فصلنامه علمی- پژوهشی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره چهل و ششم، پاییز ۱۳۹۶: ۱۲۶-۹۹
تاریخ دریافت: ۱۳۹۶/۰۳/۱۰
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۶/۰۵/۱۸

بررسی ارتباط ساختار و محتوا در فراداستان «میم عزیز»

نفیسه لیاقی مطلق*
محمد محمودی**

چکیده

ژانر فراداستان در ایران به جهت ماهیت آشنازدای آن، مورد اقبال فراوان است. اما حجم وسیعی از متونی که تحت عنوان فراداستان در ایران منتشر می‌شوند، تنها به فرم می‌پردازند، و از بازنمایی تجربه‌های پسامدرن تهی‌اند. رمان به مثابه رسانهٔ بازتاب‌دهندهٔ جامعه باید با روح زمانهٔ خود عجین باشد تا معضلات زندگی معاصر و فرهنگ جامعه را هشیارانه بکاود؛ لذا شگردپردازی‌های فراداستانی باید با دغدغه‌های پسامدرنیسم و مسائل مطرح در جامعهٔ پسامدرن هماهنگ باشد تا قالب و محتوا در تأیید و تقویت یکدیگر متنی تأثیرگذار خلق کنند. در این مقاله ابتدا مروری بر فراداستان و مهم‌ترین مؤلفه‌های آن بر مبنای دیدگاه‌های نظریه‌پردازان فراداستان صورت گرفته است، سپس مؤلفه‌های فراداستان در رمان «میم عزیز» بررسی و تحلیل شده است. در ادامه، محتوای پسامدرنیستی رمان نیز تشریح شده است. بررسی‌های مقاله نشان می‌دهد که این رمان به لحاظ درآمیختن دو مقولهٔ نقد ادبی و داستان‌پردازی، ایجاد عدم قطعیت، محتوای وجودشناسانه، برجستگی زبانی و همین‌طور پرداختن به مفهوم خانوادهٔ پسامدرنیستی به خوبی توانسته مضمون و محتوا را با ساختار و فرم داستان هماهنگ کند. در «میم عزیز»، شکل‌های متنوع خانواده به تصویر کشیده شده‌اند تا مفهوم خانوادهٔ هسته‌ای که پیشتر در مدرنیسم به عنوان تنها شکل بهنجار خانواده مطرح شده بود، نسبی گردیده و بی‌نظمی و آشفتگی خانواده‌ها در جامعهٔ معاصر نمایانده شود.

واژه‌های کلیدی: پسامدرنیسم، فراداستان، میم عزیز، محمدحسن شهسواری.

---

* نویسنده مسئول: دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه علامه طباطبایی
nlmotlagh@yahoo.com
** پژوهشگر گروه زبان و ادبیات فارسی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات اجتماعی جهاددانشگاهی
mahmoodi.mhmd@yahoo.com

Archive of SID
www.SID.ir

درآمد

نخستین طبع‌آزمایی‌های جدی در حوزهٔ فراداستان‌نویسی در ایران در اوایل دههٔ ۱۳۴۰ شمسی آغاز شد. از آن زمان تا حدود سه دهه، به ندرت فراداستان‌هایی خلق می‌شد؛ تا این که از اوایل دههٔ ۱۳۷۰ اقبال به این شیوهٔ داستان‌نویسی فزونی یافت و نویسندگان بسیاری سعی کردند در این فرم داستانی قلم بزنند. گرایش به فراداستان هنوز هم در میان نویسندگان مشهود است و داستان‌های زیادی با کاربست شگردهای فراداستانی سعی در نوجویی و یافتن امکانات تازه در داستان‌پردازی دارند، اما بخشی زیادی از این آثار فاقد مضمون‌های پسامدرنیستی هستند و تنها به شگردپردازی صِرف پرداخته‌اند. این متون اغلب چند تمهید اقتباسی را در تکراری بی‌لذت و تقلیدی بی‌وجد به کار برده‌اند (یزدانجو، ۱۳۹۰: ۹)؛ حال آن‌که مضمون این داستان‌ها سنتی و یا دست‌کم به‌دور از دغدغه‌های جامعهٔ پسامدرنیته است. تمرکز این داستان‌های شبه‌پسامدرن بر شکل و نادیده گرفتن محتواهای پسامدرن، نشان‌دهندهٔ ادراک سطحی نویسندگانشان از پیچیدگی‌های پسامدرنیته و اندیشه‌های نظریه‌پردازان پسامدرنیسم است. طبعاً این داستان‌ها که شکل در آن‌ها رابطه‌ای انداموار با محتوا ندارد، تأثیرگذار نخواهند بود و در بهترین حالت به سرگرمیِ محافل شبه‌روشنفکری تبدیل می‌شوند (پاینده، ۱۳۸۹: ۴۱).

یکی از نویسندگانی که تجربهٔ موفقی در نوشتن فراداستان داشته، محمدحسن شهسواری است. وی متولد ۱۳۵۰ بیرجند و کارشناس ارشد پژوهش در علوم ارتباطات است. از شهسواری تاکنون دو مجموعه داستان به نام‌های «کلمه‌ها و ترکیب‌های کهنه» (۱۳۷۹) و «تقدیم به چند داستان کوتاه» (۱۳۸۶) و «رمان‌های پاگرد» (۱۳۸۳)، «شب ممکن» (۱۳۸۸)، «شهربانو» (۱۳۹۰)، «وقتی دلی» (۱۳۹۲) و «میم عزیز» (۱۳۹۵) به چاپ رسیده است. وی همچنین در سال ۱۳۹۵ کتاب حرکت در مه را به طبع رسانده است که افزون از هفتصد صفحه در آموزش نویسندگی است. از میان آثار وی دو رمان شب ممکن و میم عزیز فراداستان هستند. رمان شب ممکن مورد توجه منتقدان واقع شده و نقدهایی دربارهٔ آن نوشته شده است. این مقاله با رویکردی توصیفی- تحلیلی ابتدا شگردهای فراداستانی رمان «میم عزیز» را تحلیل کرده و سپس وجودشناسی پسامدرن و مفهوم خانوادهٔ پسامدرنیستی را در این رمان بررسی می‌کند. شهسواری در

Archive of SID

www.SID.ir

این داستان به خوبی توانسته شکل (فرم) را متناسب محتوای تأمل‌انگیز و بازبسته به زندگی در عصر پسامدرن قرار دهد و یکی از مهم‌ترین موضوعات مطرح در جامعهٔ پسامدرن را بکاود.

پیشینه پژوهش

دربارهٔ فراداستان در ایران مقالات متعددی نوشته شده است که بیشتر آنها به بررسی و تحلیل شگردپردازی‌های موجود در این ژانر پرداخته‌اند و در مواردی نیز با تکیه بر نظریه «برایان مک هیل»، محتوای وجودشناسانه در فراداستان را بررسیده‌اند؛ از جمله «وجودشناسی پسامدرن در داستانی از یک نویسنده ایرانی» نوشته حسین پاینده، «درآمدی بر تمهیدات فراداستانی بیژن نجدی» از سید احمد پارسا و ناصر محبی، «بررسی شگردهای فراداستان در رمان شب ممکن» از غلامرضا پیروز و سروناز ملک، «تولد دوباره یک فراداستان (بررسی پسامدرنیسم در دو داستان کوتاه ابوتراب خسروی)» از منصوره تدینی، «بینامتنیت در فراداستان «قلب زیبای بابور»» از نرگس باقری، «فرجام‌گریزی در داستان و فراداستان بر اساس نظریه توماشفسکی» نوشته مریم موسوی و همکاران، و «فراداستان، زبان انگیزش تفکر در ادبیات کودک ایران: بررسی سه اثر از فرهاد حسن‌زاده» از روشنک پاشایی.

اما در بررسی محتوای پسامدرنیستی مناسب فراداستان، مقالات انگشت‌شماری نوشته شده است. در این مورد می‌توان به «پسامدرن تصنعی: نقد و بررسی شگردهای فراداستان در رمان بیوتن» نوشته سحر غفاری اشاره کرد. با توجه به اینکه حجم وسیعی از داستان‌هایی که به شگردهای فراداستانی تقرب می‌کنند، از محتوای پسامدرن بهره اندکی دارند، لازم است در بررسی این داستان‌ها، رویکرد تحلیل همزمان ساختار و محتوا مدنظر قرار گیرد؛ چرا که اصالت فراداستان به متناظر بودن ویژگی‌های پسامدرن در ساختار و محتوای آن است.

رمان «میم عزیز» در زمستان ۹۵ منتشر شده و تاکنون مقاله‌ای در نقد و تحلیل آن نوشته نشده است. در این مقاله، با رویکرد نقد و تحلیل توأمان ساختار و محتوا، علاوه

Archive of SID

www.SID.ir

بر بررسی شگردهای فراداستان، محتواهای پسامدرنیستی این رمان نیز تحلیل شده و برای نخستین‌بار، مفهوم خانواده پسامدرنیستی در فراداستان بررسی شده است.

مبانی نظری

فلاسفهٔ پسامدرن، بر اساس اصل عدم قطعیت هایزنبرگ[1] در فیزیک کوانتومی، به وجود «آگاهی کاذب» پی بردند. به این معنا که ذهن نمی‌تواند واقعیت را منعکس کند و از سوی دیگر واقعیت همواره در فرایند شناخت تحریف می‌شود. آگاهی کاذب در نظریات مارکس، فروید و نیچه بازنموده شده است. نیچه در پیدایش پسامدرنیسم تأثیر انکارناپذیری دارد و برخی از آراء وی از جمله اعتقاد به تعدد و تکثر دنیاها، نسبی بودن دیدگاه‌ها و همچنین برساختگی جهان، از اصول پایه‌ای پسامدرنیسم محسوب می‌شود. از دیگر اصول پسامدرنیسم می‌توان به نظر هایدگر در خصوص محصور بودن در زبان اشاره کرد. به اعتقاد وی واقعیت، خارج از زبان نمی‌تواند وجود داشته باشد و هر برداشت و درکی از واقعیت به مدد زبان صورت می‌گیرد. پسامدرنیست‌ها همچنین معتقدند که واقعیت وجود ندارد و جهان فاقد مرکزیت است. ادبیات پسامدرنیستی نیز مرکزیت‌زداست. زبان که مادهٔ اولیهٔ ادبیات است، مرکزیت‌زدایی شد و ادبیاتی به وجود آمد که خود هدف خود شد (مقدادی، ۱۳۹۳: ۱۴۹-۱۵۰). فراداستان مهم‌ترین شاخه از ادبیات پسامدرنیستی محسوب می‌شود. به تعبیر پاتریشیا وو[2]، نظریه‌پرداز انگلیسی، این اصطلاح به داستان‌هایی اطلاق می‌شود که خودآگاهانه توجه مخاطب را به وضعیّت ساختگی‌شان جلب می‌کنند تا سؤالاتی را در مورد رابطهٔ داستان و واقعیّت مطرح سازند (Waugh, 2001: 3).

