیت اصلی از زندگی‌اش). نشانه‌های زبانی بیش از آن‌که به واقعیتهایی ملموس و ادراک‌شدنی ارجاع کنند، نشان‌دهندهٔ فقدان ارتباط با مصداقهای عینی‌شان هستند. به عبارتی، زبان بیشتر مبیّنِ نوعی غیاب است تا حضور؛ یا به استدلال دریدا، دالها به جای ارجاع به مدلولهای معیّن، صرفاً به دالهایی دیگر ارجاع می‌کنند.

این دیدگاه دربارهٔ حائل بودنِ زبان بین ما و واقعیت، رمان‌نویسان پسامدرنیست را به نوآوری در شیوهٔ روایت سوق داد. اگر تکنیکهای معمولِ مدرنیست‌ها برای استفاده از زبانی بی‌واسطه به منظور بیان حالاتِ درونیِ شخصیتها یا سیلان اندیشه‌های آنها دیگر برای خوانندگانِ رمان تازگی ندارد، آن‌گاه شاید رجعت به صناعتِ «بازگویی» که در رمان‌های پیشامدرن رایج بود و به‌کارگیریِ آن صناعت برای پرداختن به مسائل زندگی در دورهٔ پسامدرن یکی از راههای غنی‌ساختنِ رمان در دورهٔ معاصر باشد. بدین ترتیب، رمان‌نویسانِ پسامدرنیست بار دیگر به روایت از طریق «بازگویی» روی آورده‌اند که در رمان‌های رئالیستی شکل غالب در روایت داستان بود؛ امّا برخلاف رئالیست‌ها، این صناعت را نه به منظور بازنماییِ واقعیتی یگانه و مسجّل، بلکه با هدفِ نشان دادنِ ماهیتِ گفتمانیِ هرگونه تلاش برای بازنمایی واقعیت به کار بردند. رئالیست‌ها در پی محاکاتِ واقعیت بیرونی بودند و مدرنیست‌ها در پی محاکاتِ نحوهٔ کارکرد ذهن؛ متقابلاً پسامدرنیست‌ها می‌کوشند تا نشان دهند هر گونه تلاش برای محاکات محکوم به شکست است. بدین ترتیب، خودِ روایتگری به منزلهٔ موضوعی مسئله‌ساز در کانون توجّه رمان

www.SID.ir

Archive of SID

پسامدرن قرار می‌گیرد و این یکی از راههای «غنی‌سازیِ» رمان در دورهٔ معاصر است.

کانونی شدنِ موضوع روایتگری در معدود رمان‌های پسامدرنی که در سالهای اخیر به قلم برخی از نویسندگان ایرانی نوشته شده‌اند نیز مشهود است. رمان ***آزاده خانم و نویسنده‌اش (چاپ دوم)*** یا ***آشویتس خصوصی دکتر شریفی*** را می‌توان در زمرهٔ آثاری قرار دارد که نویسنده‌اش رویکردی پسامدرنیستی به روایتگری اتّخاذ کرده است. اولین نشانهٔ اهمّیّت روایتگری در این رمان، عنوان آن است: به آزاده خانم (یکی از شخصیتهای اصلیِ این رمان) با حرف ربط «و» همطراز نویسنده/ روایتگرش جلب توجّه شده است. امّا علاوه بر اهمّیّت روایتگری در عنوان انتخاب‌شده برای این کتاب، سطرهای آغازین این رمان خواننده را با تقلیدی تمسخرآمیز از شیوه‌های سنّتیِ روایت روبه‌رو می‌کنند:

> یکی بود یکی نبود غیر از خدا هیشکی نبود.
>
> یک دکتری بود به اسم دکتر اکبر که نویسنده و روانپزشک بود و دکترِ مادرِ دکتر رضا هم بود که دکترِ ادبیّات و نویسنده بود، بخصوص نویسندهٔ این نوع نوشتن که حالا نوشته می‌شود. درست جلو چشم شما نوشته می‌شود و شما هم جلو چشم نویسنده آن را می‌خوانید (براهنی، ۱۳۸٤: ۳).

رمان با جمله‌ای کلیشه‌ای شروع می‌شود که یادآورِ نحوهٔ آغازِ بسیاری از داستانهای سنّتی در فرهنگ عامّه است («یکی بود یکی نبود ...»)، امّا راوی تقریباً با همان سرعتی که این عرف دیرین را به کار می‌بَرَد، آن را برمی‌اندازد زیرا بلافاصله تصنّعی بودنِ این دنیای داستانی (نه محاکاتی بودنِ آن) را مورد تأکید قرار می‌دهد: به خواننده گفته می‌شود که «دکتر رضا» (یکی دیگر از شخصیتهای اصلیِ این رمان) نویسندهٔ «این نوع نوشتن که حالا نوشته می‌شود» است. پس نگارش داستان، خود از جمله موضوعهای این رمان است و اصلاً می‌توان ***آزاده خانم و نویسنده‌اش*** را نوعی فراداستان محسوب کرد، داستانی دربارهٔ داستان‌نویسی. راوی با به کار بردنِ کلیشهٔ «یکی بود یکی نبود» ظاهراً از سنخِ راویانِ

www.SID.ir

Archive of SID

همه‌دانِ رمان‌های کلاسیک به نظر می‌رسد که با صناعتِ «بازگویی» می‌کوشیدند دنیایی شبیه به دنیای واقعی را بازآفرینی کنند، امّا تذکّر او به خواننده دربارهٔ اینکه این رمان «درست جلو چشم شما نوشته می‌شود و شما هم جلو چشم نویسنده آن را می‌خوانید»، نشان می‌دهد که راوی به دنبال محاکات نیست و روایت کردنِ رویدادهایی حادث‌شده در گذشته را وظیفهٔ اصلیِ خود نمی‌داند. در واقع، در این رمان بازگویی وقایع در درجهٔ اولِ اهمّیّت قرار ندارد، بلکه شیوه‌های روایت کردنِ آن وقایع، یا شیوه‌های داستان‌گویی، مهم هستند. کلّ رمان *آزاده خانم و نویسنده‌اش* داستانی است که «دکتر رضا» به درخواست «دکتر اکبر» می‌نویسد و آنچه دائماً برجسته می‌شود، دقیقاً همین عملِ نوشتنِ داستان است. در بخشهای مختلف این رمان، راوی پیاپی روایت را تعلیق می‌کند تا خودِ روایتگری را به عنوان موضوعی مهم‌تر مورد بحث قرار دهد. مثلاً در فصل ٤ از کتاب ششمِ این رمان، راوی چنین توضیح می‌دهد:

> [دکتر رضا] قصّه را سر بزنگاه نگه داشته بود تا به دکتر اکبر بگوید که باز هم خیلی چیزها را حذف می‌کند، به ویژه بیان قصّوی را عوض می‌کند، تعداد زیادی از بزنگاه‌ها را، به ویژه زندگی خود و خانواده‌اش را حذف می‌کند تا زندگی [یکی دیگر از شخصیتها به نام] بیب‌اوغلی را به صورت حدیثی تعریف کند که چند راوی با روایتهای متفاوت داشته باشد. باید نویسنده عملِ نوشتن را به رخ بکشد (براهنی، ۱۳۸٤: ٤۲۹).

