فصلنامه علمی ـ پژوهشی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره سی و هفتم، تابستان ۱۳۹۴: ۱۷۷-۱۴۷
تاریخ دریافت: ۱۳۹۴/۰۵/۲۴
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۴/۰۷/۲۷

بررسی زبان سبک ادبی پسامدرن در رمان‌های ایرانی

ساناز رحیم‌بیکی *
محمود براتی **
محمدرضا نصر اصفهانی ***

چکیده

طی چند دهه اخیر همراه با موج جهانی ادبیات پسامدرن، رمان‌هایی در عرصهٔ ادبیات داستانی ایران پدید آمده‌اند که مدعی رویکردی نوین در نگرش و نگارش این نوع ادبی هستند که طبعاً زبان و سبک را هم دربرمی‌گیرد. زبان، برجسته‌ترین عنصر سبکی در مطالعات ادبی است. از طرفی هر نوع تغییر در فرم و محتوای زبان اثر ادبی، نشان‌دهندهٔ دگرگونی در نگرش خالق اثر نسبت به جهان پیرامون خویش و انسان است. بنابراین آنچه مهم می‌نماید، بررسی تأثیراتی است که فلسفهٔ ادبیات پسامدرن برای زبان رمان ایرانی ایجاد کرده است؛ زیرا مقولهٔ زبان، عناصر و مفاهیم وابسته به آن، در فلسفهٔ ادبیات پسامدرن جایگاهی محوری دارد، به نحوی که ادبیات پسامدرن را با چگونگی کاربست زبان برای بازآفرینی جهان داستانی می‌شناسند. این مقاله ضمن تحلیل الگوهای زبانی در رمان پسامدرنیستی ایران، چگونگی به کارگیری عناصر زبانی این رمان‌ها را با نگاهی انتقادی تبیین می‌کند. برای کشف تمهیدات زبانی سبک‌ساز در این مقاله، عناصر زبانی این آثار با الهام از رویکرد سبک‌شناسی لایه‌ای در سه سطح آوایی، واژگانی و نحوی، شناسایی و دسته‌بندی شدند و امکانات زبان متن در هر لایه توصیف و نشان داده شد و اینکه هر یک از این خصوصیات زبانی در لایهٔ مورد نظر، چه امکاناتی را در جهت بازتولید

* نویسنده مسئول: دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه اصفهان rahimbeiki@yahoo.com
** دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه اصفهان mbk@ltr.ui.ac.ir
*** دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه اصفهان nasr@ltr.ui.ac.ir

Archive of SID
www.SID.ir

نگرش پسامدرن یا دوری از آن در جهان داستانی این رمان‌ها انجام می‌دهد. پس از بررسی زبان این آثار مشخص شد در سطح آوایی مشخصه سبکی متمایزی ندارند و در سطح واژگانی، در هر دو حوزه کلی زبان در مفهوم کاربرد ادبی و محاوره‌ای گام برمی‌دارند و همچنین دارای انسجام دستوری نیز هستند.

واژه‌های کلیدی: نقد ادبی، سبک‌شناسی، ادبیات داستانی، رمان‌های پسامدرن ایران، عناصر زبان.

Archive of SID

www.SID.ir

مقدمه

به دنبال تحولات اجتماعی و به‌ویژه فرهنگی، ادبیات نیز دستخوش دگرگونی می‌شود و انواع ادبی جدید به منصه ظهور می‌رسند تا پاسخگوی نیازهای انسان معاصر باشند. انقلاب اسلامی ایران بنیان‌های سیاسی، اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی جامعه را دستخوش دگرگونی کرد و در سیر ادبیات داستانی نیز تحولاتی چشمگیر پدید آورد. عمده آثاری که از آنها با عنوان رمان پسامدرن یاد می‌شود، پس از این دوره در ادبیات فارسی خلق شده‌اند. اگر نوجویی‌های صادق هدایت، بهرام صادقی و هوشنگ گلشیری را گام‌های نخست تجربهٔ رمان پسامدرن در تاریخ داستان‌نویسی معاصر ایران بدانیم، تجربه‌های نویسندگان دههٔ هفتاد، گام بعدی همین جریان است. جریان پسامدرن در رمان ایران پس از نضج گرفتن در نیمه دهه هفتاد در دهه بعد به تکامل می‌رسد. هر نوع ادبی تازه متولدشده، از الگوهای هنری خاص خود پیروی می‌کند که سبک آن اثر یا مجموعه آثار را از غیر آن جدا می‌کند. بنابراین رمان پسامدرن نیز یکی از این انواع ادبی نوتولید است که به تبع حضور آن در عرصهٔ ادبیات داستانی ایران، عناصر محتوایی و صوری تازه‌ای را در حوزهٔ ادبیات ایران ابداع کرده است و می‌تواند موضوع تحقیق سبک‌شناسانه قرار گیرد.

جریان رمان‌نویسی پسامدرن ایران در زمینهٔ محتوایی به سمت مضامین هستی‌شناسانه[1] که «عنصر غالب» در ادبیات داستانی پسامدرن است، سوق پیدا می‌کند(۱). بر اساس دیدگاه رایج در حوزهٔ مطالعات نقد ادبی ایران، این جریان که در چند دهه اخیر مطرح شده است بیش از آنکه مبتنی بر مبانی نظری این نوع ادبی در موطن اصلی خود یعنی مغرب زمین - به‌ویژه آمریکا و فرانسه - باشد، نوعی اشتیاق شتاب‌زده برای نوآوری در شکل و همگامی با رمان‌نویسی جهان است. همین امر سبب شده است تا غالب رمان‌نویسان پسامدرن کشور بدون در نظر گرفتن تفاوت‌های اجتماعی و فرهنگی، شگردهای داستان‌نویسی را از طریق ترجمه و با اتکا به نظریات ادبی و گاه آثاری که در جهان به این سبک نگاشته شدند، کسب کنند و این امر در برخی موارد به کج‌فهمی مبدل شده است؛ اما به نظر می‌رسد که این برداشت، ماهیت

1. Ontological

www.SID.ir

کلی‌گرایانه و تعمیم‌دهندگی دارد و نتیجه یک تحقیق علمی روشمند بر اساس نقد ادبی و سبک‌شناسی نیست. بنابراین چگونگی کاربست زبان در ادبیات پسامدرن ایران به عنوان یک رکن اساسی از این نوع ادبی می‌تواند مورد بررسی سبک‌شناسانه قرار گیرد. در نتیجه این پرسش پیش می‌آید که مؤلفه‌های زبان در ادبیات پسامدرن که به دنبال شکل‌گیری نوع جدیدی از رمان به نام «رمان پسامدرن» در فضای ادبیات داستانی معاصر ایران شکل گرفته است، چگونه به کار گرفته شده‌اند؟

رویکرد ما در این بررسی بر اساس مدل سبک‌شناسی لایه‌ای است. سبک‌شناسی لایه‌ای با هدف ارائهٔ الگویی زبان‌شناختی برای تحلیل سبک ادبی طرح شده است. بنیاد الگوی سبک‌شناسی لایه‌ای بر پنج لایه زبان نهاده شده است که عبارتند از: لایه آوایی، لایه واژگانی، لایه نحوی، لایه معنی‌شناختی و لایه کاربردشناسی. برای مقاصد سبک‌شناسی ادبی به جای دو لایهٔ اخیر (معنی‌شناختی و کاربردشناسی) «لایهٔ بلاغی» و «لایهٔ ایدئولوژیک» جایگزین شده است (فتوحی، ۱۳۹۱: ۲۳۷-۲۴۱).

در چنین راستایی باید گفت هر چند در تحلیل سبکی، عموماً بررسی یک اثر مشخص و پدیده‌های کلامی آن بر بررسی گروهی از آثار ارجحیت دارد، به سبب آنکه جریان رمان‌نویسی پسامدرن در کشور ما هنوز در مراحل تکوین سبک هنری و زبانی جدید است و یک اثر واحد واجد تمامی ویژگی‌های زبانی رمان‌های مورد بحث ما نیست، این مقاله بر آن است تا مؤلفه‌های زبان[۲] در رمان‌های پسامدرن ایران را به مثابه یک کل[۳] بازشناسد. به همین منظور، مجموع رمان‌هایی که واجد غالب ویژگی‌های پسامدرنیستی هستند به منزله یک اثر واحد در نظر گرفته شده‌اند و اجزای زبانی شکل‌دهندهٔ آنها تحلیل می‌شوند. همچنین به دلیل گستردگی و پیچیدگی مقولهٔ زبان، زبان این آثار تنها در سه سطح آوایی، واژگانی و نحوی در پیوند با نوع نگرش و جهان‌بینی پسامدرن بررسی شده و جایگاه این مؤلفه‌ها در تکوین سبک ادبی رمان پسامدرن ایران تبیین می‌گردد[۴]. با توجه به محدودیت‌های کمّی مقاله، شاهدمثال‌ها تنها از دو رمان «آزاده خانم و نویسنده‌اش یا آشویتس خصوصی دکتر شریفی» رضا براهنی و «همنوایی شبانه ارکستر چوب‌ها» رضا قاسمی[۵] انتخاب شده است. برای پرداختن به مسائل یادشده، ضروری است ابتدا تعریفی از پسامدرن به دست داد.

Archive of SID

www.SID.ir

پسامدرنیسم

با بررسی آنچه در باب شناخت پسامدرنیسم بیان شده است، درمی‌یابیم که پسامدرنیسم مفهوم پیچیده‌ای است که حوزه‌های وسیعی را دربرمی‌گیرد و یا دست‌کم دیدگاه‌های مختلفی دربارهٔ آن وجود دارد. این امور در کنار ماهیت تعریف‌گریز آن، که در یک چهارچوب معین قرار نمی‌گیرد، به دست دادن تعریفی واحد از این اصطلاح را مشکل می‌سازد. آنچه در این میان مورد اتفاق نظر تمامی دیدگاه‌ها برای تعریف پسامدرنیسم است و ما را به تعریفی نسبی از این اصطلاح رهنمون می‌شود، رابطهٔ پسامدرنیسم با مدرنیسم یا به بیان بهتر موضع پسامدرنیسم در ارتباط با روشنگری و خردگرایی عصر مدرن است. بدون شک پیوند میان مدرنیسم و پسامدرنیسم، ناگسستنی و از نوع «رابطهٔ دیالکتیک» یا «نفی دیالکتیک» است. به این مفهوم که این دو اصطلاح همواره در پیوند و گسستی توأمان هستند. پسامدرنیسم نه تماماً در راستای مدرنیسم حرکت می‌کند و نه کاملاً موضعی بدبینانه نسبت به آن دارد؛ بلکه برخی مؤلفه‌های مدرنیسم را می‌پذیرد، بعضی را استمرار و بسط می‌دهد، نتیجه برخی نافی بعضی دیگر است و «اساساً آمیزه‌ای التقاطی از هر نوع سنت با سنت‌های گذشته است: هم تداوم و استمرار مدرنیسم است و هم استعلا و تکامل آن» (جنکز، ۱۳۸۸: ۹۹).