داستان‌نویسان رئالیست، زبان را ابزاری برای توصیف جهان می‌دانستند و همواره سعی‌شان بر این بود که واقعیّت مشهود و بیرونی را در اثر منعکس کنند. در دورهٔ مدرنیسم، واقعیّات ذهنی در داستان نموده می‌شد. مدرنیست‌ها، معتقد بودند که زبان از بیان واقعیّت قاصر است و به همین سبب می‌کوشیدند به انحای مختلف در داستان‌هایشان بدیلی برای واقعیّت ایجاد کنند. از نظرگاه مدرنیست‌ها واقعیّت موجود زمانه کاملاً آشفته و

1. Werner Karl Heisenberg
2. Patricia Waugh

Archive of SID

www.SID.ir

نابسامان تلقّی می‌شد؛ پس با ارائهٔ شیوه‌های جدید داستان‌نویسی از قبیل تک‌گویی درونی و سیلان ذهن، نظمی نمادین، استعاری و بدیل در برابر واقعیّت زمانهٔ خود ارائه کردند. در مقابل، پسامدرنیست‌ها زبان را موجد جهان ما، دانش ما دربارهٔ جهان و همچنین هویّت ما می‌دانند و معتقدند زبان، توصیف‌کنندهٔ جهان نیست، بلکه برسازندهٔ آن است (پاینده، ۱۳۸۵: ۶۳-۷۰)؛ به همین دلیل نقشی بسیار مهم در ساخت، تفسیر و استمرار معنا و همچنین درک ما از «واقعیّت» دارد. این تصوّر ساده‌اندیشانه که زبان، بی‌طرفانه، جهانی منسجم، بامعنا و عینی را منعکس می‌سازد، امروزه با توجّه به آگاهی روزافزون نسبت به گفتمان و سطوح فراگفتار نمی‌تواند قابل دفاع باشد (وو، ۱۳۸۳: ۱۰).

متن ادبی و عالم واقع در دو ساحت هستی‌شناختی متفاوت قرار دارند. در متون فراداستانی همواره بین این دو ساحت (و گاه ساحت‌هایی درونی‌تر) «اتّصال کوتاه» برقرار می‌شود. شالودهٔ این نوع داستان، برساختن و براندازی منظم قواعد و نظام‌هاست. این قبیل رمان‌ها قواعد خود را آشکار می‌کنند تا رابطهٔ داستان با واقعیت ـ یا مفهوم تظاهر ـ را تفحّص کنند. البته باید توجه داشت که کارکرد فراداستان به دلیل مناقشه‌پذیر ساختن مفهوم واقعیت است، نه از میان برداشتن این مفهوم (همان: ۲۱۹).

فراداستان‌نویسان برآنند که نویسنده با نوشتن داستان، واقعیت را در چارچوب محدودکننده‌ای به نام زبان برمی‌سازد؛ اما کار داستان‌نویس، بازنمایی واقعیت نیست. به همین سبب آنان به خود نوشتن توجه می‌کنند و برخلاف اسلاف داستان‌نویسشان که خود را خالق اثر می‌پنداشتند، معتقدند که نویسنده اسیر نقشی است که زبان برای وی خلق کرده است. در جهان‌بینی پسامدرنیستی، واقعیت آن‌چنان که رئالیست‌ها و مدرنیست‌ها تصور می‌کردند، وجود ندارد. در فراداستان نه جهان عینی و نه جهان ذهنی، بلکه صناعات نویسندگی مورد محاکات قرار می‌گیرد. در واقع فراداستان چنین القا می‌کند که شاید واقعیت، تقلیدی از زبانی است که نویسنده در نوشتن داستان به کار برده است. به بیان دیگر، شاید واقعیتی به جز توصیف‌ها یا بازی‌های کلامی وجود ندارد (پاینده، ۱۳۸۵: ۷۵-۷۸). فراداستان‌ها با آشکار ساختن تمهیدات نویسندگی، تصنّعی بودن جهان داستانی را به رخ می‌کشند. البتّه باید گفت هدف فراداستان تنها در نشان‌دادن ساختگی بودن دنیای داستانی نیست؛ بلکه شاید مهم‌تر این باشد که این نوع

Archive of SID

www.SID.ir

ادبی، در مورد داستان‌وارگی یا خیالی بودن جهان خارج از داستان نیز تردید ایجاد می‌کند (وو، ۲۰۰۱: ۲).

پاتریشیا وو تمهیدات فراداستانی را در خدمت برجسته کردن نگارش متن، بحث‌برانگیزترین جنبهٔ پسامدرنیسم می‌داند و معتقد است این متون توجه خواننده را به فرایند برساخته شدن خود متن جلب می‌کنند تا نشان دهند که واقعیت نیز امری برساخته و محصول تعامل ذهن ما با زبان و با جهان خارج است (تدینی، ۱۳۸۸: ۲۵). اتصال کوتاه، نقیضه‌پردازی، تناقض، فرجام چندگانه و نامتعیّن، استفاده از فرم‌های عامه‌پسند و تفننی، جایگشت، زیاده‌روی، عدم تناهی، ساختار تودرتو، پیوند دوگانه، تعدّد راوی، راوی نامعتمَد، بینامتنیت و شخصیت‌های فراداستانی، تکنیک‌های پسامدرنیستی‌ای هستند که در فراداستان‌ها کاربرد وسیعی دارند. اگرچه اغلب به ویژگی‌های صوری فراداستان اشاره می‌شود، باید گفت در کنار این تمهیدات ساختاری، عدم قطعیت، غلبهٔ وجودشناسی و برجستگی زبانی، از مهم‌ترین ویژگی‌های ذاتی فراداستان‌ها محسوب می‌شوند. نظریه‌پردازانی چون دایان الام[1] و از جهتی لیندا هاچن[2] بر مضمون‌های پسامدرن بیش از تکنیک‌های صوری آن بها می‌دهند. اما حقیقت آن است که محتوای برآشوبندهٔ پسامدرن جز در قالب‌های برآشوبندهٔ پسامدرنیستی نمی‌تواند جای بگیرد (یزدانجو، ۱۳۹۳: ۹- ۱۰) و این هر دو در کنار هم موجب درخشش و شکوفایی متن می‌شود. به همین دلیل است که موضوعات مورد توجه در ادبیات پسامدرن، اشتراکات فراوانی با نظریه‌های جامعه‌شناسی، روان‌شناسی، زبان‌شناسی، فلسفه و به طور کلی فرهنگ معاصر دارند و در واقع، فنون فراداستانی واکنشی به تحولات فرهنگی غیرادبی و پاسخی به پسامدرنیته هستند.

بررسی ساختار و محتوا در فراداستان «میم عزیز»

خلاصهٔ داستان

راوی «میم عزیز»، نویسنده‌ای است که تلاش می‌کند بر انسداد نویسندگی‌اش فائق آید و رمان بنویسد. وی همزمان با رمان، نوشتن فیلم‌نامهٔ یک سریال تلویزیونی را نیز

1. Diane Michelle Elam
2. Linda Hutchean

Archive of SID

www.SID.ir

پذیرفته است. رمان این نویسنده، داستانی پرشخصیت و نامنسجم دربارهٔ روابط خانوادگی پنج زوج از اقشار مختلف جامعه و شخصیت‌های پیرامونی‌شان، حول محور ارتباط «زن ـ شوهری» و «والد ـ فرزندی» است که مخاطب به شیوه‌ای تکه‌تکه در جریان آن قرار می‌گیرد و دست آخر نیز به انجامی قطعی نمی‌رسد. فیلم‌نامه در ژانر هارور لایت به ارتباط «نامادری ـ کودک» می‌پردازد. شخصیت اصلی فیلم‌نامه زن مترجمی است که در حال ترجمهٔ یک رمان خارجی است. مخاطب «میم عزیز» به شکلی نامنسجم به این داستانِ ترجمه‌ای نیز ورود پیدا می‌کند. در خلال رمان و فیلم‌نامه، زندگی خودِ راوی و شخصیت‌های پیرامونش نیز در داستان نقل می‌شود. راوی، در ساخت و پرداخت شخصیت‌های رمان و فیلم‌نامه‌اش از افراد پیرامون خود الهام می‌گیرد.

بررسی شگردهای فراداستانی «میم عزیز»

اتصال کوتاه

این اصطلاح را نخستین بار دیوید لاج[1] به عنوان یکی از تمهیدات رمان پسامدرنیستی مطرح کرد. لاج ادبیات را ماهیتاً استعاری و غیرادبیات را مجازی قلمداد می‌کرد. تفسیر متن ادبی و دریافت استعاری بودن آن منوط به این مهم است که بین هنر و واقعیت زندگی قائل به فاصله‌ای باشیم. متون پسامدرنیستی در این فاصله، اتصال کوتاه ایجاد می‌کنند تا خواننده مبهوت شود و نتواند به سهولت متن را هضم کند. لاج سه روش را برای ایجاد اتصال کوتاه در متن برمی‌شمارد: درهم‌آمیزی وجوه متباین (وجه آشکارا داستانی و وجه ظاهراً مبتنی بر واقعیت) در یک اثر واحد، مطرح کردن نویسنده و موضوع نویسندگی در متن، و برملاکردن عرف‌های ادبی (لاج، ۱۳۸۶: ۱۸۷). اتصال کوتاه موجب می‌شود تا چنین نمایانده شود که رمان‌نویس برای خلق هویت خود و همچنین برای ایجاد حس همدلی با خود به خواننده نیاز دارد (وو، ۱۳۸۳: ۱۹۱). همچنین باعث می‌شود جهان داستانی و جهان هستی‌شناختی که مؤلف در مقام سازندهٔ جهان داستانی در آن جا دارد، با هم فروریزد (مک‌هیل، ۱۳۹۲: ۴۸۵) و مخاطب در مورد ماهیت هر دوی این جهان‌ها به فکر فرورود.