حذف اپیزودهایی خاص؛ عوض کردن «بیان قصّوی»؛ روایت داستان از منظر چندین راوی؛ اینها موضوعهایی هستند که هر نویسنده‌ای هنگام داستان نوشتن باید به آنها بیندیشد و یا در موردشان تصمیم بگیرد. امّا مطرح کردن این موضوعها در خودِ داستانی که نوشته می‌شود و بویژه ذکر این‌که وظیفهٔ نویسنده «به رخ کشیدن» (یا برجسته کردنِ) خودِ «عملِ نوشتن» است، یک شگرد پسامدرنیستی محسوب می‌گردد. نقل‌قول فوق حکایت از نوعی خودآگاهیِ پسامدرنیستی دربارهٔ شیوه‌های داستان‌نویسی دارد که عیناً در

www.SID.ir

Archive of SID

نگارش همین رمان به کار گرفته شده است. برای مثال، به‌کارگیری «چند راوی با روایتهای متفاوت» دقیقاً همان اتّفاقی است که در چندین فصل از رمان *آزاده خانم و نویسنده‌اش* رخ می‌دهد، از جمله در فصل ۲ از کتاب چهارم که زاویهٔ دید از سوم‌شخص به اول‌شخص تغییر می‌کند؛ فصلهای ۳ و ٤ از کتاب دوم که زاویهٔ دید از اول‌شخص به دوم‌شخص تغییر می‌یابد؛ فصلهای ۵ و ۷ و ۸ از کتاب دوم که زاویهٔ دید مجدّداً به اول‌شخص بازمی‌گردد، تا این‌که در فصل ۱ از کتاب پنجم روایت بار دیگر از زاویهٔ دید سوم‌شخص ادامه می‌یابد. تغییر زاویهٔ دید به‌خودی‌خود تمهیدی پسامدرنیستی نیست؛ در بسیاری از رمان‌های مدرن (مثلاً رمان‌های نویسندهٔ مشهور آمریکایی ویلیام فاکنر) یک روایت واحد از چندین زاویهٔ دید بازگفته می‌شود و یا بخشهای مختلف یک داستانِ واحد از چند زاویهٔ دیدِ جداگانه روایت می‌شود. یا در رمان *شازده احتجاب*، نوشتهٔ هوشنگ گلشیری، اضمحلال نظام اجتماعی قاجار از زاویهٔ دید دو شخصیت ـــ یک شاهزادهٔ قاجار (خسرو احتجاب)، و کلفَتش (فخری) ـــ به صورت سیلان ذهن روایت می‌گردد و تک‌گوییهای درونیِ آنها به صورت متناوب به خواننده ارائه می‌شود. امّا باید توجّه داشت که تغییر زاویهٔ دید در رمان‌های پسامدرن کارکردی متفاوت با تغییر زاویهٔ دید در رمان‌های مدرن دارد. مدرنیست‌ها با تأثیرپذیری از دیدگاههای فلسفیِ مدرن که بر حسب آنها واقعیّت امری چندگانه و تابع ذهنِ شناسا (سوژه) تلقی می‌شد، می‌کوشیدند تا در آثارشان ادراک واقعیت را ایضاً به موضوعی متکثّر تبدیل کنند. رمان‌های این نویسندگان نشان می‌داد که دلالت یک رویداد واحد، از ذهنیتی نشئت می‌گیرد که آن رویداد را ادراک یا روایت می‌کند. آنان همچنین می‌خواستند گسیختگی در روایت را جایگزین انسجام روایی (از نوعی که در رمان‌های پیشامدرن رعایت می‌شد) کنند تا از جمله به این طریق ازهم‌گسیختگیِ زندگی در دورهٔ پُرتشتتِ مدرن را در آثارشان بازتاب دهند. امّا چندگانگیِ منظرهای روایی در رمان پسامدرن اساساً با هدف جلب توجّه به صناعتِ روایتگری و اهمّیّت آن در داستان‌نویسی صورت می‌گیرد. به قول دیوید لاج، در رمان پسامدرن، «سیلان ذهن تبدیل شده است به سیلان روایت.» (لاج، ۱۹۹٦: ۳۷۰) از

www.SID.ir

Archive of SID

جمله «دشواریهای» خواندن رمانی مانند ***آزاده خانم و نویسنده‌اش*** همین سیلان روایت است. راویِ این رمان به جای فراهم کردن زمینهٔ فهمِ یک روایت منسجم، پیاپی از یک روایت به روایتی دیگر می‌پردازد لذا کل رمان، در نگاه اول، نامنسجم به نظر می‌رسد. انسجام روایی در رمان‌های رئالیستی به معنای رعایت ساختار سه‌جزئی «آغاز ـ میانه ـ پایان» بود؛ داستانِ این رمان‌ها از یک نقطهٔ صفرِ مفروض آغاز می‌شد و در خط زمان به پیش می‌رفت. در این پیشروی، نویسنده با ایجاد کشمکشهای متعدد و پیچیده کردنِ پیرنگ، روایت را به سوی اوج و گره‌گشاییِ نهایی رهنمون می‌ساخت. بدین ترتیب، در پایان رمان داستانی کامل شکل می‌گرفت که واجد انسجام روایی بود. متقابلاً راوی رمان پسامدرنی مانند ***آزاده خانم و نویسنده‌اش*** آگاهانه اصرار می‌ورزد که «دیگر پس از این»، انسجام روایی در ادبیّات داستانی رعایت نخواهد شد: «دیگر پس از این، قصّه نه یک شروع خواهد داشت، نه یک وسط و نه یک پایان؛ آغازهای متعدّد و پایانهای متعدّد خواهد داشت؛ ... یک پایان محوِ پایان دیگر و آن پایان هم محوِ پایان بعدی خواهد بود.» (براهنی، ۱۳۸٤: ٤۲۸) ضدّیت راوی با انسجامی از نوع رمان‌های پیشامدرن به حدّی است که در اواخرِ رمان اعلام می‌کند «رمان کامل رمانی است که ناقص باشد.» (براهنی، ۱۳۸٤: ٦۰۳)