در سطحی فراتر از مدرن، *جان بارت* فراگیری ترکیب یا برآیند این اضداد (نوشتار پیشامدرنیستی و مدرنیستی) را برای داستان پسامدرنیستی ارزشمند می‌شمارد و می‌گوید: «مؤلف پسامدرنیست ایدآل من، اجداد مدرنیست قرن بیستمی و یا نیاکان پیشامدرنیست قرن نوزدهمی خود را نه صرفاً منکر می‌شود و نه مورد تقلید محض قرار می‌دهد. او نیمهٔ نخست این قرن را زیر شولای خود دارد، نه بر پشت خویش. او با این همه، بدون فروافتادن به دام ساده‌گرایی اخلاقی یا هنری، صناعت ناچیز، جلوه‌فروشی‌های سخیف و حتی بدویت راست یا دروغ، بنا به اقتضا، در آرزوی داستانی آزادمنشانه‌تر از آثار شگرف منتسب به مدرنیسم متأخر... است» (بارت، ۱۳۸۷: ۱۳۹).

مدرنیسم، جنبش زیبایی‌شناختی، هنری و ادبی برآمده از مفاهیم مدرنیته است. این جنبش با اتکا به خردگرایی، فردگرایی و انسان‌گرایی به عنوان میراث عقل روشنگری، این ایده را ترویج می‌کرد که انسان به مدد عقل قادر خواهد بود معنای زندگی و جهان

Archive of SID

www.SID.ir

را بفهمد و با افسون‌زدایی از طبیعت بر آن غلبه کند. اما پسامدرنیسم متأثر از تحولات نیمه اول قرن بیستم یعنی دوران جنگ‌های جهانی، با نقد انسان‌گرایی موجود در خردگرایی مدرنیستی، خوش‌بینی ایدهٔ پیشرفت علمی بشر برای تسخیر جهان توسط انسان و امکان تسلط بر طبیعت با تکیه بر عقل تجربی را رد کرده است و «نگاهی تراژیک» به تحولات و فراورده‌های دنیای مدرن دارد. «چرخش پست‌مدرن، به جنبش اجتماعی و فرهنگی پیچیده‌ای اطلاق می‌شود که بر نقد باورداشت‌های معمول و متعارف مرتبط با عصر روشنگری استوار است. اصول این رویکرد در شک‌گرایی آن به نقش محوری محول‌شده به خرد و اندیشهٔ عقلانی انسان مدرن قرار دارد؛ جنبشی که به نقد داعیه‌های حقیقت‌شناسانهٔ غیر قابل شک، ایمان فرااعتمادی به علم و شیوه‌های متافیزیکی استدلال و عقلانیت، عدم ارتباط بین رویکردها و حقیقت‌ها پرداخته و بر کثرت‌گرایی اخلاقی و نسبیت‌گرایی فکری و فرهنگی متکی است» (محمدپور، ۱۳۸۹: ۴۹۹).

فلسفهٔ پسامدرن برآورندهٔ پارادایمی است که مبتنی بر عدم قطعیت یا یقین و ابطال حقیقت و اتکا بر بازنمایی است (قزل‌سفلی، ۱۳۸۷: ۱۵۳-۲۲۱). موضع‌گیری فلسفی پسامدرنیسم بر آن است که عصر جدید در حال تجربهٔ بحران خِرَد بوده و پارادایم‌های موجود نیز به ناتوانی خود در حل مسائل انسان معاصر واقف شده‌اند. بنابراین هدف پارادایم‌های جدید باید یافتن مسیرها و راه‌حل‌هایی باشد که متضمن تقلیل‌گرایی، ذهن‌گرایی و معطوف به ساختارهای قدرت و کنترل نباشند (محمدپور، ۱۳۸۹: ۵۰۱). بر اساس نگرش پسامدرن، اصولی مانند علم، عقلانیت و انسان که جامعهٔ مدرن، حقیقت، حقانیت، مشروعیت، ارزش‌ها و نهادهای خود را بر آنها استوار کرده است، دچار بحران شده است؛ زیرا از منظر فیلسوفان ضد مدرنی مانند نیچه، لیوتار، فوکو و دریدا، این ارکان جامعه و اندیشهٔ جدید، فراروایت‌ها، بازی‌های زبانی و گفتمان‌هایی هستند که رژیم حقیقت و نظام‌های دانش معناساز انسان جدید را پدید می‌آورند [۶].

در چنین چشم‌اندازی به تحولات دوران مدرن، جایگاه ادبیات و هنر نیز دگرگونه تعریف می‌شود و به نقد انسان‌گرایی ادبی می‌پردازد. به عنوان یک اصل بنیانی در نسبت ادبیات با هنر مدرنیستی و پسامدرنیستی باید گفت «بسیاری از آثار مدرنیستی درصدد حفظ این دیدگاه‌اند که آثار هنری، توان ایجاد یکپارچگی، انسجام و معنایی را دارند که

Archive of SID

www.SID.ir

در بیشتر ابعاد زندگی مدرن از بین رفته است و هنر، کاری را انجام خواهد داد که سایر نهادهای انسانی در انجام آن ناتوان بوده‌اند. اما پسامدرنیسم بر عکس مدرنیسم به سوگواری گسیختگی، گذرایی یا عدم انسجام - معنای زندگی انسان مدرن - نمی‌پردازد، بلکه آن را می‌ستاید. جهان بی‌معناست؛ پس بیایید تظاهر نکنیم که هنر قادر به ایجاد معناست؛ بیایید صرفاً این بی‌معنایی را به بازی بگیریم» (کلیگز، ۱۳۸۸: ۲۳۱).

از آنجایی که تمرکز این مقاله بر عنصر زبان است، اصل اختلاف پسامدرنیسم با مدرنیسم از منظر زبان بررسی می‌شود، تا جایگاه زبان در فلسفهٔ پسامدرن مشخص شود.

پسامدرنیسم و زبان

متأثر از هم‌راستایی انسان‌گرایی، عقل‌گرایی، تجربه‌گرایی و علم‌گرایی دوران مدرن، فلسفهٔ مدرنیته قائل به این امر است که زبان، امکان شناخت واقعیت را برای انسان فراهم می‌کند و تناظری مفهومی و تطابقی آینه‌ای بین زبان، ذهن و واقعیت وجود دارد. «زبان یا شیوهٔ بیانی که در تولید و عرضهٔ دانش استفاده می‌شود، هم باید خردورزانه باشد، زبان خردورزی باید شفاف باشد، یعنی فقط باید دنیای واقعی/ ادراکی را نشان دهد که ذهن خردورز مشاهده می‌کند. باید میان اشیای مورد مشاهده و واژه‌هایی که برای نام بردن آنها به کار می‌رود (یعنی میان دال و مدلول)، پیوندی محکم و عینی برقرار باشد» (همان: ۲۳۴). اما در فلسفهٔ پسامدرن، زبان چنین جایگاه صیقلی برای شناخت واقعیت ندارد، بلکه این زبان است که واقعیت و شناخت ما را از واقعیت می‌سازد(۷). در این دیدگاه، «زبان امکانات وجود معنادار را تعریف و در عین حال محدود می‌سازد و ما از طریق زبان چونان ذهنیت‌های مستقل، ساخته و پرداخته می‌شویم» (تاجیک، ۱۳۸۷: ۸۹).

پسامدرنیسم، خاستگاه‌های پساساختارگرایانه نیز دارد. پساساختارگرایی نوعی نگرش به زبان یا روش انتقادی مرتبط با ساختارشکنی است که در کارهای *دریدا*، *بارتز* و بعدها *لیوتار* منعکس شد. بنابراین بخش عمده‌ای از اهداف و راهبردهای پسامدرنیستی باید پساساختارگرایانه و زبان‌شناختی باشند. بر اساس پساساختارگرایی، معانی برگرفته از زبان، مشخص، بدیهی و ثابت نبوده و به وسیله سوژه‌های گوینده ساخته می‌شوند. معنا بیشتر با منع، محروم‌سازی یا حاشیه‌ای کردن برخی واژگان ایجاد می‌شود که بازتاب

Archive of SID

www.SID.ir

مستقیمی از خودِ حقیقت نیستند، از این‌رو باید همه متون و تفسیرها شالوده‌شکنی شود. در این فرایند، قدرت از طریق ساختارهای اجتماعی بر معنا اِعمال فشار می‌کند (محمدپور، ۱۳۸۹: ۵۰۲).

جایگاه زبان در فلسفهٔ پسامدرن چنان موقعیت بنیادینی دارد که فلسفهٔ پسامدرن و در کنار آن مبانی پساساختارگرایی را مبتنی بر مفهوم «اصالت زبان» تعریف می‌کنند، زیرا نقد سوژهٔ خودبنیاد خِرَدبنیاد مدرنیته در فلسفهٔ پسامدرن و مرکززدایی از آن باعث اصالت‌بخشی به زبان و زبان محوری فلسفهٔ پسامدرن می‌شود (عابدی، ۱۳۸۸: ۴۷).

با مشخص شدن محوریت زبان در فلسفهٔ پسامدرن، بحث را با ادبیات داستانی پسامدرن و نقش زبان در این حوزه پی می‌گیریم. مهم‌ترین مقوله در این زمینه، رابطهٔ زبان با واقعیت است.

از آنجایی که موضع پسامدرنیسم در درکی که از رابطهٔ زبان و واقعیت در داستان‌های (رمان‌های) پسامدرنیستی دارد، کاملاً ضد رئالیستی است، نوع ارتباط زبان با واقعیت بیرونی از رهگذر تقابل این دو جریان تشریح می‌شود. فلسفهٔ حاکم بر قرن نوزدهم، «فلسفهٔ واقعیت‌گرایانه[1]» است که پیرو آن در دنیای ادبیات، رمان‌های رئالیستی خلق می‌شوند. این رمان‌ها رسالت خود را توصیف جزءبه‌جزء واقعیت‌های عینی و بیرونی می‌دانستند، تا پیرو این توصیف‌های دقیق و واقعی، خواننده رمان بتواند خود را هر چه بهتر در آن فضا تصور کند و مهم‌تر از همه اینکه فضای داستانی را واقعی بپندارد. بنابراین در نگرش این جریان، واقعیت جهان بیرون، واحد است و زبان رمان رئالیستی، این معنای یگانه را بیان می‌کند. زبان (دال)[2] در ارتباط مستقیم و طبیعی با واقعیت (مدلول)[3] است و منطبق با آن. در مقابل تلقی رئالیسم از رابطهٔ زبان و واقعیت بیرونی، پسامدرنیست‌ها بر این باورند که میان دال (زبان) با مدلول (واقعیت) هیچ ارتباطی وجود ندارد و جایگاهی که زبان در فلسفهٔ پسامدرن به مفهوم شکل‌دهندهٔ آنچه حقیقت[4] می‌نامیم دارد، ما را به دیدگاه پساساختارگرایان دربارهٔ زبان رهنمون می‌شود. به نظر

1. Realistic Philosophy
2. Signifier
3. Signified
4. Object

www.SID.ir

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 یابد 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. متنیت (تصنعی بودن زبان به کار رفته در متن) حائلی بین ما در مقام خواننده و دنیای توصیف‌شده در متن است» (پاینده، ۱۳۹۰، ج۳: ۴۶).