اتصال کوتاه کلیدی‌ترین شگرد فراداستان محسوب می‌شود؛ چرا که هم خودآگاهی

1. David Lodge

Archive of SID

www.SID.ir

داستان را افشا می‌کند و هم به خواننده یادآوری می‌کند که نه فقط شخصیت‌های رمان واقعیت خود را در کلام برمی‌سازند، بلکه همچنین آنها خود برساخته‌هایی کلامی هستند.

شخصیت اصلی «میم عزیز»، راوی‌ای است که مدام به روش‌های داستان‌گویی‌اش می‌اندیشد: «هنوز مطمئن نیستم در نسخهٔ نهایی، صحنهٔ تصادف حمید (شخصیت بخش بعدی رمان) و رضا را بنویسم یا از روی آن بگذرم (۱۱)»؛ «نمی‌دانم در آخرین جملهٔ این فصل به نمِ اشک روی صورت حمید هم اشاره کنم یا نه. فکر کنم بهتر است نکنم (۶۹)». وی شخصیت‌های رمان و فیلم‌نامه را پیش روی مخاطب می‌سازد و شناسنامه‌شان را می‌نویسد: «حمید، سی‌ساله. بعد از سوم راهنمایی که آن هم دو سال طول کشیده، درس را ول کرده. صبح‌ها در یک شرکت پیک موتوری است. بعدازظهرها هم دو سه ساعت ساختمانی را که شرکت در آن است، نظافت می‌کند. بعضی از شب‌ها هم جایی مشغول است که هنوز نمی‌دانم کجا. دو تا بچه دارد: هانیه ده‌ساله و هادی شش‌ساله. طبعاً مستأجر است (۴۳)». به ناگاه داستان را قطع کرده و دربارهٔ آن بحث می‌کند: «می‌شود ابتدای صحنه وقتی طاهر وارد می‌شود و محسن و رودابه به آشپزخانه می‌روند، این حس را به وجود آورد که معلوم است زن و شوهر این طور ظرافت‌ها را بلدند که جلوِ طاهر نمی‌روند توی یکی از دو تا اتاق تا حرف‌هاشان را بزنند (۹۱)». از میزان و روند پیشرفت نوشتن داستان می‌گوید: «همه‌چیز خوب پیش می‌رود. رمان که به عنوان نسخهٔ اول، هرچند لِک‌ولِک، راهش را پیدا کرده. فیلم‌نامه را هم که حتا فکر کنم زودتر از زمان قرارداد تمام کنم (۶۹)». تکنیک‌های نویسندگی را تضعیف یا آشکار می‌کند: «می‌دانم این روزها پرحرفی راوی مد شده و شخصیت‌ها آن‌قدر اهل چس‌ناله شده‌اند که به نویسنده‌های تنبل این مجوز را داده که هرچه خواننده خودش باید حس کند، یک‌راست و بی‌تعارف بیاورند به زبان راوی و شخصیت‌ها. توی رمان من ازین خبرها نیست. بگذار خوانندهٔ تنبل این روزها رایحهٔ مقدسِ «نگو، نشان بده» به مشامش برسد. بگذار کمی جان بکَند وقتی داستانی را می‌خواند (۴۷)». از مخاطب انتقاد می‌کند: «اشکالی ندارد اگر خوانندهٔ کودن نفهمد معصومه، نامزد جواد حاجی‌آبادی مُرده. همین میزان اطلاعات کافی است (۵۹)». در توصیف‌هایش تردید می‌کند، خواننده را خطاب قرار می‌دهد و

Archive of SID

www.SID.ir

گویی از او در تأیید حرفش کمک می‌خواهد: «لباس‌ها توی تن مرضیه چروک خورده بودند. درست است؟ این که بگویی پیژامه توی تن کسی چروک خورده؟... صبر کن. حالا روشن شد. توی روشنایی لامپِ صد هم پیژامه و تی‌شرت چروک است (۴۳)». مطالبی را که باید در بازنویسی به آن‌ها توجه کند، پیش می‌کشد: «بدون شک توصیف بالایی ممکن نیست از دهن حمید بیاید. یعنی ممکن است خواننده گمان کند زاویهٔ دید دانای کل است؟ بعید می‌دانم. به هر حال باید درستش کنم (۴۶)». چیزهایی را که در ذهن شخصیت‌های داستان می‌گذرد ولی در متن داستان نیست، نقل می‌کند: «رضا حداقل یکی دو بهانه دارد برای این که حرف‌های آن شب مریم را باور نکند (۱۶)» و ... اما جالب‌ترین اتصال کوتاهی که در داستان ایجاد می‌شود، تصویر آیندهٔ شخصیت اصلی رمان در فیلم‌نامهٔ مکتوب خودش است. با این روش حتی خیال از واقعیت پیشی می‌گیرد.

راوی تقلا می‌کند تا بر هویت واقعی خود به عنوان خالق متن تأکید کند. با این حال وقتی وی وارد متن می‌شود، رخداد اصلی، زیر سؤال بردن واقعیتِ خود اوست. نوشتن از «من» کشف این نکته است که تلاش برای تثبیت یک سوژه در نوشتار، آن را محو می‌کند و سوژهٔ جدیدی برمی‌سازد. مؤلف درمی‌یابد که زبانِ متن موجِد اوست، نه موجود او. فراداستان‌هایی مثل «میم عزیز» که تأکید می‌کنند در حال قصّه‌گویی‌اند، با مفهوم مرگ مؤلف قرابت دارند؛ چرا که هرقدر مؤلف بیشتر ظهور داشته باشد، کمتر وجود دارد. به عبارت دیگر، به همان میزانی که نویسنده در رمان حضور خود را بیشتر به رخ بکشد، غیبت او خارج از رمان بیشتر چشمگیر خواهد بود. به قول بارت، در واقع مرگ مؤلف، تولد مخاطب را ممکن کرده است (وو، ۱۳۹۰: ۱۸۸- ۱۹۷). راوی «میم عزیز» خود به این مفهوم در داستان اشاره کرده است: « اما حواسم باشد من هم وقت بازنویسی به اندازهٔ کافی و حتی بیشتر جان بکنم. باید تا جایی که می‌توانم صدای راوی را خفه کنم تا خواننده بتواند صدای ذهن خودش را از میان سطرهای سپید کاغذ بشنود. بهترین راوی، راوی مرده است (۴۷-۴۸)».

ساختار تودرتو

در فراداستان، سوژهٔ داستان، پروسهٔ داستان‌نویسی است. به همین سبب در بسیاری

Archive of SID

www.SID.ir

از فراداستان‌ها با ساختار تودرتو مواجهیم. تودرتو کردن ساختار داستان، افق هستی‌شناختی داستان را قطع و پیچیده می‌کند و جهان‌های آن را تکثیر می‌کند. این تمهید که با ساختار بنیادی اندیشه قرابت شدیدی دارد، فرایند برساخته شدن جهان را آشکار می‌گرداند. تغییرات سطوح روایت در ساختار تودرتو دربردارندهٔ تغییر سطوح هستی‌شناختی نیز است (مک‌هیل، ۱۳۹۲: ۲۶۸-۲۷۲).

در «میم عزیز»، در سطح اول هستی‌شناختی و نزدیک‌ترین سطح به جهان روزمره، زندگی مسعود شانه‌چی (نویسندهٔ رمان و فیلم‌نامه و راوی داستان)، همسرش لاله اقبالی، فرزندشان شیما و افرادی از قبیل فرهاد، فریبا، فربد، رسول، سلیمی و ... که با ایشان تعامل دارند، روایت می‌شود. در سطح بعدی هستی‌شناختی، فیلم‌نامه و رمان این راوی قرار می‌گیرد. فیلم‌نامه خود شامل دو سطح هستی‌شناختی است. سطح اول و نزدیکتر به جهان روزمره حول محور زندگی لاله اقبالی (مترجم) و همسر و دخترش، و دو خانوادهٔ دایی لاله و همسایه‌شان مریم، رضا و امیرحسین شکل می‌گیرد. سطح درونی‌تر فیلم‌نامه، داستان یک زن و نادختری‌اش است که لاله در حال ترجمهٔ آن است. رمانِ راوی یک داستان چندپیرنگی با ساختار تک‌پرده‌ای است که از پاره‌روایت‌هایی پیرامون پنج خانواده و شخصیت‌های پیرامونی‌شان تشکیل شده است. حلقهٔ رابط این پاره‌روایت‌ها یک صحنه در داستان است که پنج مرد از هر کدام این خانواده‌ها گرد هم جمع می‌شوند. خرده‌روایت‌های دیگری نیز در سطوح پایین‌تر هستی‌شناختی در رمان راوی وجود دارد؛ نظیرِ داستان خلقت آدم و داستان کوتاه «وقتی توصیه‌های ادگار آلن‌پو را جدی نمی‌گیریم».

در این رمان همچنین شخصیت‌هایی وجود دارند که در سطوح هستی‌شناختی مختلف حضور دارند. شخصیت رضا، مریم و امیرحسین، هم در فیلم‌نامه و هم در رمان راوی ایفای نقش می‌کنند. مسعود شانه‌چی، لاله اقبالی و شیما شانه‌چی نیز با اختلاف زمانی در سه سطح هستی‌شناختی داستان (جهان راوی، جهان رمان راوی و جهان فیلم‌نامه) حضور دارند. مضاف بر این، لاله در سطح درونی‌تر فیلم‌نامه یعنی داستانی که ترجمه می‌کند، نیز ایفای نقش می‌کند: «سایهٔ زن را می‌بینیم که در حال لگد زدن زمین باغ است. دوربین که بالا می‌آید متوجه می‌شویم آن زن، لاله است (۷۳)». این

Archive of SID

www.SID.ir

تداخل و نفوذ شخصیت‌ها در لایه‌های مختلف داستانی، مخاطب را در مورد مرزهای واقعیت و داستان و تأثیر و نفوذ این هر دو بر یکدیگر به فکر فرو می‌برد.