شیوهٔ روایتگریِ براهنی در رمان *آزاده خانم و نویسنده‌اش* لزوماً شیوه‌ای پسامدرنیستی است زیرا، همان‌گونه که جان بارت در بحث راجع به ویژگیِ رمان پسامدرن متذکّر می‌شود، نویسنده در عین استفاده از صناعت «بازگویی» که در رمان‌های کلاسیکِ رئالیستی مرسوم بود، ملاحظات و علائقی کاملاً مدرن را در داستان خود ملحوظ و دنبال می‌کند. در نتیجهٔ این تلفیقِ خلاقانه، جایگاه واقعیت در ادبیّات و مناسب‌ترین شیوهٔ روایی برای پرداختن به واقعیت، جزو کانونی‌ترین موضوعات رمان براهنی است. در رویکردِ پسامدرنِ براهنی، محاکات دیگر جایی در داستان‌نویسی ندارد؛ به قولِ راویِ ***آزاده خانم و نویسنده‌اش***، «رمان‌نویس باید خُل باشد که واقعیت رو بنویسه.» (براهنی، ۱۳۸٤: ٤٦۰) پاسخِ این پرسش را که «پس رمان‌نویس باید چه چیز را

www.SID.ir

Archive of SID

بنویسد؟»، به‌طور خاص در فصل ۳۲ از کتاب دومِ این رمان می‌توان یافت. در این فصل، دکتر شریفی ــ که خود یک رمان‌نویس است ــ با زنی روبه‌رو می‌شود که روح یکی از شخصیتهای رمانِ اوست. زن خودسرانه وارد اتومبیل دکتر شریفی می‌شود و با گفتن این جمله او را گیج می‌کند: «تو قصّهٔ مرا می‌نویسی و فراموش می‌کنی که موقع نوشتنِ قصّهٔ من، من خودم دارم قصّه‌ای را می‌نویسم که در آن تو داری قصّهٔ مرا می‌نویسی که در آن من دارم قصّه‌ای را که تو در آن قصّهٔ مرا می‌نویسی می‌نویسم.» (براهنی، ۱۳۸٤: ۲۱۰) او سپس حتّی عرفهای دیرینهٔ داستان‌نویسی دربارهٔ خالق بودنِ نویسنده و مخلوق بودنِ شخصیتها را نقض می‌کند: «من شخصیتی هستم که از رمان‌نویسش اطاعت نمی‌کند. هر وقت دلش خواست ظاهر می‌شود و به دلخواه هیچ‌کس جز خودش کاری نمی‌کند.» (براهنی، ۱۳۸٤: ۲۱۱) وی در ادامه با روحیه‌ای خصلتاً پسامدرن، در پاسخ به این پرسشِ دکتر شریفی که «پس نویسنده کیست؟»، مرگ نویسنده را اعلام می‌کند: «نویسنده نیست. نویسنده رفته. وجود ندارد.» (براهنی، ۱۳۸٤: ۲۱٤) زن آن‌گاه دکتر شریفی را وامی‌دارد که با اتومبیل به کویر برود و پس از این که مدتی در داخل کویر به پیش رفتند، فرمان توقّف می‌دهد و با دادن دوربین عکاسی به شریفی از او می‌خواهد که از آنچه پیرامونِ خود می‌یابد عکس بگیرد. شریفی، شگفت‌زده از اینکه در اطراف او چیزی برای عکس‌گرفتن نیست، می‌پرسد «از کجا عکس بگیرم؟». پاسخ زن، تبیینی پسامدرنیستی از وظیفهٔ هنر در دورهٔ معاصر است:

> تا امروز همه می‌گفتند که فقط باید از چیزهایی که وجود دارند عکس گرفت. به همین دلیل همه از چیزهایی که وجود داشتند، تقلید می‌کردند... . در شعر، در نمایش، در فلسفه، در رمان، در عکاسی و در فیلمبرداری، عکسهایی که می‌گرفتند ادای اشیا و آدمها بود. پس ما اشیا و آدمها را حذف می‌کنیم و از جای خالی عکس می‌گیریم. ما بی‌مدل نقاشی می‌کنیم (براهنی، ۱۳۸٤: ۲۱۷).

www.SID.ir

Archive of SID

دیدگاهی که در این بخش از رمان مطرح می‌شود، آشکارا ضد رئالیستی است. استفاده از دوربین برای عکس‌برداری از فضای خالی، استعاره‌ای مناسب برای بیان این دیدگاهِ ضد رئالیستی است، زیرا همان‌گونه که می‌دانیم اختراع دوربین عکاسی در قرن نوزدهم با پیدایش رئالیسم در هنر و ادبیّات همزمان بود و تأثیر بسزایی در شکل‌گیری این جنبش هنری باقی گذاشت. گرایش نقّاشان و رمان‌نویسان آن دوره به ثبت دقیق واقعیت آن‌گونه که از راه حواس مشاهده می‌شد، همان کاری بود که دوربین عکاسی امکان انجام دادنش را به بهترین شکل فراهم می‌کرد. در صحنه‌ای که از رمان *آزاده خانم و نویسنده‌اش* نقل‌قول کردیم، درخواست زن از دکتر شریفی واجد عنصری آیرونی‌دار است زیرا از او می‌خواهد که نه از شیء یا شخصی مشهود، بلکه از فضای خالی عکس بگیرد. رمان‌نویس پسامدرن، برخلاف اسلاف خود، محاکات («تقلید») از واقعیت را کنار می‌گذارد و اساساً واقعیتِ مشهودِ بیرونی را الگوی خود قرار نمی‌دهد؛ یا به قول شخصیتِ رمانِ دکتر شریفی، پسامدرنیست‌ها که «بی‌مدل» نقاشی می‌کنند، از «آدمهای نامرئی» عکس می‌گیرند زیرا «عکس گرفتن از آدم واقعی کاری ندارد.» (براهنی، ۱۳۸٤: ۲۲۳) وظیفهٔ رمان‌نویسِ نواندیش و بدعت‌گذار در زمانهٔ ما، رمان‌نویسی که می‌خواهد رمان را به ژانری غنی‌تر از آنچه تاکنون بوده تبدیل کند، معکوس کردنِ رابطه‌ای است که تاکنون در نظریه‌های ادبی بین واقعیت و ادبیّات ، مفروض تلقّی می‌شده است. اگر زیبایی‌شناسی پیشامدرن (رئالیستی) واقعیت بیرونی (اُبژه) را اولی می‌دانست و زیبایی‌شناسی مدرنیستی واقعیت درونی (سوژه) را، اکنون زیبایی‌شناسی پسامدرنیستی اساساً تخیّل را برتر از واقعیت می‌داند. همان‌گونه که یکی دیگر از شخصیتها در رمان *آزاده خانم و نویسنده‌اش* تأکید می‌کند، «گاهی یه شخصیت واقعی‌تر از آدمِ واقعی‌یه.» (براهنی، ۱۳۸٤: ۱۳۹) این رمان، به ویژه در شیوهٔ روایتگری، دقیقاً از همان روش بدعت‌گذرانه‌ای تبعیت می‌کند که جان بارت توصیه کرده بود: فراتر رفتن از رئالیسم و مدرنیسم. بی‌دلیل نیست که در فصل ۹ از کتاب ششم، راوی چنین می‌گوید:

www.SID.ir

Archive of SID
ادب پژوهی
شمارهٔ دوم، تابستان ۱۳۸٦

یکی بود یکی نبود. غیر از خدا هیشکی نبود. یه آقایی بود که واقعیتگرا بود. خدا رحمتش کند.

یکی بود یکی نبود. غیر از خدا هیشکی نبود. یه آقایی بود که مدرن بود. خدا رحمتش کند.

یکی از روبه‌رو و از بیرون می‌دید و نشان می‌داد. دیگری از بالا و بیرون و یا از تو و بیرون می‌دید و نشان می‌داد. خدا رحمتشان کند.

یکی بود یکی نبود. غیر از خدا هیشکی نبود. یکی بود یکی نبود. غیر از خدا هیشکی نبود. یکی بود یکی نبود. غیر از خدا هیشکی نبود. و هیچ‌کدام از آن قبلی‌ها آن‌طور که گفته می‌شد نبود ... تابلوها را از قابها آزاد کرده بودند و تابلوها با هم وصلت کرده بودند. فقط تکه‌تکه‌های قصّه‌ها بود و هر چیزی به شکل خود، به شکل درونیِ خود، خود را تنظیم می‌کرد و یا اگر نمی‌خواست، تنظیم نمی‌کرد (براهنی، ۱۳۸٤: ٤٥٤-٤٥٥).

از نقل‌قول فوق چنین برمی‌آید که هم رئالیسم توانمندیهای خود را به‌طور کامل نشان داده است و هم مدرنیسم؛ امّا ادبیّاتِ زنده در زمانهٔ ما اکنون به ویژه با سبک‌وسیاقی پسامدرنیستی نوشته می‌شود. در نگارش رئالیستی، داستان‌نویس «از روبه‌رو» به موضوعِ داستان نگاه می‌کند. مثلاً اگر نویسنده بخواهد دربارهٔ زندگیِ شهری داستان بنویسد، آن داستان را با چنان جزئیات مشروح و باورپذیری می‌نویسد که گویی خود در آن تجربه‌هایی که روایت می‌کند مشارکت داشته یا ناظر آن رویدادها بوده و آن شخصیتها را از نزدیک دیده است. در نگارش مدرنیستی (به‌منزلهٔ برابرنهاد یا آنتی‌تزِ رئالیسم) نویسنده خیابانها و خانه‌ها و آدمهای همان شهر را ــ به قولِ راوی رمان *آزاده خانم و نویسنده‌اش* ــ «از بالا» (برجِ عاجِ هنرمندِ نخبه) یا «از تو» (با نمایش حیات ذهنیِ شخصیتها از طریق روایت درونی و به صورت سیلان ذهن یا تک‌گویی) نشان می‌دهد. امّا در نگارش

www.SID.ir

Archive of SID

پسامدرنیستی (به‌منزلهٔ همنهاد یا سنتزِ دیالکتیکیِ سبکهای داستان‌نویسیِ دوره‌های قبلی) نویسنده در عین به‌کار بردنِ عناصری از شیوه‌های داستان‌نویسیِ رئالیستی و مدرنیستی، همان شیوه‌ها را به سُخره هم می‌گیرد («یکی بود یکی نبود. غیر از خدا هیشکی نبود. یکی بود یکی نبود. غیر از خدا هیشکی نبود. یکی بود یکی نبود. غیر از خدا هیشکی نبود.»). نویسندهٔ پسامدرنیست روایتگری را از قیدوبندِ چارچوبهای مقرّر و شناخته‌شده رها می‌کند (به قولِ راویِ این رمان، «تابلوها را از قابها آزاد» می‌کند) و روایتهایی به ظاهر منفک و گسیخته («تکّه‌تکّه‌های قصّه‌ها») را ارائه می‌دهد.

رها کردنِ روایتگری از قیدوبندهای مقرّر و شناخته‌شدهٔ نگارشِ رمان، دقیقاً همان بدعتی است که براهنی در نوشتنِ رمان *آزاده خانم و نویسنده‌اش* گذاشته است. این تمهیدِ پسامدرنیستی در فصل ۲ از کتاب هشتمِ رمان، موضوع تأمّلات آگاهانهٔ راوی قرار می‌گیرد. در این فصل راوی می‌گوید که «نوشتنِ قصّه راحت است ولی نوشتنِ قصّهٔ نوشتن اصلاً راحت نیست» و در اثبات گزارهٔ خود چنین استدلال می‌کند:

> قصّه را یک نفر می‌نویسد و به همین دلیل زور می‌گوید. امّا کسی که قصّهٔ نوشتن را می‌نویسد با زورگویی مخالف است. اگر قصّه را یک نفر بنویسد، قصّه، قصّهٔ مؤلّف است؛ و قصّهٔ مؤلّف، یعنی سلطنت مؤلّف.... مرگ بر مؤلّف! زنده باد نوشتن! ....
>
> شخصیت است که قصّه‌نویس را می‌نویسد نه برعکس.... بهتر است قصّه‌نویس فقط کاتب آزاده خانم باشد، نه قصّه‌نویسِ او. به این ترتیب او می‌تواند به آسانی اول‌شخص، دوم‌شخص و یا سوم‌شخص شود (براهنی، ۱۳۸٤ :٥٦۲).