جز مورد اخیر، در اغلب فهرست‌هایی که از ویژگی‌های جریان پسامدرن به دست داده‌اند، به اصطلاح «بازی‌های زبانی» برمی‌خوریم. همچنین هرگاه سخن از زبان در ادبیات پسامدرن به میان می‌آید، مفاهیمی چون «زبان‌پریشی» و «اختلال زبانی» و صفاتی چون «فرازبان»[۸] یا «نازبان»[۹] و از این دست را به زبان این آثار اطلاق می‌کنند. هر چند این مفاهیم در تعاریفی که متفکران، نظریه‌پردازان و منتقدان مختلف از پسامدرن و ادبیات آن ارائه کرده‌اند وجود دارد، آنچه مهم می‌نماید دریافت منظوری است که غالباً از کاربرد این صفات و اصطلاحات برای زبان این نوع داستان‌ها افاده می‌شود. باور عمومی از زبان ادبیات پسامدرنیستی بر آن است که عنصر زبان در این آثار به بازی گرفته می‌شود؛ بازی، به مفهوم وفور واژگان ساختگی و غیر قابل فهم، قاعده‌مند نبودن کاربرد واژگان در جملات، نبودن ربط معنایی میان جملات، حذف عناصر ضروری جمله و... که نهایتاً داستان را تا مرز بی‌معنایی پیش می‌برد.

پیرو همین برداشت اشتباه، ابتدا مفاهیم یادشده شرح داده می‌شود، سپس زبان رمان‌های پسامدرن در لایه‌های یادشده سنجیده می‌شود تا این ادعا صحت‌سنجی شود. بخش عمده‌ای از این مفاهیم زبان‌شناسی در فلسفه پسامدرن متأثر از نظریهٔ «بازی‌های زبانی» و «شباهت‌های خانوادگی» ویتگنشتاین، فیلسوف زبان است (اسکیلاس، ۱۳۸۷: ۸۸-۸۹ و ۱۹۰-۱۹۴). *لیوتار* و *دریدا* نیز به عنوان مهم‌ترین فیلسوفان پسامدرن از این

Archive of SID

www.SID.ir

دیدگاه‌ها برای تعریف مفاهیم زبان‌محور پسامدرنیسم و پساساختارگرایی استفاده کردند. «لیوتار، با اتکا بر فلسفهٔ ویتگنشتاین متأخر و طرح مفهوم بازی‌های زبانی، می‌کوشد تا نشان دهد قلمروی فعالیت سوژه، که تولید فراروایت محصول آن است، - آنگونه که مدرنیسم می‌پنداشت - عرصهٔ تاخت‌وتاز سوژه نیست، بلکه یکسره محصور و محدود در عمل و کنش زبانی و بازی‌های زبانی است. در ادامه چنین سنتی، دریدا نیز تلاش می‌کند تا با طرح مفهوم «شالوده‌شکنی»، بیش از هر چیز، شالودهٔ معرفت‌شناسانهٔ سوژه را در فراشد خلق و فهم معنا درهم بریزد؛ و به این منظور، این عمل شالوده‌شکنی را در بستری زبانی، یعنی فرایند خوانش متن در نظر می‌آورد» (عابدی، ۱۳۸۸: ۵۸) (۱۰).

«نظریهٔ بازی‌های زبانی[1]»، بحث کلیدی فلسفهٔ متأخر ویتگنشتاین[2] است که در مقابله با فلسفهٔ اولیه او یعنی «نظریهٔ تصویری زبان[3]» که یک دیدگاه فلسفی مدرن است، شکل گرفته است (خالقی، ۱۳۸۵: ۷۸-۱۰۸). در نظریهٔ اخیر، کشف ماهیت زبان ما را به کشف حقیقت جهان رهنمون می‌شود؛ حال آنکه در نظریهٔ بازی‌های زبانی، زبان کارکردهای متفاوتی دارد که تصویرگری واقعیت - رسالت نظریهٔ تصویری زبان - یکی از آنها به شمار می‌آید. ویتگنشتاین، گوناگونی و تنوع بی‌پایان زبان و به طور کلی فراگیری آن را به «بازی» تشبیه می‌کند. از آنجایی که هر بازی زبانی با شکلی از زندگی تطابق دارد، برای فهم یک بازی زبانی لزوماً باید در همان شکل از زندگی که بازی زبانی مورد نظر در بافت آن شکل گرفته است، شرکت داشت (۱۱).

اصطلاح «فرازبان» در واقع به نقش فرازبانی (۱۲) زبان اشاره دارد. نقش فرازبانی یا به عبارت دیگر نقش انعکاسی زبان، یکی از ویژگی‌های زبان است که زبان‌های انسانی را در تقابل با نظام ارتباطی حیوانات قرار می‌دهد. در اصل می‌توان نقش فرازبانی را استفاده از زبان برای صحبت دربارهٔ خود زبان دانست. اصطلاح فرازبان غالباً در تقابل با «ارجاع زبان» تعریف می‌شود که اشاره به نقش ارجاعی زبان دارد (رنج، ۱۳۹۲: ۲۲۱-۲۲۵). با توجه به این مؤلفه‌های زبانی در ادبیات پسامدرن، اکنون می‌توان بررسی کرد که بر اساس

1. The Theory Of Language Games
2. Ludwig Josef Johann Wittgenstein: به آلمانی
3. Picture Theory Of Language

Archive of SID

www.SID.ir

رویکرد سبک‌شناسی لایه‌ای این مقاله، ویژگی‌های آوایی، واژگانی و نحوی زبان در رمان‌های پسامدرن ایرانی کدامند، تا بتوان تعریفی درست از زبان این رمان‌ها در سبک ادبی پسامدرن داشت.

بررسی عناصر زبان در رمان پسامدرن ایران

هر متن مرکب از واحدهای مختلف زبانی است که سبک آن را شکل می‌دهد. سبک[1] در اصطلاح ادبی آن، عبارت است از: «روش خاص ادراک و بیان افکار به وسیله ترکیب کلمات و انتخاب الفاظ و طرز تعبیر. سبک به یک اثر ادبی وجهه خاص خود را از لحاظ صورت و معنی القا می‌کند و آن نیز به نوبهٔ خویش وابسته به طرز تفکر گوینده یا نویسنده دربارهٔ «حقیقت» است» (بهار، ۱۳۸۹: مقدمه مصنف (د)).

اگر به تعاریفی که سبک‌شناسان از اصطلاح سبک‌شناسی به مثابهٔ یک دانش مستقل ارائه داده‌اند نگاهی بیندازیم، درمی‌یابیم که مسئلهٔ «زبان»، مهم‌ترین دغدغهٔ این علم است. علم سبک‌شناسی[2] بهترین نظام مطالعاتی برای پژوهش زبان است. این علم در پی تحلیل متن با رویکرد زبانی است و اینکه چه شگردهای زبانی در سخن به کار گرفته شده است؟ جایگاه و نقش زبان چیست؟ و نهایتاً مسایل زبانی چه تأثیری در کلام می‌گذارند؟ کادن در فرهنگ اصطلاحات ادبی خود می‌نویسد تحلیل سبکی باید مواردی از این دست را شامل شود: «بررسی گزینش نویسنده از لغات، شکل کلام او، شگردهای شعری و بلاغی او و نوع جمله‌ها و پاراگراف‌هایش؛ و در حقیقت در برگیرنده همه جنبه‌های زبانی و شیوه‌های بیانی‌ای است که نویسنده از آن بهره می‌گیرد» (کادن، ۱۳۷۴: ۶۶۳).

مقصود این پژوهش از سبک، مفهوم شخصی آن نیست بلکه همان‌گونه که گفته شد، مراد سبک گروهی از آثار است که پیرو یک نظریهٔ ادبی غربی یعنی پسامدرن نگاشته شده‌اند و در این معنی، سبک به مفهوم مکتب نزدیک می‌شود. از آنجایی که در ابتدایی‌ترین تلقی، نوشتن یک کنش زبانی است و معنا از قِبَل آن حاصل می‌شود، بررسی عنصر زبان به عنوان اولین و اساسی‌ترین رکن در خلق ادبیات مورد توجه است.

1. Style
2. Stylistics

www.SID.ir

زبان در مهم‌ترین تعریف خود، وسیله‌ای برای برقراری رابطه میان انسان‌هاست و شناخت ما از محیط پیرامون خود از رهگذر زبان حاصل می‌شود. «زبان وسیله‌ای است آوایی برای ایجاد ارتباط میان افراد بشر، دارای دو سطح تکواژی و واجی که همواره بر روی دو محور حرکت می‌کند: یکی محور همنشینی متشکل از تکواژها و واج‌های حاضر در پیام و دیگری محور جانشینی متشکل از تکواژها و واج‌های غایب از پیام» (نجفی، ۱۳۸۴: ۴۸). در ذیل زبان، رمان پسامدرن در سطوح مورد نظر بررسی می‌شود تا دلیل ابهام و پیچیدگی و نه بی‌معنایی آن استخراج شود.

سطح آوایی

صداها، نقش بسزایی در القای مفاهیم در زبان - گفتار و نوشتار - ایفا می‌کنند. رمان به عنوان یکی از انواع ادبیات داستانی، بیش از سایر قالب‌های ادبی توانایی بیان روایت داستانی شخصیت‌ها و رویدادهای زندگی را دارد. به همین جهت نمی‌تواند خالی از آواها در هر سطحی باشد. مهم‌ترین هدف سبک‌شناسی زبانی در این سطح، چگونگی کاربرد آواها و شناسایی و بررسی «نحوهٔ کاربرد واحدهای آوایی (صدا، آهنگ) در یک موقعیت زبانی و نقش و کارکرد بیانی آواها و اصوات زبان [است]» (فتوحی، ۱۳۹۱: ۲۴۳). تفاوت‌های آوایی در گفتار بیشتر از نوشتار و در نظم (شعر) بیشتر از نثر نمود می‌یابد. آواهای زبان در یک نگاه کلی به چند شکل نمود می‌یابد:

الف) به صورت واژهٔ مستقل یعنی برگرفته از اصوات طبیعی موجود در محیط- طبیعت/ ذهن - برای انتقال حس شنوایی به نوشتار که مکتوب و فاقد این حس است.

ب) به صورت تفاوت بافت آوایی در واژگان و به طور کلی زبان که در این مورد، واژه مستقل به شمار نمی‌آیند.

الگوهای آوایی حاصل از این شیوهٔ تلفظ در زبان گفتار غالباً با کتابت اشتباه به نوشتار منتقل می‌شود و به شکل شکسته‌نویسی نمود می‌یابد. غالب این نوع شکسته‌نویسی‌ها نه تنها در رمان پسامدرن که در همه انواع ادبیات داستانی ایران، اشتباه نگارشی است که هنگام نوشتاری کردن واژگانی که در زبان گفتار با تغییر در

Archive of SID

www.SID.ir

تلفظ - حذف و جابه‌جایی در واحدهای واجی و تکواژی خود - بیان می‌شوند، به وجود می‌آید[۱۳]. علاوه بر تفاوت تلفظ در سطح واژگانی، تغییرات آوایی در سطح نحوی نیز نمود دارند؛ از جمله این موارد می‌توان به تکیه در جمله «نقطه اطلاع»[۱۴] یا آهنگ افتان و خیزان[۱۵] و... اشاره کرد که برخلاف موارد اخیر، تغییر آوایی جمله همراه با تفاوت معنایی است و دیگر محدود به لایهٔ ظاهری زبان و صورت آن نمی‌شود.