پیوند دوگانه

در میم عزیز شخصیّت‌های واقعی و تاریخی‌ای از قبیل مؤذن‌زاده اردبیلی (۹، ۲۰۸)، جلال آل‌احمد (۱۷، ۳۰)، هوشنگ گلشیری (۱۷)، رضا براهنی (۱۷، ۲۵)، محمود دولت‌آبادی (۲۴، ۱۰۶)، صادق هدایت، احمد شاملو (۳۰) احمدرضا احمدی، سهراب سپهری (۴۴)، لئوناردو دی‌کاپریو، نیکول کیدمن (۴۸)، یکتا ناصر (۴۹)، سیدحسن حسینی (۶۱)، اصغر فرهادی (۹۵)، حافظ موسوی، شمس لنگرودی، رضا قاسمی (۱۰۶)، همینگوی (۴۷)، گوگول، آندریف، چخوف (۱۷۰)، داستایفسکی، تولستوی (۱۷۰، ۲۰۲)، تورگینف، ریموند چندلر، ادگار آلن‌پو (۲۰۲)، مونه (۱۳۴)، تختی (۱۳۹)، مک‌کری، کاستا (۱۶۰) و ... حتی شخصیت‌های تخیلی و داستانی‌ای از قبیل راپونزل، شاهزاده ادوارد (۳۱) و حمید هامون (۱۷۱) نام برده می‌شوند. در پیوند دوگانه، شخصیّت‌های تاریخی باید با شخصیّت‌های داستانی وارد تعامل شوند و به این طریق خواننده را در مورد واقعی بودن یا داستانی بودن خود با عدم قطعیّت مواجه کنند؛ اتفاقی که در این متن نمی‌افتد. شخصیت‌های نام‌برده در میم عزیز در سطح نام باقی می‌مانند. اما بنا به نظر پاینده، همین امر نیز نوع خفیفی از پیوند دوگانه را در رمان ایجاد می‌کند (ر.ک: پاینده، ۱۳۸۹ب).

زیاده‌روی

گاهی خواننده با حجمی از جزئیات مواجه می‌شود که قادر نیست آن‌ها را در یک کلیت ترکیب کند، یا متن به گونه‌ای است که از حوصلهٔ داستان خارج است. زیاده‌روی، موجب می‌شود تا زبان در مرکز توجه مخاطب قرار گیرد. این تکنیک تأثیری مبهوت‌کننده در خواننده دارد؛ «به گونه‌ای که انگار لال شده باشد، از همین رو مقصود از آن، نه پذیرش این جمله به عنوان امری واقعی، بلکه پذیرش واقعیت آن به عنوان جمله‌ای در کتاب است (وو، ۱۳۹۰: ۱۳۷)». در واقع با زیاده‌روی تمایز واقعیت داستانی از واقعیت امر روزمره و همچنین برجسته‌سازی نظام زبان در مرکز توجه قرار می‌گیرد. وو در مورد تأثیر تعدّد توصیفات و تشبیهات گفته است: «این تقلای ذلّه‌کننده و به

Archive of SID

www.SID.ir

ستوه‌آورنده برای توصیف چیزی، پندار یا توهم واقع‌نمای آن چیز را برنمی‌سازد؛ بلکه حضور زبان را به رخ خواننده می‌کشد (وو، ۱۳۹۰: ۱۳۷)».

در «میم عزیز» بعضاً با توصیفات نفس‌گیری ازین قبیل مواجهیم: «...کلاه کاسکتش را فراموش نکند، باز مثل هر روز پله‌ها را دو تا یکی برنگردد و کلید نیندازد و مرضیه بیدار نشود و چیزی یادش نیاید و سفارش خرید چیزی ندهد یا پول برای خرید چیزی دیگر (۴۵)».

«رودابه روی زانوی شلوارِ پشمیِ مشکی‌اش دنبال چیزی، چندباری با نُک انگشت‌ها گشت. چیزی نبود (۸۶)».

«طاهر فقط عرض چند متر پذیرایی را رفته بود و آمده بود و هر کاری کرده بود نتوانسته بود به دخترش فکر نکند یا اگر می‌کند، به جایی که الان هست فکر نکند یا اگر می‌کند، به علتش فکر نکند یا اگر می‌کند، از میان آنها خودش آخرین علت باشد (۹۹)».

از دیگر جلوه‌های زیاده‌روی در این رمان واکاوی شخصیت راوی بر اساس نظریات «مک‌کری» و «کاستا»ست که از حوصلهٔ داستان خارج است و رویکردی غیرداستانی به متن بخشیده است. همچنین نام بردن از شخصیت‌ها، کتاب‌ها، نشریات، فیلم‌ها و گروه‌های موسیقی در رمان از آن‌جا که بسامد بالایی در متن دارد، علاوه بر این که خاصیّتی بینامتنی به رمان می‌بخشد، مخاطب را به برساختگی زبانی متن معطوف کرده و او را میان جهان داستانی و جهان روزمره سرگردان می‌کند.

جایگشت

جایگشت نوعی بازی فراداستانی است که همزمان دو یا چند احتمال از یک موضوع واحد در داستان آورده می‌شود. در داستان‌های سنتی، نویسنده تنها یکی از احتمالات را در داستان استفاده می‌کرد و از بقیه چشم می‌پوشید، اما در فراداستان همزمان از چند بدیل استفاده می‌کند. به این ترتیب متن در برابر حل شدن در چارچوب واقعیّت روزمرّه مقاومت می‌کند. این مقاومت کردن برداشت ما از واقعیّت را سست می‌کند و بر عدم قطعیّت صحّه می‌گذارد. در «میم عزیز» شخصیتی به نام حمید وجود دارد که از روستا به شهر آمده و معیشت سختی دارد. در انتهای داستان روشن می‌شود که حمید و راوی هر دو یکی هستند. در واقع اگر راوی در دوران سربازی با دخترعمه‌اش ازدواج می‌کرد،

Archive of SID

www.SID.ir

سرنوشت حمید را می‌داشت. نویسنده با آوردن هر دوِ این شخصیت‌ها در داستان، دو احتمال از زندگی و سرنوشت یک شخصیت را همزمان در متن به دست داده است.

شخصیت‌های فراداستانی

در بسیاری از فراداستان‌ها، با این که در ابتدا به نظر می‌رسد شخصیت‌های داستان هویت‌های متفاوتی داشته باشند، نهایتاً قرائنی به دست داده می‌شود که شخصیت‌ها به یکدیگر بپیوندند و یکی شوند؛ حتی گاهی شخصیت‌ها وجوه اشتراکی با نویسنده می‌یابند (تدینی، ۱۳۸۸: ۱۹۷). این ویژگی را مک‌هیل در رمان‌های سه‌گانه‌ی بکت («ملی، ملون می‌میرد» و «نام‌ناپذیر») مورد توجه قرار داده است: «به ویژه به نظر می‌آید که مرن با ملی یک‌سان و در عین حال متفاوت است: این نامشخص کردن هویت‌ها موجب بی‌ثباتی دنیای توصیف‌شدهٔ بکت و لذا برجسته شدن ساختار وجودشناسانهٔ آن می‌شود (مک‌هیل، ۱۳۸۳: ۱۳۹)».

در این رمان از دختر نوزده ساله‌ای سخن می‌رود که فرزند طاهر و رودابه است. اواخر داستان مشخص می‌شود که این دختر همان لاله است. از طرف دیگر دختر شانزده ساله‌ای که از خانه فرار کرده، خواهر ناتنی لاله و آیندهٔ دختر یک‌سالهٔ محسن و رودابه است. از سوی دیگر، لاله در رمان راوی گذشتهٔ همسر راوی و در فیلم‌نامه آیندهٔ وی است. هر سه مسعود نیز در واقع یک شخصیت و همان راوی داستانند. شخصیت شیما نیز در سه ساحت وجودشناختی داستان تکثیر شده است. همچنین مشخص می‌شود احمد و شمسی پدر و مادر مسعودند. از طرف دیگر اشتراکاتی بین گذشتهٔ دو شخصیت مسعود و حمید و همین طور قرائنی در یکی بودن دختر شال‌گردن‌قرمز و فریبا وجود دارد.

شخصیت‌ها در فراداستان علاوه بر ویژگی وحدت در عین کثرت، ممکن است از نویسنده سرپیچی کنند. در این داستان، هرچند که نویسنده می‌خواهد طاهر با پولی که محسن به او داده از سرقت منصرف شود: «طاهر زیاد حرف نمی‌زند. فقط خواننده باید مطمئن شود با پولی که محسن به او داده، دیگر سراغ سرقت نخواهد رفت (۱۸۸)»، ولی عملاً این اتفاق نمی‌افتد: «وقتی او [لاله] زندان بوده پدرش که تازه دو روز بوده از زندان آزاد شده بوده، درگیر یک سرقت مسلحانهٔ دیگر می‌شود و باز می‌افتد زندان (۱۶۹)».

Archive of SID

www.SID.ir

بررسی محتواهای پسامدرنیستی «میم عزیز»

درآمیختن ژانرها و سبک‌ها

یکی از ویژگی‌های داستان‌های پسامدرنیستی درآمیختن ژانرها و سبک‌های مختلف با یکدیگر است. در این رمان دو ژانر فیلم‌نامهٔ تلویزیونی و رمان با یکدیگر درآمیخته‌اند. اغلب مخاطبان رمان‌های ادبی[۱]، نخبگان جامعه‌اند؛ در حالی که مخاطبان سریال‌های تلویزیونی بیشتر افرادی عامی هستند. شهسواری با درآمیختن فیلم‌نامه و رمان از امکانات ژانرهای عامه‌پسند برای غنای ادبیات پسامدرنیستی استفاده کرده است. علاوه بر این، رمان راوی که متشکل از چند خرده‌روایت است، همه جا یکدست نیست و از سبک‌های متفاوتی بهره برده است. برای مثال بخش‌هایی که داستان حمید روایت شده به شیوهٔ داستان‌های مدرنیستی و خرده‌روایت خلقت آدم به سیاق تفسیرهای سبک خراسانی نوشته شده است.