پیداست که در اینجا براهنی همهٔ تصوّرات خواننده را دربارهٔ سلسله‌مراتب ــ و نیز نسبتِ ــ نویسنده با متن و شخصیت عوض می‌کند. خواننده، بر اساس عرفهای شناخته‌شدهٔ ادبی، نویسنده را خالق شخصیت‌ها و تعیین‌کنندهٔ سرنوشتِ آنها می‌پندارد. در این دیدگاهِ

www.SID.ir

Archive of SID

مألوف، صدای مؤلّف یگانه صدایی است که مستبدّانه بر متن سیطره دارد. امّا در شیوه‌ای ضداستبدادی و پسامدرنیستی که براهنی برای روایت کردنِ رمانش برگزیده است، شخصیتها مستقل از خالقشان داستانِ زندگیِ خود را به ترتیبی که خود مایل‌اند روایت می‌کنند. به همین سبب، زاویهٔ دید در رمان بین اول‌شخص و دوم‌شخص و سوم‌شخص در نوسان است و نهایتاً این احساس به خواننده القا می‌شود که نویسنده در بهترین حالت جایگاهی بیش از یک «کاتب» ندارد. اقتدار و مرجعیتِ نویسنده (یا به قول راوی، «سلطنت مؤلّف») در عصر پسامدرن به چالش گرفته شده و دیدگاههای پساساختارگرایانهٔ نظریه‌پردازانی مانند رولان بارت در مقالهٔ تأثیرگذارِ «مرگ مؤلّف» و میشل فوکو در مقالهٔ ایضاً مرجعِ «مؤلّف چیست؟» به شکل‌گیریِ منظر پسامدرنی دربارهٔ نویسنده منجر شده است که آشکارا ماهیتی ضد مؤلّف‌محور دارد. جالب است که برخی از تعبیرهای زبانیِ راویِ رمان *آزاده خانم و نویسنده‌اش*، عین تعابیری هستند که رولان بارت در مقالهٔ مشهورِ «مرگ مؤلّف» به کار برده است. برای مثال، راوی صحبت از «زورگویی» و «سلطنت مؤلّف» می‌کند و بارت هم در مقالهٔ خود از «حکمفرمایی» مؤلّف سخن به میان می‌آوَرَد و می‌نویسد: « تصویر ادبیّات در فرهنگ عامّه، مستبدّانه بر مؤلّف و شخصیت و زندگی و پسندها و علائقِ شورمندانه‌اش متمرکز شده است.» (بارت، ۱۹۸۸: ۱٦۸) به طریق اولی، راویِ رمان می‌گوید که بهتر است داستان‌نویس صرفاً حکم یک «کاتب» را داشته باشد و رولان بارت در مقاله‌اش جایگاه نویسندهٔ جدید را در حد یک «کاتب» می‌داند که «همزمان با متن زاده می‌شود، به هیچ روی از هستی‌ای پیش از یا بیش از نگارش برخوردار نیست و نه فاعل [یا نهادِ] کتاب بلکه گزارهٔ آن است.» (بارت، ۱۹۸۸: ۱۷۰) این شباهتها توضیح می‌دهند که چرا راوی شعار «مرگ بر مؤلّف!» سر می‌دهد: رویکرد پسامدرنی که در شیوهٔ روایت کردنِ رمان *آزاده خانم و نویسنده‌اش* اختیار شده است، از اهمّیّت شخص مؤلّف می‌کاهد و بر اهمّیّت شخصیتهای رمان می‌افزاید.

و سرانجام یکی دیگر از جلوه‌های مهمِ روایتگریِ پسامدرنیستی را که براهنی اختیار کرده است، در انتخاب بازیگوشانهٔ عنوان این رمان می‌توان دید. روی جلد کتاب،

www.SID.ir

Archive of SID

عنوان «***آزاده خانم و نویسنده‌اش***» با فونت درشت درج شده و زیر این عنوان، با فونتی به مراتب کوچک‌تر، عبارت «(چاپ دوم)» (به همین صورت در پرانتز) قید شده است و سپس ذیل این عبارت، چنین می‌خوانیم: «یا آشویتس خصوصی دکتر شریفی». این طرز عنوان‌بندی، در نگاه اول چنین القا می‌کند که عنوان رمان براهنی عبارت است از: *آزاده خانم و نویسنده‌اش*. امّا در واقع عبارت «(چاپ دوم)» بخشی از عنوان این رمان است و از نخستین چاپ کتاب روی جلد آن درج شده است. می‌توان گفت گنجاندن این عبارت، گوشه‌ای از صناعتگریِ بازیگوشانهٔ پسامدرنیستی‌ای است که براهنی در متنِ رمان نیز به شکلهای دیگر آن را ادامه داده است، شکلهایی مانند گنجاندن تصویرهایی برگرفته از کتابهای مختلف (مثلاً در صفحات ۱۱۰، ۱۱۲، ۱۱۳، ۱۱٤، ۱۱۸، ۱۲۰، ۱۲۳ و ...) یا چاپ نامه‌ای با دستخط رزمندهٔ شهیدی که سوراخهای ناشی از اصابت گلوله و نیز لکّه‌های خون بر آن مشهود است (صفحهٔ ٦٥). البته این مورد خاص (عبارت «(چاپ دوم)»)، علاوه بر اینکه جلوه‌ای از بازیگوشیهای پسامدرنیستیِ نویسنده است، دلالتهایی دربارهٔ نحوهٔ قرائت این رمان هم دارد. رمان ظاهراً در صفحهٔ ٦۰۷ و با کلمهٔ «پایان» به اتمام می‌رسد؛ آنچه این تصور را قوی‌تر می‌کند، یادداشتِ اختتامیه‌ای از مؤلّف است که در صفحهٔ ٦۰۸ درج گردیده: «به پایان رسید نگارش قصّهٔ بلند *آزاده خانم و نویسنده‌اش* به خامهٔ این بندهٔ ضعیف رضای براهنی، صبح روز ۲۳ی آذر ۱۳۷٤ شمسی مطابق ۲۱ رجب ۱٤۱٦ قمری در محلّهٔ پاسداران از محلات شمال شرق شمال دارالخلافهٔ طهران». این یادداشت، که لحنی رسمی و به‌ظاهر جدّی دارد، حاکی از اتمام رمان است و دو صفحه بعد «یادداشتی» به امضای «ناشر» به چشم می‌خورَد که در آن خطاب به «خوانندهٔ عزیز» چنین آمده است:

> پس از چاپ رمان آزاده خانم و نویسنده‌اش، ناشر کتاب، نامه‌های متعدّدی دریافت کرد که ترجیح داد همهٔ آنها را بایگانی کند، به استثنای یکی از آنها که از نظر ناشر، هم تحت تأثیر عمیق خودِ کتاب نوشته شده

www.SID.ir

Archive of SID

بود و هم بر رَوند قرائت صحیح کتاب بی‌تأثیر نبود. از این رو ناشر با اطلاع و اجازهٔ نویسندهٔ کتاب به چاپ آن در پایان کتاب مبادرت می‌ورزد، به امید این‌که خواننده زاویهٔ دید دیگری را نیز نسبت به ماهیت این رمان تجربه کند. نویسندهٔ نامه، نه تنها یکی از تجربه‌های زندهٔ شریفی را ... در اختیار ما می‌گذارد، بلکه با پرواز دادنِ خیالِ خود به حوزه‌ای که نویسنده نخواسته است در آن وارد شود، گوشه‌های جدیدی از رابطهٔ رؤیا با بیداری را به ما عرضه می‌کند. از این رو خوانندگان ارجمند را به خواندن این نامه دعوت می‌کنیم (براهنی، ۱۳۸٤: ٦۱۱).