آنچه پیرو اصل درهم ریختگی ژانرها در حوزهٔ آوایی این رمان‌ها نمود بارزتری دارد، آوردن یک بخش از متن‌های دیگر در خلال روایت اصلی داستان است. به عنوان مثال تکه‌ای از یک متن - نثر، نظم (شعر) - که بدون شک زبان و نگارشش متفاوت از سیر اصلی روایت داستانی است. هر چند اینگونه برش‌هایی که در متن اصلی گنجانده می‌شوند با هدف پیشبرد خط سیر داستان به کار می‌روند و گاه برای هم‌شکلی با متن اصلی بازنویسی می‌شوند، باز هویت اصلی خود را حفظ می‌کنند و در سیر خوانش متن رمان، ما با لحن متفاوتی برخورد می‌کنیم که آوای کلام را تغییر می‌دهد. نمونهٔ زیر بخشی از روایت اصلی رمان «آزاده خانم و نویسنده‌اش» رضا براهنی به همراه چند سطر از نمایشنامه «چهار کیلومتر و نیم از واقعیت»[۱۶] اسماعیل شاهرودی است.

> «میدون بیس و چهار اسفند ناگهان ساکت میشه. بعد چند نفر دارن اسماعیل رو می‌آرن. اسماعیل از نمایشنامه‌ای می‌خواند. صداش تا پیش ما می‌یاد. یکیشان می‌رود و با اسماعیل شاهرودی وارد می‌شود. او که عینک کبود زده و بین پکری و عصبانیت گیر کرده است، به محض ورود عینکش را برمی‌دارد و تو جیبش می‌گذارد و بدون آنکه کسی معرفیش بکند جلو میاید و بی‌مقدمه می‌گوید: «چون آقایان فلان و فلانی و مرحوم قلی و کی و کی نیامده‌اند و این (با دست کوتاه خود صندلی‌های خالی را نشان تماشاچی‌ها می‌دهد) نمی‌شود که با نبودنشان نمایشنامهٔ بنده را خراب بکنند، خواهش دارم هر کس از تماشاچیان محترم که مایل باشند، بیایند و جای این سه چهار نفر بازی در بیاورند...» و ناگهان می‌ایسته و میگه: «از همین آقایون استفاده می‌کنیم. اتفاقاً هندونه و کارد و قیچی و تعلیمی هم می‌خواسّم. این میشه آقای فلان، این میشه آقای فلانی و این هم مرحوم

Archive of SID

www.SID.ir

قلی. همین که تعلیمی دسشه، به مرحوم بودن بیشتر می‌خوره» (براهنی، ۱۳۸۴: ۹۸).

گاه نیز نثر اصلی داستان، کلاژی از داستان‌های متفاوت با داستان اصلی است که عموماً زبانشان مطابق متن اصلی بازنویسی می‌شود.

سطح واژگانی

کاربرد زبان در هر زمینه‌ای ماحصل نوعی گزینش واژگانی است. انسان بدون آنکه بداند یا به این امر توجه کند - به صورت ناخودآگاه - در هر بیان (گفتار) یا هر نگاشته (نوشتار) دست به انتخاب کلمات می‌زند. در متون ادبی (ادبیات داستانی، شعر و...) به سبب اهداف زیبایی‌شناسانه، این گزینش همراه با نوعی حساسیت و دقت بیشتر است؛ زیرا کلمات علاوه بر انتقال معنا، بار عاطفی نیز دارند. تمایل به انواع مختلف واژه‌ها بیانگر نوع اندیشه حاکم بر این گزینش‌هاست که نهایتاً با سبک نوشته، تناسب خاصی دارد.

زبان پدیده‌ای پویاست. زایایی زبان به گفته سوسور بر اساس دو رابطه متداعی[1] (جانشینی)(۱۷) و زنجیره‌ای یا همنشینی قابل توصیف است (سوسور، ۱۳۹۲: ۱۷۶-۱۸۲). محور اول مربوط به لایهٔ واژگانی زبان است. رابطهٔ متداعی مبتنی بر انتخاب[2] است و در واقع «رابطهٔ موجود میان واحدهایی [است] که به جای هم انتخاب می‌شوند و در همان سطح، واحد تازه‌ای پدید می‌آورند» (صفوی، ۱۳۸۳، ج۲: ۲۸)؛ یعنی همان تکواژها و واج‌های غایب از پیام که در تعریف زبان از آن یاد شد.

واژه، سومین واحد زبانی پس از واج و تکواژ است که از یک تکواژ - تکواژ قاموسی- یا چند تکواژ درست می‌شود (وحیدیان و عمرانی، ۱۳۸۶: ۸-۹). و کوچک‌ترین واحد معنادار زبان به شمار می‌رود. بر این مبنا هر متن از کنار هم نشستن واژه‌ها تشکیل شده است. واژگان رمان‌های پسامدرن به فراخور محتوا از هر دو شاخهٔ زبان معیار یعنی زبان نوشتار و زبان گفتار که بر اساس جدول زیر مراتب آن بیان شده است، گزینش می‌شوند.

1. Associative
2. Selection

Archive of SID

www.SID.ir

مراتب زبان			مثال
زبان نوشتار	زبان ادبی	ادبی مهجور	گریز گرفت/ هزیمت گرفت
		ادبی متداول	به هزیمت رفت
		ادبی مصنوع (نثر شاعرانه، استعاری، موزون، مسجع و...)	پا به گریز نهاد/ راه گریز در پیش گرفت/ فرار بر قرار اختیار کرد/ هزیمت ز میدان غنیمت شمرد/ و...
	زبان رسمی	زبان مهذب	گریخت
		زبان علمی، تخصصی، حرفه‌ای و...	-
		زبان اداری، قضایی، تجاری و...	متواری شد
زبان گفتار	**زبان معیار**		فرار کرد
	زبان روزمره (یا: زبان محاوره/ زبان تداول)		در رفت/ جا خالی کرد
	زبان عامیانه	مرتبه ۱ (زبان عامیانه در معنای متداول آن)	جیم شد/ قاچاق شد/ زد به چاک/ دک شد
		مرتبه ۲ (زبان جاهلی/ لاتی/ چاله میدانی)	فلنگ را بست/ غزل جیم را خواند/ فرار را دمش داد/ زد به چاک محبت/ حب جیم را خورد/ وَرمَلاغه را دَمش داد

(نجفی، ۱۳۷۸، ج۱: ۶)

در برخی از رمان‌های پسامدرن، غلبه با شاخه زبان گفتار و زیرشاخه‌های آن (زبان روزمره یا محاوره، عامیانه، گفت‌وگوی خودمانی و...) و برعکس در برخی دیگر غلبه با شاخه زبان نوشتار و زیر شاخه‌های آن (زبان ادبی متداول، زبان رسمی، علمی و...) است؛ اما دایرهٔ واژگانی مسلط بر مجموع این رمان‌ها برگرفته از هر دو بافت زبانی است و برخلاف تصور عمومی دربارهٔ سبک ادبی پسامدرن، لزوماً واژگان جدید و گاه ساختگی و غیر قابل فهم در آنها به کار نرفته است. این گزینش واژگانی بیانگر آن است که سطح واژگانی زبان در این رمان‌ها پیرو دلالت خاصی نیست و دلالت‌های واژگانی از تمامی حوزه‌ها به منزلهٔ خرده‌روایت‌ها در متن آنها نمود می‌یابند. به عنوان مثال وقتی داستان به شیوهٔ تک‌گویی درونی روایت می‌شود، نوع ارجاع ضمنی غلبه پیدا می‌کند و از عینیت

Archive of SID

www.SID.ir

شفاف به سمت ذهنیت انتزاعی سوق پیدا می‌کنیم. برگزیدن واژگان ذهنی و پیرو آن سبک انتزاعی، زمینه مساعدی را برای منتقل کردن بحران هویت که یکی از محورهای اصلی این رمان‌هاست، ایجاد می‌کند و همخوانی مناسبی با بی‌اعتباری زمانی این داستان‌ها دارد.

«نه، مقابل آیینه نبودم. یعنی ممکن است این همان تصویر گم‌شدهٔ چهارده سالگی‌ام باشد؟ یک آن حس کردم دچار جنون شده‌ام. مگر مرز میان جنون و هشیاری، برای شخص مجنون، مرز مشخصی است؟ همهٔ آنهایی که تعادل روانی‌شان به هم خورده است، پای در مسیری می‌نهند که انتهایش را جنون می‌نامند. اما این انتها کجاست؟ بی‌شک بعضی‌ها پس از اندکی پیشروی در این مسیر متوقف می‌شوند و اگر شرایط مناسبی باشد، کم‌کم راه رفته را برمی‌گردند. اما این انتها، این مرز میان هشیاری و جنون، که تا از آن برنگذشته‌ایم پیدا نیست، اگر پیموده شد آیا به آن واقف خواهیم بود؟ طبعاً برای دیگران مسئله روشن است. اما برای خودمان چطور؟ ندیده‌اید دیوانگانی را که به شما هشدار می‌دهند که دیوانه نیستند و شما، همهٔ شما نظاره‌گان، به او خندیده‌اید؟ پس ممکن است من هم از این مرز، از این انتها، برگذشته باشم و ندانم؟...» (قاسمی، ۱۳۹۲: ۵۸).

البته در اینجا ذکر دو نکته الزامی است، نخست اینکه این امر خودآگاهانه از جانب نویسنده صورت نمی‌پذیرد و به اقتضای پیشبرد روایت داستانی در متن جاری می‌شود و دوم آنکه عموماً داستان‌نویسان ایران از جمله رمان‌نویسان، دقت نظر خاصی در انتخاب این دلالتمندی‌ها ندارند. این بی‌دقتی تا حدود زیادی ناشی از این عقیدهٔ جاافتاده در حوزهٔ ادبیات ایران و برخی نویسندگان کشور است که ادبیات از جمله داستان و شعر حاصل الهام و جذبه یا ذوق هنری است، حال آنکه ادبیات یک علم است و قوانینی دارد که پیروی از آنها در کنار قریحهٔ شخصی، اثری ماندگار می‌آفریند.

از دیگر سوی، واژگان ابداعی و نوساخته در این رمان‌ها بسیار کم دیده می‌شود، به نحوی که می‌توان گفت این نویسندگان پیرو کاربرد واژه‌های مرسوم هستند و دست به نوآوری در این حوزه نزده‌اند. به عنوان مثال حضور واژه‌های بیگانه از سایر زبان‌ها چه در

Archive of SID

www.SID.ir

زبان راوی و چه در زبان شخصیت‌های داستانی که برخی آن را نشانی از سبک پسامدرنیستی زبان این داستان‌ها می‌پندارند، در ادبیات داستانی غیر پسامدرن رئالیستی، ناتورالیستی و مدرن - مسبوق به سابقه است و منحصر به این رمان‌ها نیست. بنابراین این ویژگی‌ها نشان‌دهندهٔ سبک متمایزی مانند سبک پسامدرن در کاربرد واژگان این رمان‌ها نیست.