فراداستان ذاتاً با نقد ادبی عجین است؛ چرا که خودآگاهی فراداستان، تمایزهای میان آفرینش ادبی و نقد را از بین می‌برد و این دو نوع را با تفسیر و بازسازی، مجدداً در هم ترکیب می‌کند (Waugh, 2001: 6). به این ترتیب فراداستان، از هر دو ژانر ادبیات خلاق و نقد ادبی مایه دارد. این نوع داستان‌های پسامدرن را از آن‌جا که از هم‌آمیزی تخیل داستان‌سازانهٔ نویسنده و اشراف آگاهانهٔ او به نظریه و نقد ادبی به وجود می‌آید، اصطلاحاً «دورگه» می‌نامند؛ همچون گیاهانی که حاصل قلمه‌زنی و پیوند دو گونهٔ مختلفند (پاینده، ۱۳۹۰: ۴۵۳). پرداختن به نقد در داستان موجب می‌شود تا مخاطب از دنیای داستانی و تخیلی متوجه دنیای بیرون متن شود و مرزهای داستان و حقیقت با یکدیگر ممزوج شوند.

در رمان مورد بحث، راوی مرتباً نوشته‌های خود را نقد می‌کند: «حالا که قسمت اول مربوط به رضا را این‌قدر مزخرف تمام کردم، شک ندارم هر صحنه از هر داستان مصداق بارز غزلی در نتوانستن است... توصیف‌ها و ذهنیت‌ها آن چیزی نیست که می‌خواستم (۱۷)»؛ «فقط یک‌خرده متن مشکل دارد. یک جاهایی هنوز مرز بین زاویهٔ دید اول‌شخص و سوم‌شخص و دانای کل مشخص نشده. باید حواسم باشد موقع بازنویسی درستش کنم

---

۱. در مقابل رمان‌های عامه‌پسند

Archive of SID

www.SID.ir

(۴۷)»؛ «فیلم‌نامه به آخر رسید و مجبور شدم به خاطر گل روی مخاطبان تلویزیون، تمام قوانین ژانر را زیر پا بگذارم. اگر می‌خواستم فیلم‌نامه را با اصول عقلی و ژانری تمام کنم، باید می‌گذاشتم رضا مسعود را بکشد... اما خودسانسوری به خاطر چند میلیون تومان بیشتر که شاخ و دم ندارد (۱۹۰-۱۹۱)».

به علاوه در این داستان بحث‌های نسبتاً مفصلی در نقد جامعه؛ مافیای ادبی؛ جوایز ادبی؛ موضوعات داستانی؛ جامعهٔ نویسندگان؛ فرهنگ عامه؛ مدیریت فرهنگی؛ شیوهٔ مطالعه؛ ژست‌های روشنفکری؛ حواشی ادبیات؛ مطبوعات و رسانه‌های جمعی؛ سانسور؛ رسوایی‌ها و آبروریزی‌های رایج در رسانه‌ها؛ داستان‌های آماتوری، پاورقی، کارگاهی، آپارتمانی/کافی‌شاپی و مثلاً شهری؛ مرزبندی‌های طبقاتی و اجتماعی؛ بازار نشر و اقبال ناشران به آثار ترجمه و ... صورت می‌گیرد که موجب می‌شود مخاطب احساس کند با متنی غیرداستانی و انتقادی روبه‌روست. با این شیوه مدام بین عالم واقع و عوالم داستانی در تلاطم است و تمایز دنیای واقعی و تخیل از بین می‌رود. داستان کوتاه «وقتی توصیه‌های ادگار آلن‌پو را جدی نمی‌گیریم» که در خرده‌روایت مسعود در رمان راوی نقل شده است نیز در حقیقت نقد یک داستان کوتاه پیرامون انتقاد از ممیزی‌های نشر است.

عدم قطعیت

عدم قطعیت از مسائل مهم زندگی بشر امروز است؛ به همین دلیل در پسامدرنیسم بروز و ظهوری ویژه دارد. لاج معتقد است عدم قطعیّت ویژگی ذاتی اغلب رمان‌های پسامدرنیستی است؛ عدم قطعیتی که تمام متن را فرامی‌گیرد و بیشتر در سطح روایت نمود می‌یابد تا در سطح سبک (لاج، ۱۳۸۶: ۱۵۶). ایهاب حسن[1] نیز عدم قطعیت را از مهم‌ترین مختصّات پسامدرنیسم و موجد مفاهیم گوناگونی از قبیل ابهام، ناپیوستگی، تکثرگرایی، تمرّد و تحریف در این سبک می‌داند (حسن، ۱۳۹۰: ۱۰۸). ایدهٔ فراداستان نیز منتج از اصل عدم قطعیت هایزنبرگ[2] و حتی از جهتی پیچیده‌تر از آن است؛ زیرا هایزنبرگ اعتقاد دارد انسان حتی اگر نتواند تصویری از طبیعت ارائه کند، قادر است

1. Ihab Hassan
2. Werner Karl Heisenberg

Archive of SID

www.SID.ir

تصویری از رابطه‌اش با طبیعت را تبیین کند؛ اما فراداستان نشان‌دهندهٔ عدم قطعیت این هر دوست. فراداستان‌نویس می‌داند که اگر بخواهد جهان را بازنمایی کند، خیلی زود درخواهد یافت که جهان را ـ همان‌گونه که هست ـ نمی‌توان بازنمود (وو، ۱۳۹۰: ۱۱).

عدم قطعیت علاوه بر این که در ذات فراداستان و بسیاری از شگردهای فراداستانی وجود دارد ـ که در این رمان نیز از برخی از آنان استفاده شده است ـ در سطح روایت «میم عزیز» نیز نمود دارد. شخصیت لاله در فیلم‌نامهٔ راوی مدام بین گفته‌های رضا و مریم که هر کدام به دیگری انگ عدم تعادل روانی می‌زنند، سرگردان است. از طرف دیگر رفتار و گفتار هر کدام از ایشان با قرائنی که لاله می‌یابد، جور درنمی‌آید و لاله را دچار شک و تردید می‌کند. همین‌طور اطلاعاتی که هر کدام از اعضای خانوادهٔ دایی لاله، دربارهٔ همسایه‌شان (رضا و مریم) می‌دهند، با یکدیگر متناقض است (۵۰). مخاطب رمان همچنین در مورد مادر بودن لاله با عدم قطعیت مواجه می‌شود. این تردید خواننده را در طول رمان آونگ‌وار به دو سمت شک و یقین می‌برد و بازمی‌گرداند. در رمان راوی، دختر شانزده ساله‌ای به کافهٔ رسول می‌آید و ادعا می‌کند که مادرش مرده است، اما زنی با همان شمایل که عکسش در کیف دختر هست، به دنبال دخترش می‌گردد (۱۴۹). نام خانوادگی فریبا نیز به دو صورت فیاض (۳۴) و فیاضی (۴۰) در متن آمده است. عدم قطعیت همچنین در نافرجامی رمان راوی و تعدد نام‌های مشترک نمود می‌یابد. هفت رسول، دو احمد، سه لاله، سه مسعود و سه شیما در داستان حضور دارند. اشتراک نام‌ها توهم اشتراک شخصیت‌ها را ایجاد می‌کند؛ در حالی که همهٔ نام‌های مشترک یک شخصیت نیستند. در فصل ماقبل آخر داستان که ارتباط بسیاری از شخصیت‌های رمان که پیشتر واگرا می‌نمود، روشن شده و قرائنی به دست داده می‌شود که برخی شخصیت‌های داستان، گذشته یا آیندهٔ یکدیگرند، شواهدی وجود دارد که باز نمی‌توان به طور متقن دربارهٔ فرجام شخصیت‌ها نظر داد و همچنان با عدم قطعیت‌هایی مواجهیم. شخصیت مسعود در رمانِ راوی، گذشتهٔ وی، و در فیلم‌نامه، آیندهٔ وی است. اما راوی جایی می‌گوید پانزده سال پیش نوشتن را شروع کرده است (۱۹۰)، با توجه به این که شخصیت مسعود در رمان راوی که در آستانهٔ پدر شدن است، هنوز دست به نوشتن نزده و سن شیما (دختر راوی) حتی در فیلم‌نامه هم به پانزده سال نمی‌رسد،

Archive of SID

www.SID.ir

این‌همانی شخصیت‌ها با تردید و عدم قطعیت همراه می‌شود. همین‌طور مخاطب در برزخی قرار می‌گیرد که تردید می‌کند دختر شال‌گردن قرمز همان فریبا بوده است یا نه! (۲۰۸) قرائنی نیز بر همسانی دو رسول ـ دوست طاهر و فرهاد ـ وجود دارد. اما به طور قطع نمی‌توان گفت هر دو یک شخصیتند و ...

برجستگی زبانی

دیدگاه‌های پساساختارگرایان که اصلی‌ترین بحثشان دربارهٔ رابطهٔ زبان و اشیاست، تأثیر بسیار زیادی در ایدهٔ فراداستان داشته است. در حقیقت موضوع اصلی فراداستان زبان است؛ توجه به زبان در نقش برسازندهٔ تمامی جهان‌ها، و جایگاه آن در ساخت، تفسیر، استمرار معنا و همچنین درک ما از واقعیّت. در فراداستان باور بر این است که زبان به عنوان واسطهٔ ادراک در تمام برداشت‌های ما از جهان اطراف نقش دارد و دست‌یابی به واقعیت بدون زبان ممکن نیست؛ بنابراین واقعیت همواره ثانوی است. فراداستان‌نویسان نظریّهٔ ویتگنشتاین را در ناتوانی بشر از مشخّص کردن طرح کلّی ماهیّت ذهن پذیرفته‌اند. به همین دلیل، از آن‌جا که موضوع اصلی مورد توجّه آنان خود نوشتن است ـ نه آگاهی نویسنده ـ بنیانی‌ترین فرض خود را بر ساخت واقعیّت شخصی نهاده‌اند. فراداستان به شیوه‌های مختلف، زبان را در مرکز توجه مخاطب قرار می‌دهد. در «میم عزیز» علاوه بر برجستگی زبانی در شگردهایی چون زیاده‌روی -که توضیح آن گذشت-، در متن داستان به زبان و اهمیت آن تأکید شده است: «وقتی همه چیزی را غلط بگویند، یعنی درست است. مگر زبان یک امر قراردادی نیست؟ (۳۱)» این توجه به زبان و اهمیت آن در شناخت، در خرده‌روایت آفرینش آدم پررنگ‌تر می‌شود: «و خدای تعالی تعلیم کرد او را نام همه چیزها. پس عرضه کرد بر فرشتگان. پس خدای تعالی گفت: «بگویید نام این چیزها ای فرشتگان اگر هستید از راست‌گویان.» فرشتگان گفتند: «پاکا، خدایا، دانش نیست ما را مگر آن‌چه درآموختی ما را.» خدای گفت: «ای آدم! ایشان را بیاگاهان از این نام‌ها.» «یعنی چی مهندس؟ این قدر مهمه که ما اسم چیزا رو می‌دونیم؟» «حرف‌ها می‌زنی. فکر می‌کنی اگر همین کالباس و سوسیس، همین کاهو و کلم، اصلاً همین سُسِ خردلت رو که ظرفش سه ساله خالی رو میزه نمی‌دونستیم، چی