می‌توان استدلال کرد که «یادداشت ناشر» در این رمان همان‌قدر جعلی (بازیگوشانه) است که یادداشت مؤلّف. اساساً این رمان در صفحهٔ ٦۰۸ (جایی که یادداشت کوتاه مؤلّف آورده شده است) پایان نمی‌یابد، بلکه در صفحهٔ ٦۲٤ (جایی که نامهٔ منسوب به یکی از خوانندگان تمام می‌شود) به فرجام می‌رسد. البته این کتاب یادداشتی به قلم نویسندهٔ واقعیِ آن (رضا براهنی، نه «این بندهٔ ضعیف رضای براهنی») دارد که در پایان کتاب (بعد از «نامهٔ» کذایی) در هشت صفحه درج گردیده و طی آن، منابع کتاب (عکسها و نقل‌قولهایی از سایر آثار ادبی) قید شده‌اند. همان‌طور که خودِ براهنی هم در «یادداشت فهرست ضمیمه» متذکّر شده است، «این رمان بسیاری از قرارها و قراردادهای نویسندگی را به هم ریخته است.» (براهنی، ۱۳۸٤: ٦۲۵) آوردن «یادداشت ناشر»، نمونه‌ای از این نقض عرفهای رمان‌نویسی است که البته در چارچوب رمانی پسامدرن، تمهیدی پذیرفتنی و جالب است و به شکلهایی دیگر مسبوق به سابقه هم هست. نمونهٔ مشابهی از این عرف‌شکنی را، برای مثال، در رمان *لولیتا*، نوشتهٔ ولادیمیر نبُکاف، می‌توان دید که با مقدّمه‌ای سه‌صفحه‌ای به امضای «دکتر جان ری، پسر» آغاز می‌شود (نبُکاف، ۱۹۵۹: ۷) که البته شخصی کاملاً موهوم است. به طریق اولی، در ابتدای رمان *شکوهٔ پُرتنوی*، نوشتهٔ فیلیپ رات، این توضیح دربارهٔ بیماریِ موسوم به «شکوهٔ

www.SID.ir

Archive of SID

پُرتنوی» به نقل از یک فرهنگ اصطلاحات روانپزشکی آورده شده است: «اختلالی روانی، سائقهای قویِ اخلاقی و نوع‌دوستانه دائماً در تضاد با تمنّاهای جنسیِ افراطی‌ای قرار می‌گیرند که غالباً ماهیتی منحرفانه دارند.» (رات، ۱۹٦۹: ۱) حال آنکه در واقع اختلالی روانی به نام «شکوهٔ پُرتنوی» ساخته‌وپرداختهٔ خودِ فیلیپ رات است و اساساً خود همان فرهنگ اصطلاحات روانپزشکی هم که ظاهراً منبع نقل‌قول رات بوده، وجود خارجی ندارد. همچنین ایان مکیوئین، رمان‌نویس معاصر انگلیسی، در پایان رمان خود موسوم به *تحمّل عشق* یک مقالهٔ علمی در زمینهٔ نوعی بیماریِ نادرِ روانی را که ظاهراً نخستین بار در مجلهٔ انجمن روانپزشکی بریتانیا منتشر شده بوده است به‌طور کامل تجدید چاپ کرد، امّا بعداً معلوم گردید دو روانپزشکی که نامشان به عنوان نویسندهٔ آن مقاله ذکر شده است، یعنی «دکتر رابرت ون و دکتر آنتونیو کامیا» (مکیوئین، ۱۹۹۸: ۲۳۳)، وجود خارجی ندارند. در رمان *آزاده خانم و نویسنده‌اش*، نویسندهٔ نامه‌ای که «ناشرِ» موهوم در پایان کتاب آورده است، مدّعی می‌شود که «صدها صفحه» از یادداشتهایی را که دکتر شریفی (یکی از شخصیتهای این رمان) در دههٔ ۱۳٤۰ نوشته بوده در اختیار دارد! او بعد از ذکر چند خاطره، بر نقش تخیّل در حکم جبران مافاتِ زندگیِ معاصر تأکید می‌کند: «چه چیزِ زندگی، نکبتِ زندگی را جبران می‌کند جز رؤیا؟ .... اگر این رؤیاها نباشند دیگر زندگی چه حُسنی دارد که به ادامه دادنش بیرزد؟ باور کنید به لعنت خدا هم نمی‌ارزد» (براهنی، ۱۳۸٤: ٦۱۸) و در جای دیگر می‌گوید، «وای اگر رؤیا نباشد، آدم چه خاکی تو سرش می‌ریزد!» (براهنی، ۱۳۸٤: ٦۲۱) نامهٔ این خوانندهٔ موهوم، یادداشت ناشر موهوم، و نیز یادداشت کوتاهِ نویسندهٔ موهوم، همگی بخشی از رؤیای بزرگ‌تری هستند که همانا خودِ این رمان است. رؤیا مجاز مرسلی است که تَوَسُّعاً مترادف ادبیّات است. ادبیّات، از این منظر، حکم جبران مافات واقعیت را دارد، واقعیتی که تجربه کردنِ روزمرّه‌اش غالباً مایهٔ ملال (به شکلی مدرن) است. ادبیّات (در این مورد، رمان پسامدرن) با آنچه که «ناشر» آن را «پرواز دادنِ خیال» نامیده است، مجرای مناسبی برای ارضاءِ نیازهای ذهنیِ خوانندگان فراهم می‌کند.