با وجود این ذکر چند ویژگی در سطح واژگانی این داستان‌ها در نسبت با سبک ادبی پسامدرن حایز اهمیت است که در ذیل بدان‌ها اشاره می‌شود. در میان انبوه کاربرد واژگان در جایگاه اسم - چه عام و چه خاص - که لزوماً در کمیت کاربرد تفاوت چندانی با هم ندارند، توجه ویژه به برخی اسم خاص‌ها ضروری است. یکی از این موارد که باید به آن پرداخت، استفاده از یک یا چند حرف به جای نام خاص اشخاص در این داستان‌هاست. نویسندگان این آثار گاه از حروف الفبا برای نام‌گذاری شخصیت‌های داستان خود استفاده می‌کنند. نظر پاینده بر این است که این حروف به عنوان نمادهای زبان در واقع نوعی مجاز جزء به کل برای زبان به حساب می‌آیند و این کاربرد، تمهیدی برای تأکید بر متنیت شخصیت‌ها یعنی ساخته‌شدنشان از زبان است (پاینده، ۱۳۹۰، ج۳: ۸۹-۹۰). مثلاً در رمان «همنوایی شبانه ارکستر چوب‌ها»، «میم الف ر» همان «رعنا» معشوق راوی داستان است.

> «ناگهان قلبم فشرده شد. «میم الف ر» نه تنها هیچ بدی‌ای به من نکرده بود بلکه تنها کسی بود که مرا واقعاً دوست می‌داشت. او را از سال‌ها پیش می‌شناختم» (قاسمی، ۱۳۹۲: ۴۸).

یا در رمان «آزاده خانم و نویسنده‌اش»، «میم‌میم» همرزم مجید شریفی، پسر دکتر شریفی (پسر دایی دکتر رضا، یکی از شخصیت‌های اصلی داستان) است.

> «پس از سلام، می‌بخشید که من این نامه را با تأخیر برای شما می‌نویسم. من اسمم میم‌میم است و اصرار هم نداشته باشید که هویتم را دقیقاً برای شما افشا کنم» (براهنی، ۱۳۸۴: ۱۸۳).

از دیگر ویژگی‌های مهم لایهٔ واژگانی این داستان‌ها، کاربرد دو نام برای یک شخصیت داستانی است که در قالب دو واژهٔ متفاوت بروز می‌کند و ثنویت یا چندگانگی

Archive of SID

www.SID.ir

این داستان‌ها در مؤلفه‌های مختلف آن از جمله نظرگاه (زاویه دید)، زمان، روایت و... را به حوزهٔ واژگان کشانده، علاوه بر پیچیده کردن درک معنا از ورای کنش‌های داستانی یک شخصیت با دو اسم، ثنویت در هویت انسان پسامدرن را نیز تداعی می‌کند[۱۸] و فضای داستان را بیشتر در عدم قطعیت، ناپایداری، کثرت، شک و... که از ویژگی‌های بنیانی سبک پسامدرنیستی حاکم بر این داستان‌هاست، فرو می‌برد؛ به گونه‌ای که حتی به نام شخصیت‌ها که ویژگی اصلی آنهاست و با آن شناخته می‌شوند هم نمی‌توان اعتماد کرد.

هر گروه از این نام‌ها متعلق به یک شخصیت است که در قالب دو یا چند نام در داستان ظهور کرده‌اند. این شخصیت‌ها هم در خلال جریان داستانی رمان پسامدرن و هم در جریان داستانی که از آن گرفته شده‌اند، حضور دارند. بنابراین حایز ویژگی بینامتنیت نیز هستند. در نمونه زیر، راوی داستان «همنوایی شبانه ارکستر چوب‌ها» آشکارا چندشخصیتی خود و معشوقش را برای خواننده فاش می‌کند و نام‌های شخصیت‌های مختلف خود را که در جریان داستان در قالب آنها نقش‌آفرینی کرده یا می‌کند، فهرست‌وار می‌آورد.

> «نه اتاق کوچک و زندگی محقرم به او چنین چشم‌اندازی می‌داد و نه شخصیت متلاطمم. در حقیقت، اگر او (رعنا) سه شخصیت داشت، تعداد شخصیت‌های من بی‌نهایت بود. من سایه‌ای بودم که نمی‌توانست قائم به ذات باشد. پس دائم باید به شخصیت کسی قائم می‌شدم. دامنهٔ انتخاب هم بی‌نهایت بود. گاه ماکس فن سیدو می‌شدم، گاه ژرار فلیپ، گاه ژان پل سارتر، گاه داستایوسکی و گاهی هم جان کاساویتس. حساب و کتابی در کار نبود. آدم بلهوسی بودم و گاهی هم می‌رفتم به قالب طرف مقابلم؛ و او که گه‌گیجه می‌گرفت، من به خنده می‌افتادم و او نمی‌دانست چرا و بهش برمی‌خورد. حالا تصور کنید در آن ده روزی که من و رعنا با هم بودیم، چه کسی با چه کسی عشق‌بازی می‌کرد!» (قاسمی، ۱۳۹۲: ۸۳-۸۴)

یکی دیگر از مواردی که به طور برجسته در سطح واژگانی این رمان‌ها وجود دارد و می‌توان به عنوان ویژگی برجستهٔ سبکی این نویسندگان از آن یاد کرد، وفور واژه‌های

Archive of SID

www.SID.ir

مربوط به نام کتاب‌ها - حتی نام خود رمان - فیلم‌های مطرح، نشریات، مقالات، شخصیت‌های داستانی کتاب‌های شناخته‌شده (داستان، شعر، نمایشنامه و...)، نام خاص افراد (فیلسوفان، نقاشان، نظریه‌پردازان و کلاً دانشمندان مربوط به علوم مختلف یا نویسندگان، شاعران و... شناخته شده در ایران و جهان) و اصطلاحات مربوط به علوم خاص است. نویسندگان پسامدرن سعی در کاربرد هرچه بیشتر واژه‌ها، تعابیر و اصطلاحاتی دارند که در قالب علوم مختلف از آن آگاهی دارند و به نوعی در متن، آن را به رخ خوانندهٔ خود می‌کشند.

> «پیش‌بینی شد که گرم‌ترین تابستان جهان در پیش روست؛ خدایان کهن «آزتک» بیدار شدند؛ یک نوع حس گریز از مرکز به همه دست داد؛ معراج‌های کهن مرسوم شد؛ «کریستف کلمب» از راهی که وارد آمریکا شده بود، قرن‌ها به عقب برگشت و راهی مسقط‌الرأس خود شد؛ لایه‌های مختلف زمانی شهر «تروا» ترک برداشت و جهان درست شاهد حضور آن لایه شد که «هومر» آن را در «ایلیاد» تعریف کرده بود؛ «دانته» پیش از رسیدن به آخرین پله‌های جلد سوم کتاب خود برگشت به گذشته کتابش و درست در مدخل «دوزخ» قرار گرفت و «جیمز جویس» بخش «مالی»ی شاهکارش «اولیس» را لیسید» (براهنی، ۱۳۸۴: ۱۰).

این نویسندگان گاه ارجاعات این نام‌ها و ترکیبات خاص را در انتهای کتاب در قالب یک فهرست با توضیح مختصر هر یک، ضمیمهٔ رمان خود کرده‌اند؛ برای مثال می‌توان از همچین فهرستی در انتهای رمان «آزاده خانم و نویسنده‌اش» نام برد (همان: ۶۲۵-۶۳۱). یا در خود روایت داستانی هنگام کاربرد این واژگان، آن را شرح داده و معنا یا منبع آن را برای خوانندهٔ خود آشکار ساخته‌اند.

برخی این ویژگی در سبک نگارش را ناشی از نوعی «دغدغهٔ روشن‌فکری» نویسنده پسامدرن تلقی کرده‌اند[۱۹]. بنابراین شاید بتوان گفت در حوزهٔ واژگانی، اسم‌های خاص (نام‌ها) بیشترین نقش را دارند.

Archive of SID

www.SID.ir

گذشته از نام‌ها در قالب اسم‌های خاص یا گروه‌های اسمی، کلمات دیگری نیز در حوزهٔ سطح واژگانی زبان قرار دارند که مهم‌ترین آنها عبارتند از: صفت‌ها، مضاف‌الیه‌ها و قیدها... که در میان آنها صفات یا مضاف‌الیه‌ها و قیودی که بیانگر شک و تردید، بی‌ثباتی، تکثر و در مجموع عدم حتمیت هستند، در مقایسه با مواردی که مرکزیت، یکپارچگی و قطعیت را می‌رسانند، در این رمان‌ها حضور پررنگ‌تری دارند. مانند قید «شاید» در نمونه زیر که علاوه بر معنای واژه از طریق تکرار نیز حاکی از تردید است.

«شاید، شاید، شاید در وجود دکتر اکبر چیزی هست که تو به او قصه‌ای را بدهی که هم آن آهان را داشته باشد، هم آن «دیگه من از اسب افتادم»» (براهنی، ۱۳۸۴: ۱۸-۱۹).

لایهٔ نحوی

نحو[1] یا ساخت زبان در ساده‌ترین و ابتدایی‌ترین تعریف خود، چگونگی چینش واژگانی در جمله است. سخن‌گویان زبان‌های مختلف بدون نیاز به آموزش از طریق شنیدار با دستور معیار زبان مادری خود آشنایی دارند، به گونه‌ای که جابه‌جایی واژگان در این ساخت دستوری را حتی اگر با نام و اصطلاح آن در نحو زبان آشنا نباشند، درمی‌یابند. هر گونه تغییر در این دستور زبان معیار، نوعی هنجارشکنی تلقی می‌شود و بدون شک می‌تواند در شناسایی سبک زبانی حایز اهمیت باشد. آنچه در باب محور همنشینی - متشکل از تکواژها و واج‌های حاضر در پیام - در تعریف زبان گفته شد، مربوط به لایهٔ نحوی زبان می‌شود. «بررسی ساختمان جمله‌ها، روابط واژه‌ها با هم، شیوه‌های ترکیب واژه‌ها در عبارت‌ها و جمله‌ها، نظم و دستورمندی واژگان، تحلیل نقش معنی‌شناسیک واژه در جمله و... موضوعات[ی است که] در قلمرو علم نحو قرار می‌گیرد» (فتوحی، ۱۳۹۱: ۲۳۸).