Archive of SID

www.SID.ir

صدا کنیم، دنیا این‌طوری بود؟ دِ نبود دیگه (۱۴۳)». زبان همچنین در داستان کوتاه «وقتی توصیه‌های ادگار آلن‌پو را جدی نمی‌گیریم» برجسته شده است. در این داستان معانی ثانوی واژگان و ترکیبات عبارتِ «پسر، تمام روز یکشنبه پشت نرده‌ها ایستاده بود و به حیاط نگاه می‌کرد. دختر اما ازین همه بی‌خبر بود»، به شیوه‌ای آیرونیک، در تعریض به ممیزی‌های نشر، شرح و نقد شده است: «شما به صورتی کاملاً ناشیانه از کلمهٔ «حیاط» استفاده کرده‌اید... منظور شما از «حیاط» دقیقاً «حیات» است و این حیات چیزی نیست مگر آن‌چه شما بی‌شرمانه... در کلمات قبلی‌تان، تمام پسران (به پیشنهاد من، مردان) سرزمین ما را در زندان قرار داده و به صراحت بیان می‌کنید از حق حیات محروم شده‌اند. به ویژه این که بلافاصله فعل «نگاه کردن» را به کار برده‌اید که خودتان خوب می‌دانید این فعل شامل هرگونه تفکر است (۲۰۵)».

عنوان رمان «میم عزیز» نیز نوعی هنجارگریزی نحوی برای برجسته کردن زبان است. «میم عزیز»، مقلوب «عزیزم» است. میم، ضمیر ملکی‌ای است که اگر به «عزیز» متصل شود، موجب دلپذیری آن می‌شود؛ پس تشخصی ویژه یافته است.

محتوای وجودشناسانه

برایان مک‌هیل مهم‌ترین تفاوت داستان‌های پسامدرنیستی نسبت به داستان‌های مدرنیستی را در تغییر عنصر غالب از معرفت‌شناسی به وجودشناسی می‌داند (مک‌هیل، ۱۳۹۲: ۴۰). در داستان‌های پسامدرنیستی چیستیِ وجود، ماهیت جهان، ساختار واقعیت، هویت شخصیت‌ها، انواع جهان، تداخل واقعیت و خیال، جهان‌های موازی و ... در کانون توجه داستان قرار می‌گیرد.

موضوع «میم عزیز» خلق داستان است؛ خلق دو ساحت وجودی فیلم‌نامه و رمان به موازات یکدیگر. این دو جهان تخیلی در هم متداخل می‌شوند و علاوه بر آن با نخستین سطح وجودشناختی داستان (زندگی راوی) نیز درمی‌آمیزند. به این ترتیب خواننده مدام بین سه ساحت وجودشناختی و ساحت‌های درونی فیلم‌نامه و رمان در رفت‌وآمد است. اما تأکید داستان بر محتوای وجودشناسانه از درونمایه‌های اصلی رمان نیز است. شخصیت‌های رمان در پی هویت خویش سرگردانند. آن‌ها سعی می‌کنند برای یافتن

Archive of SID

www.SID.ir

هویت خود دسته‌بندی‌ها و مرزبندی‌هایی اجتماعی خلق کنند. جهان‌اولی‌ها، صاف‌ها، کج‌ها، شمرونی‌ها، شوشی‌ها، ماها، اونا، تهرانی‌ها، شهرستانی‌ها، طبقه‌های اجتماعی و مناطق شهری، دسته‌بندی‌هایی هستند که شخصیت‌ها برای هویت‌بخشی ایجاد یا استفاده می‌کنند. باور شخصیت‌ها این است که با جاگرفتن در این گروه‌ها می‌توانند هویت خود را بر اساس مشخصات کلی گروه بازتعریف کنند. بحران هویت بیش از همه گریبان‌گیر شخصیت اصلی داستان است. هیچ کدام از این مرزبندی‌ها به او در شناخت هویتش کمک نمی‌کند. حتی جایگاه اجتماعی‌اش به عنوان یک نویسنده یا مصاحبهٔ جنجالی‌اش پیرامون مافیای ادبی نیز اقناع‌کننده نیست. وی سرانجام به نظریه‌های روان‌شناسی اعتماد می‌کند و هویتی را که بر اساس این نظریه‌ها به او تحمیل کرده‌اند، می‌پذیرد؛ راوی این بار سعی می‌کند هویت خود را در اتصال به افرادی که از جایگاه اجتماعی بالاتری برخوردارند، کسب کند. مسعود در نامهٔ آخر به همسرش می‌گوید گذشته‌اش را فراموش نکرده و هویت پیشین خود را از یاد نبرده است: «اشتباه نکن. من هیچ وقت طبقه‌ام را فراموش نمی‌کنم. یادم نمی‌رود از پیله‌وری شروع کردم و بعد که به تهران آمدم تو را پیدا کردم (۲۱۲)». اما به دنبال راهی است تا هویت جدیدی برای خود تثبیت کند. در حالی که هنوز از بحران هویت رها نشده و مطمئن نیست که این شیوه نیز به وی در یافتن هویت دلخواهش کمک کند. جملهٔ پایانی داستان این است: «حسی که الان دارم، بهم می‌گوید در آغاز این راه دوباره، فقط مشتاقم که شیما به‌مان بگوید بالاخره در منطقهٔ چند هستیم (۲۱۲)».

تأکید داستان بر هویت، همچنین در گروه موسیقی‌ای که شعرهای کلاسیک ایرانی را به سبک راک می‌خواند، استیصال حمید در لباس خرگوش، پیانو خریدن مشتاق و ... نیز نمود می‌یابد.

خانوادهٔ پسامدرنیستی

مفهوم «خانواده» اگرچه بدیهی و روشن به نظر می‌رسد، از آن‌جا که مصادیق و تعبیرهای متفاوت و متنوعی از آن در جوامع وجود دارد، نمی‌توان تعریفی واحد از آن ارائه داد (ساروخانی، ۱۳۷۰: ۱۳۵). قدیم‌ترین نوع خانواده در جهان، خانوادهٔ گسترده است

Archive of SID

www.SID.ir

که به صورت‌های متعدد بروز کرده است. متداول‌ترین نوع خانوادهٔ گسترده، حضور والدین همراه فرزندانشان در یک مکان است. این نوع خانواده از طریق شبکهٔ خویشاوندی، فرهنگ و نظام اقتصادی مشترک، محل مسکونی واحد و علایق و حمایت‌های عاطفی سامان می‌یابد (آزاد ارمکی، ۱۳۸۶: ۱۳-۱۴). در دورهٔ مدرنیته، شکل و تعریف خانواده تغییر می‌یابد. خانواده‌های متأثر از مدرنیته از نوع هسته‌ای (زن، شوهر و فرزندانی غالباً سفیدپوست، برخوردار و شهرنشین) و گاه تک‌والدی و بازترکیبی هستند و هیچ‌گونه وابستگی به خانوادهٔ گسترده ندارند (بهنام، ۱۳۸۴: ۱۹۵). تصور بر این بود که خانوادهٔ هسته‌ای پس از روند صنعتی شدن غرب، شکل حاکم خانواده، چه در دنیای صنعتی و چه در سایر مناطق جهان باشد. اما امروزه آمار کشورهای پیشرفتهٔ صنعتی نشان می‌دهد که خانوادهٔ هسته‌ای دیگر اکثریت خانواده‌ها را تشکیل نمی‌دهد؛ بلکه انواع جدید خانواده پدید آمده و تعداد آن‌ها به حدی رسیده که دیگر نمی‌توان از پدیده‌های استثنایی صحبت کرد (اعزازی، ۱۳۷۶: ۹۲). جان برناردز معتقد است که توجه بیش از حد عقلانیت مدرن به خانوادهٔ هسته‌ای و مقدس شمردن آن به عنوان تنها شکل بهنجار خانواده از توجه و مطالعهٔ دیگر اشکال خانواده که در کنار خانوادهٔ هسته‌ای زندگی می‌کنند، غافل مانده و باعث ایجاد مشکلات و نابهنجاری و فساد در خانواده گردیده است. در شرح و توصیف «خانواده‌ی بهنجار» جایی برای عصبانیت، آزردگی، نابرابری، اضطراب، افسردگی، خشونت جسمی یا جنسی، طلاق، تک‌والدی بودن، بدرفتاری، بیماری، آسیب، تنوع قومی- فرهنگی، فقر و بی‌خانمانی وجود ندارد. جامعه‌شناسیِ مدرنیستیِ خانواده با ترسیم چنین تصویری از خانوادهٔ بهنجار در ستم بر قربانیان و نیز مرتکبان بدرفتاری‌های خانوادگی سهیم بوده است (برناردز، ۱۳۸۴: ۹۷). در مقابل، پسامدرنیسم از آن‌جا که عقلانیت مدرن را به چالش می‌گیرد، ذاتاً متمایل به تکثر است و با تأکید بر نسبیت، مرجعیّت نهایی را مخدوش می‌کند. پسامدرنیست‌ها با نگاهی متکثّر به خانواده، بر خصلت‌های جدلی، سیال و چندسویهٔ آن تأکید می‌کنند. در این دوره می‌توان شکل‌گیری دیگر انواع خانواده را دید؛ ازدواج‌های آزاد، خانواده‌های تک‌والده که در اثر خانواده‌های آزاد به وجود می‌آیند، بیوه‌ها، مردان یا زنان مجرد و یا مطلقه‌ها، ازدواج‌های چندهمسری یا چند همسر غیررسمی، زوج‌های هم‌جنس‌گرا،

Archive of SID

www.SID.ir

خانواده‌های دوجنس‌گرا، ازدواج‌های مجدد، خانواده‌های ناتنی، خانواده‌هایی با فرزندخوانده و ... . رویکرد پسامدرنیستی باعث شده تا نگاه یک‌سویه و تک‌خطی به خانواده از بین برود و در عوض دیدی واقع‌گرایانه نسبت به وضعیت موجود خانواده در جامعهٔ امروز ایجاد شود. این رویکرد، بحران‌های موجود در خانواده را علت‌یابی کرده و راه‌حل‌های کاربردی و عملی ارائه می‌دهد که به کمک آن می‌توان معضلات اقشار آسیب‌دیدهٔ جامعه را بهتر رسیدگی کرد.