www.SID.ir

Archive of SID

باید افزود که درج این نامهٔ موهوم، دلالت دیگری هم در رمان *آزاده خانم و نویسنده‌اش* دارد. نامهٔ مورد نظر قرار است از طرف یکی از خوانندگانِ این رمان نوشته شده باشد و در آن صورت باید گفت این نامه فقط زمانی می‌توانسته است واقعاً نوشته شود که رمان براهنی دست‌کم یک نوبت چاپ شده باشد تا خوانندگان توانسته باشند آن را بخوانند. علّت گنجاندن عبارت «چاپ دوم» در عنوان فرعی این رمان ظاهراً همین است. لیکن، همان‌گونه که پیشتر اشاره کردیم، این عنوان از چاپ اول روی جلد کتاب بوده و در واقع عنوان کامل رمان براهنی بدین قرار است: ***آزاده خانم و نویسنده‌اش (چاپ دوم)*** یا ***آشوبتس خصوصی دکتر شریفی***. بدین ترتیب معلوم می‌شود که نامهٔ مورد نظر، غیرواقعی و بخشی از متن رمان است. به بیان دیگر، این نامه ـــ که ارزش تخیّل را برای جبران مافاتِ زندگی به خواننده یادآور می‌شود ـــ خود ماهیتی کاملاً تخیّلی دارد. با این همه، این پرسش هنوز به جای خود باقی است که گنجاندن «یادداشت ناشر» و این «نامه»، صَرف‌نظر از جنبهٔ بازیگوشانهٔ آن، چه کارکردی برحسب شیوهٔ روایت و نیز نحوهٔ قرائت این رمان دارد. مطرح کردنِ این پرسش، بجا و ضروری است زیرا به نظر می‌رسد به سبب معرّفیِ سطحی و ناقص نظریه‌های پسامدرنیسم در کشور ما، رمان پسامدرن اغلب با بازیهای بی‌دلیل و گیج‌کننده در شکل (فرم) اشتباه گرفته می‌شود. در رمان پسامدرن، همچون هر نوع دیگری از ادبیّات، شکل در خدمت بیان یک محتوای تأمّل‌انگیز است. در فقدان چنین محتوایی، شکل – هرچند به ظاهر «پیچیده» و «تکنیکی» باشد ـــ کارکرد خاصی ندارد لذا متن کیفیت ادبیِ خود را از دست می‌دهد و در بهترین حالت به نوعی چیستان یا معمّای خسته‌کننده و بی‌لطف تبدیل می‌شود. در پاسخ به پرسش یادشده دربارهٔ کارکرد «یادداشت ناشر» و «نامهٔ» خواننده در این رمان، می‌توان گفت که به کار بردنِ این تمهید، تأکید دیگری است بر تکثّر صداها و حاشیه‌ای بودنِ صدای مؤلّف در رمان‌های پسامدرن. این مؤلّفِ *آزاده خانم و نویسنده‌اش* نیست که با نشانه‌های خاص، معنایی یگانه و از پیش تعیین‌شده و تغییرناپذیر را برای این رمان مشخّص می‌کند. همان‌طور که روایت رمان هم بیشتر بنابه میل و ارادهٔ شخصیتها به پیش

www.SID.ir

Archive of SID

می‌رود و نه آن‌طور که مؤلّف در مقام خداوندگاری مقتدر تصمیم می‌گیرد، در خصوص تعیین معنای متن نیز خواننده می‌تواند نقش بسزایی ایفا کند. هم بدین سبب است که «ناشر» در یادداشتِ خود از «پرواز دادنِ خیالِ خود به حوزه‌ای که نویسنده نخواسته است در آن وارد شود» صحبت به میان می‌آوَرَد. این دیدگاه، بر نظریه‌های نقّادانهٔ متأخّری صحّه می‌گذارد که تعامل خواننده با متن را از جمله عوامل تأثیرگذار در برداشت خواننده از معنای تلویحیِ متن می‌داند. ایضاً این دقیقاً همان دیدگاهی است که در فصل ۲ از کتاب هشتم همین رمان مطرح می‌شود. در این فصل، راوی توضیح می‌دهد که لازم است «نویسنده و خواننده . . . به عنوان دو عاملِ برابر در آفرینش اثر» (براهنی، ۱۳۸٤: ٥٦٦) در نظر گرفته شوند لذا راوی در پایان این فصل چنین نتیجه می‌گیرد: «پس: خوانندهٔ عزیز، تو نویسندهٔ منی.» (براهنی، ۱۳۸٤: ٥٦٧) اگر در رمان پسامدرن خواننده در جایگاهی قرار گرفته که تا پیش از این تصوّر می‌کردیم جایگاه انحصاریِ نویسنده است، در آن صورت درج نامه‌ای را که متصوّراً یکی از خوانندگان رمان *آزاده خانم و نویسنده‌اش* دربارهٔ معنای آن نوشته است باید شگردی دلالت‌مند محسوب کرد. بدین ترتیب، بی‌دلیل نیست که «ناشر» در یادداشتِ خود متذکّر می‌شود که این نامه «هم تحت تأثیر عمیق خودِ کتاب نوشته شده ... و هم بر رَوند قرائت صحیح کتاب بی‌تأثیر» نیست.

٤. نتیجه‌گیری

پیدایش پسامدرنیسم در ادبیّات غرب، حاصل فرایندی تاریخی در ناباوری به اصول بنیادینِ روشنگری است. فلسفهٔ جنبش روشنگری، مخالفت با اندیشه‌های تمامیت‌بخش بود؛ امّا همین جنبش به مرور زمان اصل فراگیر دیگری به نام عقل را تا حد یک اسطورهٔ تمامیت‌بخش ارتقا داد. خِرَدورزی‌ای که روشنگری ترویج می‌کرد، در دورهٔ مدرن منجر به واقعیتهایی کابوس‌وار شده بود. همزمان با افول آرمانهای برآمده از روشنگری، در اواخر دههٔ ۱۹٦۰ دو جریان عمده در رمان‌نویسی مشهود بود. از یک سو، بدعت‌گذاریهای شکلیِ در آثار برخی از رمان‌نویسان حکایت از ادامهٔ سنّت‌ستیزیهای مدرنیستی به حالتی