بحث در این سطح مربوط به دستور زبان است و عملکرد مهم زبان یعنی «استفادهٔ مناسب و منطقی از زبان به عنوان ابزار سازمان‌دهندهٔ فکر و ذهن و توفیق در برقراری

1. Syntax

www.SID.ir

ارتباط گفتاری و نوشتاری» (وحیدیان و عمرانی، ۱۳۸۶: ۲) از این لایهٔ زبانی و مشتقات آن آغاز می‌شود. نحو یا دستور زبان[۲۰] مورد نظر در این پژوهش علاوه بر کیفیت همنشینی واژه‌ها در ساخت جمله، اصول ناظر بر پیوستگی جمله‌ها با یکدیگر را نیز در نظر دارد. هر چند آواها و واژه‌ها (دو سطح پیشین) حامل معنا هستند، نقشی که واژه‌ها در آفرینش محتوای متن دارند، به دلیل ساختار روایی داستان در لایهٔ نحوی نمود بیشتری دارد. به همین منظور جملهٔ مستقل یا «آزاد جمله»[۲۱] به عنوان مبنای واحدِ زبانی جمله که دارای نحو است، قرار گرفته است و در این سطح به تمامی انواع جمله از جملات ساده و مرکب گرفته تا «جمله‌های استثنایی»[۲۲] نظر داریم.

به طور کلی اجزای جمله یا به شیوهٔ معمولی یعنی روش متداول در نوشتار علمی در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند، یا به شیوهٔ بلاغی. اگر بررسی سطح نحوی زبان رمان در سبک پسامدرن با سنجش نظم خطی واژه‌ها مطابق با نحو معیار جملات در زبان آغاز شود، باید گفت سنجش جابه‌جایی‌های اجزای جمله نشان می‌دهد که جمله‌های این متون در سطح نحوی، هنجارگریزی‌ای را که حاکی از آفرینش سبکی باشد، نشان نمی‌دهند[۲۳] و غالباً در سطح واحدهای کوچک‌تر از جمله و بزرگ‌تر از واژه (ترکیب‌ها، عبارات، جمله‌واره و...) تا واحد جمله از «نحو معیار» یا به بیان بهتر «نظم پایه[1]» پیروی می‌کنند. در جای‌جای این رمان‌ها همانند گفتار روزمره به فراخور فضای داستان، حذف، اضافه و جابه‌جایی‌هایی در اجزای جمله برای القای بهتر معنا صورت گرفته است.

> «یک ماه بعد، حوالی ظهر رفته بود توی صف ایستاده بود تا چند تا نان بربری بخرد. وقتی که برگشت، دید زنش همه‌چیز را رها کرده و نشسته جدول حل می‌کند. با کمی دقت معلوم شد نامهٔ دیگری از جبهه رسیده، منتها به خط یأجوج و مأجوج. فقط با مراجعه به لغت‌نامهٔ بزرگ وبستر و بررسی خط‌های مختلف دنیا فهمیدند که خط را چطور بخوانند» (براهنی، ۱۳۸۴: ۶۶).

اما این تغییرها در رمان پسامدرن حاکی از سبک خاصی در نوشتار نیست. در یک نگاه کلی زبان این رمان‌ها، ساخت دستوری و ساخت معنایی خود را تا واحد جمله کاملاً

1. Basic Word Order

www.SID.ir

حفظ می‌کنند. همین موضوع در باب طول جمله‌ها نیز صادق است. هرگاه سیر روایت داستان شتاب می‌گیرد، جملات، کوتاه و پشت سر یکدیگر می‌آیند. در مکالمه‌ها (دیالوگ‌ها)، طول جمله‌ها نسبت به سایر جملات متن کوتاه‌تر است که این ویژگی، خاص این رمان‌ها نیست و حذف به قرینهٔ لفظی و معنوی در مکالمهٔ دو یا چند نفر از شخصیت‌های داستان - همانند مکالمه در گفتار واقعی روزمره - در همه انواع داستان‌ها دیده می‌شود و هرگاه سیر داستان‌گویی به روال عادی خود بازگردد، جملات به منزلهٔ واحدهای اندیشگانی در اندازهٔ طولی متعارف و معمول نگاشته می‌شوند. جملات ساده و مرکب هم با طنین تقریباً یکدستی در متن این رمان‌ها وجود دارند. جملات غالباً سبک هم‌پایه یا وابسته را تداعی می‌کنند و روایت داستان را پیش می‌برند.

> «اریک فرانسوا اشمیت، با آنکه هشتاد و نه سال از عمرش می‌گذشت، حواسِ بسیار جمعی داشت؛ و برای آنکه احساسات ماتیلد را جریحه‌دار نکند، تا جایی که ممکن بود، از به کار بردنِ جملاتِ سرزنش‌آمیزی، مثلِ «قبلاً که به تو گفتم...» اجتناب می‌کرد. به علاوه چون گوش‌هایش سنگین بود، بیشترِ وقت‌ها صدای ماتیلد را نمی‌شنید و در نتیجه مطمئن نبود که او همان سؤالِ قبلی را تکرار کرده باشد. و اگر از او نمی‌خواست حرفش را تکرار کند، برای آن بود که چنین درخواستی مثل آن بود که بگوید: «مگر فراموش کرده‌ای گوش‌های من سنگین است؟» و این، گذشته از ماتیلد، احساسات خودش را هم جریحه‌دار می‌کرد. پس می‌کوشید حدس بزند چه گفته است. اگر هم حدسش درست درنمی‌آمد، اهمیتی نداشت؛ چون خودِ ماتیلد هم فراموش می‌کرد چه گفته است» (قاسمی، ۱۳۹۲: ۱۷۹).

این تبعیت جمله‌ها در طول آنها و استفاده توأمان از جملات ساده و مرکب در آن بخش‌هایی از روایت رمان‌های پسامدرن که مربوط به شخصیت بیمار داستان است، شکل متفاوتی به خود می‌گیرد. یکی از ویژگی‌های سبکی این داستان‌ها اعم از رمان، آن است که غالباً شخصیت اصلی یا یکی از شخصیت‌های اصلی آنها، دچار پارانویا[۲۴] یا بیماری‌های روانی دیگری از این دست هستند.[۲۵] به گفتهٔ *بری لوییس*، «پارانویای شخصیت‌های یادشده، بازنمایی و تقلید غیرمستقیمی است از حال و هوای هراس و

Archive of SID

www.SID.ir

سوءظنی که در تمام دورهٔ جنگ سرد [بر روابط دو بلوک شرق و غرب] مستولی بود... داستان‌های پسامدرنیستی به شکل‌های گوناگون، منعکس‌کننده اضطراب‌های پارانویایی [انسان معاصر] هستند» (لوییس، ۱۳۸۳: ۹۹-۱۰۰).

در بخش‌هایی از متن داستان که از زبان این شخصیت‌ها بیان می‌شود، جملات غالباً کوتاه و به شکلی ساده هستند و میل به سبک گسسته دارند. بدین معنا که واحد اندیشهٔ فرد در قالب یک جمله و جدا از واحد بعدی بیان می‌شود. جملاتی که از زبان این افراد در متن جاری می‌شود، در ساختار دستوری درست است و غالباً پیوند معنایی خود را با جملهٔ قبلی قطع می‌کند و این امر گاه حتی تا سطح دستوری جمله نیز پیش می‌رود و در این مرحله، زبان شکل هذیان‌گونه به خود می‌گیرد. همانند سخنان «دکتر رضا» در رمان «آزاده خانم و نویسنده‌اش» پس از گم‌شدن مادرش در پاسگاه ازگل که بخش‌هایی از آن تا مرز بی‌معنایی پیش می‌رود.

«جناب رییس، یه بار سر دیگ تنش را برداش. هژده نفر از همه جای بدنش افتادن به حرف. وراجی طولانیِ اعضای بدن. دستش رو میذاش روی شونه‌ش، شونه حرف می‌زد. دستش رو میذاش روی زانوش، زانو حرف می‌زد. دستش رو میذاش روی گوش راستش، گوش راستش حرف می‌زد. بعد گفت، کفشامو در آرین، جورابامو در آرین، پاهام می‌خوان حرف بزنن. کفش و جورابش رو درآوردیم. دو پا با هم ساعت‌ها حرف زدن. حتی انگشتاش آهسته با هم حرف می‌زدن. و بعد پهلوهاش رو به صدا درآورد. مثل بلند کردن صدای بلندگو بود. و بعد خودش رو آزاد گذوش. گفت: حالا کسی که باید حرف بزنه، حرف می‌زند. من نیستم که حرف می‌زنم. من همه‌چیز را فراموش کردم. حالا او حرف می‌زنه. و ناگهان گفت: روح من، زندان تنمه. حالا تنم از روحم آزاد شده و همه اعضای تنم حرف می‌زنن: پرّا پرّا پرّا کننده شاید در براندیدانندگانیشمارشداستندشدمدانی‌می شده‌درباشدیدیده ردارندتی شرتانتیرافسوردیگانه منشوقیژانیرده تاحاضار وانکارفتارکارمانیده‌ری‌به‌چوتاکی رستنندیداقوضیادفرگاجیخچیننذاره

باغدسنینگاندارفردادیبوشیراشاویدباخیداتهونگارقریدو. «قطع کنین! این حرفا چیه از زبون یک زن بدبخت گمشده می‌زنین؟» فشتارشاویرننبدونارهه‌کشقاق سرپرادغامپاتوراهانیدهقورداکنننندردیداشتیم هشقونی فرزبذاریدانهکندراشه‌هافینگاجه بارداشتوشششا. «قطع کن آقا! قطع کن! مرتیکه گنده خجالت نمی‌کشه. دری وری میگه مرتیکه. استوار! یه فکری به حال این مرد بکن. مادرش گم‌شده. خل شده!» خرووندیشتننبدنداديروگرادپاترتانیوندیروقومارتانیشجارهاتری تیدها سرشتاجی‌فشتراوی‌های گوجنرجوبافنیبه شربوتربشاریاریحهنفسقلسق که رابه فاترنه جاده هاندارتمارنده شکتشفل «بزن تو گوشش! با ته طپانچه بزن تو مخش! استوار! بزن! تلفن کن به اورژانس، به بیمارستان «رضاعی». همین نزدیکهاس. مرکز! مرکز! مرکز! اینجا ازگل، پاسگاه ازگل. یکی اینجا زده به سرش. بعله. نخیر! بگوشم، خواهش می‌کنم. چی رو صورت‌جلسه کنیم؟» جنگر یجنگر یجنگریجنگر یجنگریجنگریجاجاخیاتینه فاشدورتوبکاتیشکاکاکادارشنبنه دارتهاجنگریجنگریجنگرچوتاکی رستنندیدابرتوفارقیادهکاشیتلفلگهن‌داربی سوتاره‌فنقستقستاردیافتاره‌داهو میکادیلوتهارته فتهارفتهاکتهارته‌شتهارتهیتهارته زنهارته فتهار.» عجب گرفتاری شدیم. مرتیکه دهنش کف کرده بازم دس بردار نیس. استوار بزن تو ملاجش. مهم نیس! بزن! فردا میگن ما دیوونه‌ش کردیم. شانس مارو ببین... از صب تا شب با دزد و معتاد و قاتل و فاحشه سروکار داریم. دیگه این‌جورش رو ندیده بودیم. خفه شو!» و طپانچه‌اش را درمی‌آورد» (براهنی، ۱۳۸۴: ۳۰۹-۳۱۱).