اهمیت و نقش بسزای رمان در بازنمایی جامعه و گفتمان‌های فرهنگی رایج در جوامع بر کسی پوشیده نیست. بررسی‌های جامعه‌شناختی ادبیات بر پیوند عناصر ادبیات داستانی و واقعیات اجتماعی تأکید می‌کنند. گلدمن رمان را وقایع‌نامهٔ اجتماعی می‌نامد که جامعهٔ عصر خود را منعکس می‌سازد (گلدمن، ۱۳۸۱: ۲۸)؛ و اساساً ادبیات راهی برای اندیشه ورزیدن دربارهٔ روابط بینافردی (پاینده، ۱۳۸۹الف: ۴۱) و واکاوی جامعه است. در رمان میم عزیز خانوادهٔ پسامدرنیستی با شکل‌های متنوع آن بازنمایی شده است و از این رهگذر به آسیب‌های اجتماعی خانواده‌های غیرهسته‌ای، فقر، طلاق، خشونت خانگی، ناهنجاری‌های روحی، رابطهٔ زناشویی، آشنایی و روابط پیش از ازدواج و ... پرداخته شده است. این رمان حول محور زندگی نُه زوج شکل گرفته و تنوع شکل‌های خانوادگی در آن بارز است. تنها خانوادهٔ هسته‌ای در رمان، خانوادهٔ دایی لاله است: زن- شوهر- دختر- پسر.

پدر و مادر رضا زمانی که او کودک بوده از هم جدا شده‌اند و رضا بدون مادر، بزرگ شده است. او تصور می‌کند چون از لحاظ جنسیتی دلخواه مادر نبوده، به همین دلیل مادر، او و پدرش را ترک کرده است: «رضا بچهٔ طلاقه. بچه که بوده مادرش اون‌ها رو رها می‌کنه. همون موقع‌ها رضا می‌شنوه مادرش اونو که تو شیکمش داشته یه دختر می‌خواسته (۱۵۲)». رضا و همسرش (مریم) هر کدام کس دیگری را دوست داشته و به وی نرسیده‌اند؛ به همین دلیل به یکدیگر علاقه ندارند: «رضا و مریم همدیگر را دوست ندارند. از روز اول هم نداشتند (۱۲)». رضا همچنین عقیم است و پسرشان امیرحسین فرزندخواندهٔ او و مریم است. علاقه به جنسیت دختر از مهین به رضا منتقل شده و رضا نیز از پسر بودن امیرحسین ناخرسند است: «رضا نمی‌تونست بچه‌دار بشه. تصمیم

Archive of SID

www.SID.ir

گرفتیم از پرورشگاه یه بچه بگیریم. رضا دلش خیلی یه دختر می‌خواست اما من اشتباه کردم و اصرار کردم یه پسر رو به فرزندی قبول کنیم (همان)». رضا علاقهٔ متقابل مریم و امیرحسین را برنمی‌تابد و دوست دارد تمام توجه‌ها معطوف او باشد. مهین (مادر رضا) پس از مرگ همسر سابقش پیش رضا برمی‌گردد و رابطه‌ای افراطی بین مادر و پسر برقرار می‌شود: «مادر رضا بعد از مرگ پدرش برگشت پیش اون. رضا بدون اجازهٔ مادرش نفس نمی‌کشید (همان)» شخصیت رضا در داستان دچار عقده‌ها و کمبودهایی است که منجر به بیماری روحی او شده است. مرگ مهین، رضا را عمیقاً متأثر می‌کند. بیماری او بعد از این واقعه شدیدتر می‌شود و همسرش مریم را مقصر مرگ مادر می‌داند. همین امر موجب جدایی رضا و مریم و متعاقب آن آزار روحی و جسمی امیرحسین و ناامنی و تهدید مریم می‌شود.

حمید و مرضیه اگرچه نسبت فامیلی دارند، از لحاظ فرهنگی کُفو نیستند: «این اختلاف، یعنی فرهیختگی مرضیه نسبت به حمید، باید خیلی غیرمستقیم دربیاید (۴۴)». خانوادهٔ آنها به شدت فقیر است و رضا برای تأمین معاش خانوادهٔ خود ناگزیر به کار کردن در چهار شغل متفاوت است.

طاهر یک سارق حرفه‌ای است که به جرم سرقت مسلحانه نُه سال در زندان بوده است. همسرش رودابه دو سال بعد از دستگیری طاهر، با وجود داشتن یک دختر –لاله- از او جدا شده است. رودابه مجدداً ازدواج کرده است و از همسر جدیدش –محسن- یک پسر و یک دختر دارد. محسن مرد خشنی است و لاله را تنبیه بدنی می‌کرده است: «آبجی خودش بهم گفت. اون‌بار که آقاجون با کمربند زدش، وقتی اومدم تو اتاق که بهش بگم دیگه گریه نکنه، گفت اون یکی باباش می‌آد با تفنگ ترتیب آقاجون رو می‌ده (۸۹)». خشونت محسن تنها در تقابل با نادختری‌اش نیست. پسرِ خودش هم از کتک‌های پدر در امان نمی‌ماند: «بالاخره محسن پسرک را در سه‌کنج گیر آورد و اولین کمربند را خواباند به کمرش (همان)». خشونت محسن حتی منجر به آسیب جسمانی پسر می‌شود: «محسن بالای سر پسرک رسید. خواست لگدی به او بزند، اما رد خون را که روی زمین دید، نزد (۹۰)». لاله روابط آزادی دارد: «یه شب که ما نبودیم یه پسر جوون رو آورده بود

Archive of SID

www.SID.ir

خونه (۸۹)» و به جرم دزدی از صاحب‌کارش زندانی شده است. دختر محسن و رودابه هم در شانزده سالگی از خانه فرار می‌کند.

رابطهٔ احمد و شمسی مبتنی بر سادیسم است. این زن و شوهر در حضور دیگران ظاهر را حفظ می‌کنند، اما در خلوت خود مدام در پی رنج و آزار یکدیگرند: «شمسی ... کارش که تمام شد، آرام از پشت‌سر نزدیک احمد شد و قابلمه را که حالا پُر شده بود از آبِ سیاه و کفِ مردهٔ مایع ظرف‌شویی و سبزی و پوستهٔ له‌شدهٔ نخود و لوبیا، خالی کرد روی سر احمد. ... [احمد] تک‌تک لباس‌هایش را سر حوصله همان‌جا کنار میز درآورد و یکی‌یکی پهن کرد روی ملافه‌های سفیدِ تازه‌شسته‌ای که شمسی همیشه روی مبل‌ها می‌کشید. لباس‌ها تمام کاناپه را پوشاندند. بقیهٔ ملافه‌ها را از روی مبل‌های دیگر برداشت و روی لباس‌ها گذاشت. خواست روی کاناپه دراز بکشد که فکر دیگری هم به سرش زد. کوسن‌های تازه‌شسته را هم که موقع برداشتن ملافه‌ها روی زمین انداخته بود، برداشت و روی کاناپه ردیف کرد (۱۲۸ـ ۱۲۹)». دست آخر شمسی بر اثر ضربه‌ای که احمد با قسمت فلزی دستهٔ جارو بر سرش می‌کوبد، می‌میرد (۱۵۵ و ۱۸۷).

رابطهٔ رسول -دوست احمد- با دامادهایش به سبب توقع زیاد دامادها از او شکراب است: «رسول سه دختر داشت و سه داماد که به قول خودش محل خر هم بهش نمی‌گذاشتند دامادها. فقط متوقع بودند و هر صبح جمعه که دخترها می‌آمدند خانه‌شان، حرف دهن‌شان این بود بابای فلانی موقع عروسی سوئیچ فلان ماشین را گذاشته دست دامادش، یا آن یکی آپارتمانی را انداخته پشت قبالهٔ دخترش و از همین مزخرفات که می‌دانست از دهان نشستهٔ دامادهایش بیرون آمده بود و دخترهای خر خودش هفته به هفته پشت هم بلغور می‌کردند (۱۳۹-۱۴۰)». به نظر می‌رسد مادر رسول هم از زندگی با پدر رسول راضی نبوده است: «مادر خدابیامرز من که تا حالا صورت‌حساباش رو پرداخته و پل صراط رو هم رد کرده و لابد تو بهشت داره رد گم می‌کنه آقاجون بدبختم پیداش نکنه (۱۴۹)».

شخصیت فرهاد در میم عزیز دوجنس‌گراست. او مدتی زندان بوده است و اولین بار آن‌جا وارد رابطهٔ همجنس‌گرایانه با رسول می‌شود. فریبا -همسر فرهاد- از این موضوع

Archive of SID

www.SID.ir

مطلع است: «[فریبا] از دوستی هشت‌سالهٔ فرهاد و رسول گفت. رسول که می‌دانی کیست. سرم را پایین آوردم. ادامه داد فرهاد و رسول از دوران زندان با هم دوست بوده‌اند. رسول بوده که نگذاشته خیال‌بافی‌های شبانهٔ همبندی‌های گردن‌کلفت دربارهٔ فرهاد اتفاق بیفتد. سر همین، دوستی‌ای بین آن‌ها به وجود می‌آید که نهایت نداشته و تا سال‌ها فریبا بهش حسودی می‌کرده تا این که اصل ماجرا را می‌فهمد. و می‌فهمد آن‌قدر فرهاد را دوست دارد که باید طور دیگری به قضایا نگاه کند. طور غم‌خوارانه‌ای (۱۶۰-۱۶۱)». او حتی پس از جدایی رسول از فرهاد به وی کمک می‌کند تا فرد جدیدی را برای رابطه پیدا کند: «گفتم اگر فرهاد آن حرف‌ها را توی اتاق نمی‌گفت و نمی‌فهمیدم کل ماجرای آشنایی ما با آن‌ها زیر سر فریبا بوده، حرفت را باور نمی‌کردم که فریبا برای فرهاد می‌میرد. آخر یک زن چه‌طوری می‌تواند؟ من باور نمی‌کنم ریگی توی کفش خود فریبا نباشد (۱۶۰)».