www.SID.ir

Archive of SID

افراطی داشت؛ از سوی دیگر، نوشته شدنِ رمان‌هایی که عناصر اصلی در آنها، مانند پیرنگ و شخصیت‌پردازی و شیوهٔ روایتگری، همچنان به سبک‌وسیاقی شبیه به رمان‌های رئالیستی دوره‌های پیشین پرداخته می‌شد، حاکی از عدم پویایی در شیوه‌های نگارش بود. در چنین وضعیتی، جان بارت در مقالهٔ مشهور خود با عنوان «ادبیّات تهی‌شدگی»، این دیدگاه را مطرح ساخت که تداوم نوآوریهای شکلی، آن جذّابیتی را که در ابتدای ظهور مدرنیسم داشت از دست داده است و دیگر موجّه به نظر نمی‌رسد. ایضاً نویسندگانی هم که هیچ‌گونه تحوّل چشمگیری در شیوه‌های داستان‌نویسی‌شان ایجاد نمی‌کنند، از زمانهٔ خود و الزامهای آن بی‌خبرند. بیش از یک دهه بعد، بارت در مقالهٔ دیگری با عنوان «ادبیّات غنی‌سازی» به تشریح جریان جدیدی در ادبیّات داستانی پرداخت که به اعتقاد او رمان را از بن‌بستی که در آن گرفتار آمده بود بیرون می‌بُرد. این جریان جدید، با نام پسامدرنیسم، در واقع تلفیقی بود از صناعات داستان‌نویسیِ پیشامدرن و مدرن. با این تلفیقِ خلاقانه، رمان‌نویسان می‌توانستند شیوه‌های متقدّم‌ترِ داستان‌نویسی را، نه به منظور محاکاتِ واقعیت بیرونی (رئالیسم) یا بازنماییِ واقعیتهای ذهنی (مدرنیسم)، بلکه به منظور برجسته کردن روایتگری و تأکید بر اینکه در هر روایتی لزوماً حائلی بین خواننده و امر روایت‌شده وجود دارد، در آثارشان به کار برند.

شیوه‌های روایتگری در رمان *آزاده خانم و نویسنده‌اش* مصداق بارزِ این تلفیقِ پسامدرنیستی است. این رمان، تلاشی است برای رها کردنِ روایتگری از قیدوبندهای معمولی که راویان به نحوهٔ روایت تحمیل می‌کنند. از این رو، به جای صدای مقتدر یک راوی دانای کل (همچون رمان‌های پیشامدرن) و نیز به جای سیلان ذهن و تک‌گویی درونی (همچون رمان‌های مدرن)، در این رمان با سیلانی از روایتهای متکثّر روبه‌رو می‌شویم. رمان براهنی از عرفهای داستان‌نویسی آگاهانه عدول می‌کند، امّا با این کار بیش از آنکه شکل‌پردازیِ مدرنیستی را ادامه دهد، توجّه خواننده را به تصنّعی بودنِ روایت معطوف می‌سازد. راویان *آزاده خانم و نویسنده‌اش* به این نکته وقوف دارند که الگوهایی که آنها به منظور روایت کردنِ داستان برمی‌گزینند، در برداشت خواننده از معنای تلویحی

www.SID.ir

Archive of SID

این رمان مستقیماً تأثیر می‌گذارد. به همین دلیل، این راویان اهمّیّتِ شیوهٔ روایتگری را به صورت موضوعی مهم در سرتاسر رمان برجسته می‌کنند. *آزاده خانم و نویسنده‌اش* از صناعت‌پردازیِ شکلی عاری نیست و در بخشهای گوناگونِ آن به مصداقهای متعدّدی از این صناعت‌پردازیهای پسامدرن برمی‌خوریم (مانند گنجاندن تصویرهایی برگرفته از کتابهایی دیگر، یا دخیل کردن شخصیتهای واقعی در پیرنگ، یا چاپ متن دستنوشتهٔ نامهٔ یک شهید که لکّه‌های خون و نیز سوراخهای ناشی از اصابت گلوله بر آن مشهود است). تمهیدات دیگری همچون سرپیچی شخصیتها از نویسنده‌شان یا گنجاندن «یادداشت ناشر» و «نامهٔ» خواننده، که در نگاه اول واقعی به نظر می‌رسند، نمونه‌های دیگری از همین شگردهای پسامدرنیستی‌اند. لیکن این رمان در سطحِ نوعی تفنّنِ شکلی باقی نمی‌مانَد، بلکه با مطرح ساختنِ موضوعهایی مانند نقش خواننده در شکل‌دادن به معنای متن یا حائل بودنِ زبان بین ما و واقعیت، مسائل تأمّل‌انگیزی را مورد کاوش قرار می‌دهد که در زمرهٔ مهم‌ترین معضلات فلسفیِ دوره و زمانهٔ ما اند. از این حیث، رمان *آزاده خانم و نویسنده‌اش* همچنین الگوی مناسبی از داستان‌نویسی به سبک‌وسیاق پسامدرن در کشور ما ارائه می‌دهد، الگویی که به پیروی از رویکرد جان بارت در مباحث نظریِ مربوط به رمان پسامدرن، نوآوریِ شکلی را با کاوشگریِ محتوایی دربارهٔ مسائل هستی‌شناختی در عصر پسامدرنْ خلاقانه در هم می‌آمیزد.

منابع

آدورنو، تئودور و.، و ماکس هورکهایمر(۱۳۸٤) ***دیالکتیک روشنگری***، ترجمهٔ مراد فرهادپور و امید مهرگان، تهران، انتشارات گام نو.

براهنی، رضا (۱۳۸٤) ***آزاده خانم و نویسنده‌اش (چاپ دوم) یا آشویتس خصوصی دکتر شریفی***، چاپ دوم، تهران، انتشارات کاروان.

مک‌هیل، برایان (۱۳۸۳) «گذار از مدرنیسم به پسامدرنیسم: تغییر در عنصر غالب»، در کتاب

www.SID.ir

Archive of SID

مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان، گزینش و ترجمهٔ حسین پاینده، تهران، نشر روزنگار.

Barth, John (1967) "The Literature of Exhaustion", *The Atlantic*, 220, 2, 29-34.

_____. (1996) "The Literature of Replenishment", *Essentials of the Theory of Fiction*, eds. Michael J. Hoffman and Patrick D. Murphy, London, Leicester University Press, 273-286.

Barthes, Roland (1988) "The Death of the Author", in *Modern Criticism and Theory*, ed. David Lodge, London,: Longman, 167-172.

Lodge, David (1996) "Mimesis and Diegesis in Modern Fiction", *Essentials of the Theory of Fiction*, eds. Michael J. Hoffman and Patrick D. Murphy, London, Leicester University Press, 384-371.

Lyon, David (1999) *Postmodernity*, 2nd ed., Buckingham, Open University Press.

McEwan, Ian (1998) *Enduring Love*, London,: Vintage.

Nabokov, Vladimir (1959) *Lolita*, Paris, The Olympia Press.

Roth, Philip (1969) *Portnoy's Complaint*, London, Cape.

Sarup, Madan (1988) *Post-structuralism and Postmodernism*, New York, Harvester.

www.SID.ir