تا این بخش مشخص شد که زبان در این رمان‌ها در واحدهای زبانی از کوچک‌ترین واحد سخن- واج- تا بزرگ‌ترین واحد سخن- جمله مستقل- غالباً پیرو نظم طبیعی کلام است.

Archive of SID

www.SID.ir

آرایش نحوی کلام در واحد بندنوشت این رمان‌ها نیز تا حدود زیادی پیرو نظمی است که در زبان معیار وجود دارد و به نسبت کل متن کمتر پیش می‌آید که جابه‌جایی و هنجارگریزی در پیوند میان جمله‌های یک بندنوشت باشد. معمولاً آنچه در عدم قطعیت پیرنگ (طرح)[1] داستانی، نبود نظم خطی در عنصر زمان و شخصیت‌پردازی[2] به عنوان مهم‌ترین عناصر سبک‌ساز داستان‌های پسامدرنیستی و به طور کلی از هم گسیختگی این داستان‌ها وجود دارد، در سطح روایی داستان در قالب‌های بزرگ‌تر از واژه‌ها و همنشینی آنها- جمله- یعنی گاهی در پاراگراف‌ها و پیوند میان آنها و غالباً در سطح پیوستگی معنایی فصل‌های این رمان‌ها و اپیزودهای داخلی آنها نمود پیدا می‌کند. یکی از بارزترین نمونه‌های این امر، عدم ترتیب منطقی در اپیزودهای داخلی فصل‌های رمان «همنوایی شبانه ارکستر چوب‌ها» است. برای نمونه می‌توان از فصل نخست این رمان با عنوان «نه گابیک، اینجا نه!» (قاسمی، ۱۳۹۲: ۷-۴۰) نام برد که دارای نه اپیزود داخلی است و آنها را بر اساس روایت‌های مربوط به دورهٔ حیات راوی به ترتیب ۱-۳-۵-۶-۷-۹ و روایت‌های زمان پس از مرگ وی، ۲-۴-۸ می‌توان مرتب کرد.

نتیجه‌گیری

هنگامی که از دید یک پژوهشگر سبک ادبی به بررسی چگونگی کاربست زبان ادبیات پسامدرن در رمان‌های ایرانی- مدعی قلم‌فرسایی در ذیل این سبک- می‌پردازیم، درمی‌یابیم که از نظر زبانی در بسیاری از انواع آن در نگاه نخست، زبان متن، زبان معیار منظم و قابل فهم است و پس از خواندن بخشی از کتاب برخلاف تصور رایج از زبان رمان پسامدرن، اصلاً با واژگان و ترکیباتی نامألوف یا عبارات، جملات و بندنوشت‌هایی که جابه‌جایی‌های غیر ساختارمند داشته باشد، مواجه نمی‌شویم و نشانی از شلختگی زبان و جابه‌جایی‌های مکرر واحدهای زبانی در آنها دیده نمی‌شود. گویا دلیل اصلی این برداشت در نوع پیوند میان زبان و محتوای این رمان‌هاست که فهم آنها را دشوار می‌کند. در حقیقت آنچه در زبان رمان پسامدرن اتفاق می‌افتد، فراتر از یک تصور

1. Plot
2. Characterization

www.SID.ir

ساده‌انگارانه در باب درهم ریختگی سطح آوایی، واژگانی یا نحوی آن است. زبان رمان پسامدرن در قالب آوا، واژه و نحو، دچار هنجارگریزی یا جابه‌جایی نیست و از این طریق اعاده معنا نمی‌کند؛ بلکه آنچه اتفاق می‌افتد در سطوح زبانی بالاتر از جمله یعنی در سطح روایت، طرح رمان، چندگانگی فرجام و... است و زبان (فرم)، خود موجد این تشویش، عدم قطعیت، از هم گسیختگی، پراکندگی و عدم مرکزیت نیست، بلکه ساختار تو در توی زبان متکی بر بافت این متون در ارتباط با محتوای هنجارگریز این داستان‌ها بیانگر فروپاشی معنا، نسبی‌گرایی حقیقت، بحران عقل و باورها در فلسفه پسامدرنیستی است. رمان‌نویسان پسامدرن خود را مقید به کاربرد نوع خاصی از زبان نمی‌کنند؛ بلکه از هر طریقی که با کاربرد آن بهتر بتوانند به هدف خود که بازتاب بحران‌های زندگی انسان معاصر است، نایل آیند، بهره می‌گیرند، چه این روش تکراری و آزموده شده باشد و چه نوآورانه.

این رمان‌ها تلفیقی از مشخصه‌های زبانی پیشین این ژانر در کنار نوآوری‌های فردی نویسندگان آنها در تجربه‌ای جدید از رمان‌نویسی با نام پسامدرن هستند. غالب نویسندگان مدعی نگارش رمان پسامدرن در کشور به هر چیزی در حوزهٔ صورت و محتوا دست انداخته و آزموده‌اند، تا سبکی متفاوت بیافرینند؛ اما هنوز بسیاری از ویژگی‌های سبک پسامدرن در این رمان‌ها به بار ننشسته است. رمان پسامدرن در ایران هنوز به دورهٔ شکوفایی خود نرسیده است و تا تبدیل شدن به یک جریان ادبی مستقل در رمان‌نویسی، راه نسبتاً درازی در پیش دارد. شاید به همین سبب، بسیاری نگارش این آثار را آزمون و خطایی برای آفرینش نوع بدیعی از ژانر رمان فارسی و نویسندگان آنها را «نویسندگان تجربی» می‌خوانند. بهترین تعبیر از زبان رمان پسامدرن آن است که بگوییم در این رمان‌ها، اتفاق در زبان می‌افتد نه با زبان. غالباً درک نشدن معنای متن ادبی به دلایلی که ذکر شد، از جانب مخاطبی که آشنایی با این نظریات ندارد، تعبیر به روشن‌فکری و شیوهٔ نوین در خلق اثر ادبی و نهایتاً پسامدرن تلقی شدن آن شده است. نویسندگان رمان‌های پسامدرن در ایران هنوز به یک سبک فردی دست نیافته‌اند و حتی در سبک گروهی نیز نمی‌توان آنها را در زمرهٔ یک گروه نویسنده رمان پسامدرن در ایران قرار داد، بلکه بخشی از دایرهٔ بزرگ‌تری به نام رمان و شاید بهتر است بگوییم داستان پسامدرن در سطح جهان هستند که هنوز در مرحلهٔ تقلید، آن هم بیشتر در حوزهٔ تکنیک‌های صوری و حتی کج‌فهمی از این نوع ادبی قرار دارند. بدون شک در کنار

Archive of SID

www.SID.ir

این حکم کلی و نه قطعی باید فردیت و خلاقیت هنری نویسندگان این رمان‌ها را نیز در نظر گرفت.

پی‌نوشت

۱. کوپر، ۱۳۸۸: ۴۹۶-۵۲۳ و مک‌هیل، ۱۳۸۳: ۱۲۱-۱۳۸.

۲. همان‌طور که می‌دانیم یک اثر ادبی تلفیقی از صورت و معنی است و هیچ‌گاه نمی‌توان این دو را از هم جدا کرد. بحث دربارهٔ زبان رمان پسامدرن، هرگز به معنی نادیده گرفتن ارتباط آن با معنا و سایر عناصر داستانی در این رمان‌ها نیست؛ بلکه تسامحاً برای تمرکز بر این عنصر و مشخصه‌های آن، جدا فرض شده است.

۳. هر چند ساختارهای زبانی هر فرد (خالق اثر) با دیگری بر اساس متغیرهای مختلفی از جمله جغرافیا، جنسیت، ژنتیک، سن، هوش و حتی جامعهٔ زبانی و... متفاوت است، این پژوهش تمامی این آثار را تعمداً بدون در نظر گرفتن این متغیرها و با فرض به نداشتن آگاهی از نام نویسندگانشان بررسی کرده است.

۴. دو سطح «بلاغی» و «ایدئولوژیک یا اندیشگانی» زبان این رمان‌ها در مقالهٔ مستقل دیگری به قلم نویسنده، بررسی شده است.

۵. نگرش وجودشناسانه، مرگ فراروایت‌ها، عدم قطعیت[1]، تناقض[2]، آشفتگی مکان، زمان‌پریشی[3]، درآمیختن انواع هنری، تغییرات زاویه دید، بینامتنیت، آیرونی، آشفتگی و عدم انسجام[4]، درهم گسیختگی[5]، پارانویا، اتصال کوتاه[6]، فرجام‌های چندگانه[7]، چندشخصیتی، مشارکت[8] و... و... از جمله مهم‌ترین مؤلفه‌های پسامدرن بودن این دو رمان هستند.

۶. لیوتار، ۱۳۸۰: ۹-۵۷ و حقیقی، ۱۳۸۳: فصول مختلف.

۷. منظور ایشان از «زبان»، «زبان گفتار» است که در میان موجودات تنها در تملک انسان است. ریچارلد هارلند نیز بر این باور است که «در نظریه پستمدرنیستی-پساساختارگرایانه، «نظام قواعد و مقولات زبان» بر «گفتار» فرمان نمی‌راند و «گفتار» به

1. Indeterminacy
2. Contradiction
3. Anachronism
4. Incoherence
5. Fragmentation
6. Short Circuit
7. Muultiple Ending
8. Participation

Archive of SID

www.SID.ir

بی‌ثبات کردن «نظام قواعد و مقولات زبان» می‌پردازد» (هارلند، ۱۳۸۵: ۳۸۲).

۸. تمایز متداول میان «فرازبان» [metalanguage=Metasprache] یا «زبان نحو» [Syntaxsprache؛ syntaxlanguage] از یکسو و «ارجاع زبان» [=زبان ارجاعی: Objektsprache؛ object – language] از سوی دیگر به آرای تارسکی و ر. کارناپ بازمی‌گردد و به تحلیل دقیق زبان‌های معنی بنیاد و رفع تناقضات [Antinomien؛ antinomies] مربوط می‌شود (رنج، ۱۳۹۲: ۲۲۱).

۹. محمود فتوحی در کتاب سبک‌شناسی ذیل عنوان فردیت در سخن علمی و ادبی از گونه زبانی داستان‌های پسامدرن به عنوان نوعی از نوشتار، با صفت «نازبان» یاد کرده است (فتوحی، ۱۳۹۱: ۸۰).

۱۰. همچنین ر.ک: حقیقی، ۱۳۸۳: ۳۲-۷۷.

۱۱. محمدپور، ۱۳۸۹: ۵۰۶-۵۰۷؛ ندرلو، ۱۳۹۰: ۸۷-۹۰ و لان، ۱۳۹۱: ۶۶-۷۳، ۱۳۲-۱۴۱.