مسعود و لاله هر کدام گذشتهٔ سختی را پشت سر گذرانده‌اند. در ابتدا به نظر می‌رسد با وجود یک دختر که خوب تربیت شده، زندگی متعادلی دارند. اما در انتهای داستان، مسعود، لاله و شیما را برای دوستی و ارتباط با فرهاد ترک می‌کند: «وقتی اینها را می‌خوانی، من در خانه نیستم و معلوم نیست کی برمی‌گردم یا اصلاً برمی‌گردم (۲۱۲)». در فیلم‌نامهٔ راوی که حدوداً دو سال پس از پایان رمان را روایت می‌کند، متوجه می‌شویم که شیما کمی پس از این که مسعود آن‌ها را ترک می‌کند، از فقدان وی دچار بیماری روحی می‌شود: «دخترم یک ماه تمام چیزی نخورد. بیمارستان بستریش کردم اما فقط سراغ مسعود رو می‌گرفت (۱۵۵)». بعد از آن شیما هم لاله را ترک می‌کند و لاله تاب تحمل این جدایی را ندارد: «این‌قدر که ترک دخترمون بیچارم کرد رفتن مسعود داغونم نکرد (همان)». دو سال بعد مسعود و شیما پیش لاله برمی‌گردند: «حالا که اونا برگشتن، می‌ترسم. بخشیدمشون. واقعاً بخشیدم اما می‌ترسم (همان)».

در میم عزیز همچنین زنی بیوه در همسایگی احمد و شمسی زندگی می‌کند که سعی دارد توجه احمد را به خود جلب کند: «میمون نمی‌کند هفته‌ای یک‌بار بهانهٔ دیگری بیاورد برای این که احمد را بکشاند روی پشت‌بام خانه‌شان (۱۲۵)». جواد

Archive of SID

www.SID.ir

حاجی‌آبادی سربازی است که نامزدش را از دست می‌دهد (۵۹). علی هندل می‌میرد و همسرش با داشتن دو بچه بیوه می‌شود (۶۰). رسول ـ دوست طاهر ـ سعی دارد رابطه‌ای را پایان دهد: «تمام مدت رسول با موبایلش حرف می‌زند. انگار زنی پشت خط است و رسول سعی دارد سرش را بکوباند به تاق. نرم و به ظاهر مهربان حرف می‌زند اما معلوم است که پایان رابطه است. قربان‌صدقه می‌رود اما بعدِ هر سه جمله‌اش یک‌بار می‌گوید برای همین چیزهاست که باید کات کنیم عزیز (۱۰۰)». به دوستی‌های سنین نوجوانی با رابطهٔ فربد و شیما اشاره می‌شود و روایت راوی و دختر شال‌گردن قرمز نیز نمونه‌ای از رابطه‌های آشنایی است.

به این ترتیب، شهسواری همچون پژوهشگری اجتماعی مجموعهٔ متنوعی از خانوادهٔ پسامدرنیستی و معضلات اجتماعی این قِسم خانواده‌ها را در رمان خود بازنمایی می‌کند و جامعه‌شناسان را به کندوکاو و بررسی بیشتر در این مهم دعوت می‌نماید. شاید بتوان برتری و تفوق راویِ نویسنده بر فرهاد جامعه‌شناس را دلیلی بر این مدعا دانست.

نتیجه‌گیری

از دههٔ هفتاد با وفور ترجمهٔ متون داستانی پسامدرنیستی، نویسندگان ایرانی با امکانات، جذابیت‌ها و بازیگوشی‌های فراداستان آشنا شدند و به تقلید از این متون، به نوشتن داستان‌هایی در این سبک و سیاق پرداختند؛ اما از آن‌جا که شمار زیادی از ایشان شناخت صحیحی از جریان پسامدرنیسم، خاستگاه‌ها و نظریه‌های آن نداشتند، اغلب به خلق آثاری سطحی، مغشوش، بی‌معنا و صنعت‌زده پرداختند که در بسیاری موارد نسبتی با پسامدرنیسم نداشت. در حالی که در ژانر فراداستان، ویژگی‌های پسامدرن باید توأمان در ساختار و محتوای آن ملازم یکدیگر باشند. این نقیصه در پژوهش‌هایی که در تحلیل و نقد فراداستان‌های فارسی نوشته و منتشر شده‌اند نیز مشهود است؛ چنانچه نگاهی به مقالات این حوزه نشان می‌دهد که غالب آنها با رویکرد تحلیل شگردهای صوری فراداستان نوشته شده‌اند و از تلازم محتوای پسامدرنیستی با فرم در این ژانر غفلت کرده‌اند.

در رمان «میم عزیز» شگردپردازی‌های صوری فراداستان با محتوای رایج در متون پسامدرنیستی تناسب دارد. اصلی‌ترین چالش‌هایی که فراداستان بر پایهٔ آن شکل گرفته

Archive of SID

www.SID.ir

است -از قبیل عدم قطعیت، توجه به زبان، پرداختن به مقولهٔ نقد و غلبهٔ وجودشناختی- دوشادوش تکنیک‌هایی نظیر ساختار تودرتو، شخصیت‌های فراداستانی، اتصال کوتاه، جایگشت، زیاده‌روی و پیوند دوگانه پیش می‌رود. علاوه بر این‌ها ادبیات داستانی پسامدرنیستی پاسخی به پسامدرنیته و شیوه‌ای برای درک بهتر اجتماع است. لذا رمانی که به سبک و سیاق پسامدرن نوشته می‌شود، باید بتواند جامعه، فرهنگ و زندگی معاصر را بازنمایی و واکاوی کند.

رمان «میم عزیز» علاوه بر این که با کاربست تمهیدات فراداستانی، ساختار و فرمی پسامدرنیستی دارد، توانسته به خوبی با مضمون و محتوایی پسامدرن به ژرف‌اندیشی در جامعهٔ امروز بپردازد. توجه به تکثر اشکال خانواده، بازنمایی معضلات فرهنگی و زندگی خانوادگی امروز، تصویر بی‌هویتی انسان در عصر پسامدرنیته و تلاش او برای کسب فردیت و هویت خاص خود، ترسیم تردیدها و عدم قطعیت‌های انسان معاصر و ... مضامینی پسامدرنیستی هستند که شهسواری هوشیارانه با ساختار فراداستان به آنها پرداخته و مخاطب را به تفکر و تدقیق در خصوص آنها دعوت می‌کند.

Archive of SID

www.SID.ir

منابع

آزاد ارمکی، تقی (۱۳۸۶) جامعه‌شناسی خانوادهٔ ایرانی، تهران، سمت.
اعزازی، شهلا (۱۳۷۶) جامعه‌شناسی خانواده (با تأکید بر نقش، ساختار و کارکرد خانواده در دوران معاصر)، تهران، روشنگران و مطالعات زنان.
برناردز، جان (۱۳۸۴) درآمدی به مطالعات خانواده، حسین قاضیان، تهران، نی.
بهنام، جمشید (۱۳۸۴) تحولات خانواده (پویایی خانواده در حوزه‌های فرهنگی گوناگون)، محمدجعفر پوینده، تهران، ماهی.
پاینده، حسین (۱۳۸۵) نقد ادبی و دموکراسی، تهران، نیلوفر.
---------- (۱۳۸۹الف) «وجودشناسی پسامدرن در داستانی از یک نویسنده ایرانی»، فصلنامه زبان و ادب پارسی، شماره ۴۴، تابستان ۱۳۸۹.
---------- (۱۳۸۹ب) صناعت‌پردازی پسامدرن در رمان «شب ممکن» http،//old،//khabgard، com/backwin/?id=302657493
---------- (۱۳۹۰) داستان کوتاه در ایران (داستان‌های پسامدرن)، تهران، نیلوفر.
تدینی، منصوره (۱۳۸۸) پسامدرنیسم در ادبیات داستانی ایران، تهران، علم.
حسن، ایهاب (۱۳۹۰) «به سوی مفهوم پسامدرنیسم» پیام یزدانجو، ادبیات پسامدرن (گزارش، نگرش، نقادی)، تهران، مرکز، صص ۹۳- ۱۱۵.
ساروخانی، (۱۳۷۰)، مقدمه‌ای بر جامعه‌شناسی خانواده، تهران، سروش.
شهسواری، محمدحسن (۱۳۹۵) میم عزیز، تهران، چشمه.
کانور، استیون (۱۳۹۰) «نظریه ادبی پسامدرن» پیام یزدانجو، ادبیات پسامدرن (گزارش، نگرش، نقادی)، تهران، مرکز، صص ۱۸۳-۲۳۰.
گلدمن، لوسین، (۱۳۸۱) جامعه‌شناسی ادبیات (دفاع از جامعه‌شناسی رمان)، محمد جعفر پوینده، تهران، چشمه.
لاج، دیوید (۱۳۸۶) «رمان پسامدرنیستی» حسین پاینده، نظریه‌های رمان، تهران، نیلوفر، صص ۱۴۳-۲۰۰.
مقدادی، بهرام (۱۳۹۳) دانش‌نامه‌ی نقد ادبی از افلاتون تا به امروز، تهران، چشمه.
مک‌هیل، برایان (۱۳۹۲) داستان پسامدرنیستی، علی معصومی، تهران، ققنوس.
وو، پاتریشیا (۱۳۸۳) «مدرنیسم و پسامدرنیسم» حسین پاینده، مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان، تهران، روزنگار، صص ۱۷۹-۲۵۷.
---------- (۱۳۹۰) فراداستان، شهریار وقفی پور، تهران، چشمه.
هاچن، لیندا (۱۳۸۳) «فراداستان تاریخ‌نگارانه» حسین پاینده، مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان،

Archive of SID

www.SID.ir

تهران، روزنگار، صص ۲۵۹-۳۱۱.
یزدانجو، پیام (۱۳۹۰) «نابه‌هنگامی پسامدرن» ادبیات پسامدرن (گزارش، نگرش، نقادی)، تهران، مرکز، صص ۵-۱۲.

Archive of SID

www.SID.ir