۱۲. رومن یاکوبسن، کارکردهای متفاوت زبان را در شش نقش، قابل بررسی می‌داند که یکی از این نقش‌ها، نقش فرازبانی[1] است. طبق نظر یاکوبسن، «هرگاه گوینده یا مخاطب (یا هر دو آنها) احساس می‌کنند لازم است از مشترک بودن رمزی که استفاده می‌کنند اطمینان حاصل نمایند، گفتار حول رمز تمرکز می‌یابد. به عبارت دیگر، رمز نقشی فرازبانی دارد (یعنی واژگان مورد استفاده را شرح می‌دهد)» (یاکوبسن، ۱۳۸۶: ۷۶). در حقیقت «در چنین شرایطی، زبان برای صحبت کردن دربارهٔ خود زبان به کار می‌رود» (صفوی، ۱۳۸۳: ج۱: ۳۲).

۱۳. ر.ک: نجفی، ۱۳۹۱ و صلحجو، ۱۳۸۹.

۱۴. ر.ک: وحیدیان کامیار و عمرانی، ۱۳۸۶: ۱۲۳.

۱۵. ر.ک: وحیدیان کامیار و عمرانی، ۱۳۸۶: ۶۴-۶۶.

۱۶. شاهرودی، اسماعیل (۱۳۴۵) چهار کیلومتر و نیم از واقعیت، جهان نو، شماره ۱، خرداد، ص ۱۰۰.

۱۷. سوسور در هیچ کجای کتاب خود از اصطلاح جانشینی[2] استفاده نکرده است و آنچه امروز رابطه جانشینی نامیده می‌شود با آنچه وی رابطه متداعی می‌نامد، تفاوتی محسوس دارد (رابطه‌ای از نوع کل به جزء) (صفوی، ۱۳۸۳، ج۲: ۲۷-۲۸).

1. Metalinguistic Function
2. Paradigmatic

Archive of SID

www.SID.ir

۱۸. پیرو چندگانگی نام شخصیت‌ها، سرشت آنها نیز در روایت داستانی متکثر است.

۱۹. امین علی اکبری در نقدی بر «شب ممکن» (Bestbooks.blogfa.com/post-850.aspx)

۲۰. دستور زبان[1] فراتر از نحو است و به توصیف کل زبان می‌پردازد ولی در اینجا «دستور» معادل فارسی «نحو» و هر دو به یک مفهوم به کار رفته‌اند.

۲۱. جمله مستقل (آزاد)، بزرگ‌ترین واحد زبان است. برای تعریف جمله مستقل یا آزاد جمله و تقسیم‌بندی آن ر.ک: وحیدیان کامیار و عمرانی، ۱۳۸۶: ۱۱-۲۲.

۲۲. جمله‌های استثنایی یکی از شرط‌های جمله‌های معمولی از جمله نهاد، گزاره و... را ندارند. برای تعریف جمله‌های استثنایی و انواع آن ر.ک: وحیدیان کامیار و عمرانی، ۱۳۸۶: ۲۳-۲۸.

۲۳. هنجارگریزی نحوی غالباً در شعر پسامدرن مجال ظهور می‌یابد، تا جایی که گاهی به سبب افراط در این جابه‌جایی، معنای جمله شعری کاملاً مختل می‌شود و شاعر پسامدرن از رهگذر همین بازی‌های معنایی در پی انتقال اندیشهٔ پسامدرن برای شعر است. ر.ک: طاهری، ۱۳۸۴: ۲۹-۵۰ و رحیم بیکی، ۱۳۸۸: ۱۱۳-۱۱۶.

۲۴. نام یک نوع بیماری روانی که در آن شخص بیمار دچار سوءظن و بدبینی نسبت به دیگران است. توهم، جزء اصلی این بیماری است.

۲۵. مثلاً بیماری وقفه‌های زمانی، خودویرانگری و بیماری آینه، راوی داستان در رمان «همنوایی شبانه ارکستر چوب‌ها» یا اختلال شخصیت چندگانه، هویت‌پریشی یا روان‌گسیختگی اسکیزوفرنی یا شیزوفرنی دکتر شریفی در رمان «آزاده خانم و نویسنده‌اش».

1. Grammar

Archive of SID

www.SID.ir

منابع

اسکیلاس، اوله مارتین (۱۳۸۷) درآمدی بر فلسفه و ادبیات، ترجمهٔ مرتضی نادری دره‌شوری، تهران، اختران.

بارت، جان (۱۳۸۷) «ادبیات بازپروری: داستان پسامدرنیستی»، در: ادبیات پسامدرن (گزارش، نگرش، نقادی) تدوین و ترجمه پیام یزدانجو، چاپ سوم، تهران، مرکز.

براهنی، رضا (۱۳۸۴) آزاده خانم و نویسنده‌اش یا آشویتس خصوصی دکتر شریفی، چاپ دوم، تهران، کاروان.

بهار، محمدتقی (۱۳۸۹) سبک‌شناسی یا تاریخ تطور نثر فارسی، جلد اول، چاپ دهم، تهران، امیرکبیر.

پاینده، حسین (۱۳۹۰) داستان کوتاه در ایران: داستان‌های پسامدرن، جلد سوم، تهران، نیلوفر.

تاجیک، محمدرضا (۱۳۸۷) پساساختارگرایی در رهیافت و روش در علوم سیاسی، به اهتمام عباس منوچهری، تهران، سمت.

جنکز، چارلز (۱۳۸۸) «پست‌مدرنیسم چیست؟»، در: پست‌مدرنیته و پست‌مدرنیسم (تعاریف، نظریه‌ها و کاربست‌ها) ترجمه و تدوین حسینعلی نوذری، چاپ سوم، تهران، نقش جهان.

حقیقی، شاهرخ (۱۳۸۳) گذار از مدرنیته؟ (نیچه، فوکو، لیوتار، دریدا)، چاپ سوم، تهران، آگه.

خالقی، احمد (۱۳۸۵) قدرت، زبان، زندگی روزمره در گفتمان فلسفی سیاسی معاصر، چاپ دوم، تهران، گام نو.

رحیم‌بیکی، ساناز (۱۳۸۸) بررسی زبان گفتاری در شعر نو فارسی، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، رشته زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه تربیت مدرس.

رنچ، ت. (۱۳۹۲) «فرازبان و ارجاع زبان»، در: زبان‌شناسی و ادبیات (تاریخچه چند اصطلاح)، گردآوری و ترجمهٔ کورش صفوی، چاپ چهارم، تهران، هرمس.

سوسور، فردینان دو (۱۳۹۲) دورهٔ زبان‌شناسی عمومی، ترجمهٔ کورش صفوی، چاپ چهارم، تهران، هرمس.

صفوی، کورش (۱۳۸۳) از زبان‌شناسی به ادبیات: نظم، جلد اول، چاپ دوم، تهران، سوره مهر.

---------- (۱۳۸۳) از زبان‌شناسی به ادبیات: شعر، جلد دوم، چاپ دوم، تهران، سوره مهر.

صلح‌جو، علی (۱۳۸۹) نکته‌های ویرایشی، چاپ سوم، تهران، مرکز.

طاهری، قدرت‌الله (۱۳۸۴) «پست‌مدرنیسم و شعر معاصر ایران»، پژوهش‌های ادبی، انجمن زبان و ادبیات فارسی، سال دوم، شماره هشتم، صص ۲۹-۵۰.

عابدی، مهدی (۱۳۸۸) حقیقت و زبان: درآمدی بر نقد زبان‌گروی در فلسفهٔ سیاسی، تهران، دانشگاه امام صادق(ع).

علی اکبری، امین، نقدی بر رمان شب ممکن، پایگاه اینترنتی Bestbooks به آدرس: Bestbooks.blogfa.com/post-850.aspx.

Archive of SID

www.SID.ir

فتوحی رودمعجنی، محمود (۱۳۹۱) سبک‌شناسی: نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها، تهران، سخن.
قاسمی، رضا (۱۳۹۲) همنوایی شبانه ارکستر چوب‌ها، چاپ دوازدهم، تهران، نیلوفر.
قزل‌سفلی، محمدتقی (۱۳۸۷) ماهیت پارادایمی اندیشهٔ سیاسی، بابلسر، دانشگاه مازندران.
کادن، جان آنتونی (۱۳۷۴) فرهنگ تشریحی اصطلاحات نقد و نظریه ادبی، ترجمه سعید سبزیان و کاوه نیک‌منش، تهران، آمه.
کلیگز، مری (۱۳۸۸) درس‌نامه نظریهٔ ادبی، ترجمهٔ جلال سخنور و دیگران، تهران، اختران.
کوپر، دیوید ئی (۱۳۸۸) «پست‌مدرنیسم و چالش‌های فلسفی معاصر»، در: پست‌مدرنیته و پست‌مدرنیسم: تعاریف، نظریه‌ها و کاربست‌ها، ترجمه و تدوین حسینعلی نوذری، چاپ سوم، تهران، نقش‌جهان.
لان، کریس (۱۳۹۱) ویتگنشتاین و گادامر: به سوی فلسفه پساتحلیلی، ترجمه مرتضی عابدینی‌فرد، تهران، کتاب پارسه.
لوییس، بری (۱۳۸۳) «پسامدرنیسم و ادبیات (یا: روزهای سالاد واژه‌ها، ۱۹۶۰-۱۹۹۰)»، در: مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان، گزینش و ترجمه حسین پاینده، تهران، روزنگار.
لیوتار، ژان فرانسوا (۱۳۸۰) وضعیت پسامدرن، تهران، گام نو.
محمدپور، احمد (۱۳۸۹) روش در روش (دربارهٔ ساخت معرفت در علوم انسانی)، چاپ دوم، تهران، جامعه‌شناسان.
مک‌هیل، برایان (۱۳۸۳) «گذار از مدرنیسم به پسامدرنیسم در ادبیات داستانی: تغییر در عنصر غالب»، در: مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان، گزینش و ترجمه حسین پاینده، تهران، روزنگار.
---------- (۱۳۹۱) غلط ننویسیم: فرهنگ دشواری‌های زبان فارسی، چاپ هفدهم، تهران، مرکز دانشگاهی.
نجفی، ابوالحسن (۱۳۷۸) فرهنگ فارسی عامیانه، جلد۱، تهران، نیلوفر.
---------- (۱۳۸۴) مبانی زبان‌شناسی و کاربرد آن در زبان فارسی، چاپ نهم، تهران، نیلوفر.
ندرلو، بیت‌الله (۱۳۹۰) «نظریهٔ بازی‌های زبانی ویتگنشتاین: یک نظرگاه فلسفی پست‌مدرن دربارهٔ زبان»، غرب‌شناسی بنیادی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، سال دوم، شماره اول، صص۸۷-۱۰۰.
وحیدیان کامیار، تقی و غلامرضا عمرانی (۱۳۸۶) دستور زبان فارسی ۱، چاپ نهم، تهران، سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت).
هارلند، ریچارد (۱۳۸۵) درآمدی تاریخی بر نظریهٔ ادبی از افلاطون تا بارت، گروه ترجمه شیراز (علی معصومی، ناهید اسلامی، غلامرضا امامی) زیر نظر شاپور جورکش، چاپ دوم، تهران، چشمه.
یاکوبسن، رومن (۱۳۸۶) «زبان‌شناسی و شعرشناسی»، در: زبان‌شناسی و نقد ادبی، راجر فالر [و دیگران]، ترجمهٔ مریم خوزان و حسین پاینده، تهران، نی.

Archive of SID

www.SID.ir