انواع داستان

قراردادهای داستان‌نویس با خواننده

جمال میرصادقی

در هر داستان، نویسنده با خواننده قراردادهایی تلویحی دارد. به عبارت دیگر در همان چند بند یا چند صفحه آغازین تکلیف خود را با خواننده مشخص می‌کند و به طور ضمنی می‌گوید با چه نوع داستانی سر و کار دارد و می‌خواهد ساختار داستان خود را بر چه شالوده‌ای بنا کند، مثلاً اگر شما با قتلی داستان را شروع کنید و کانون تمرکز را بر شخصیت‌هایی بگذارید که ممکن است در کشف قاتل به شما کمک کند، خواننده متوجه می‌شود با نوعی از داستان اندیشه، پلیسی و جنایی و کارآگاهی روبه‌رو است. اگر کانون داستان بر شخصیت زنی متمرکز شود که شوهرش به قتل رسیده است و نویسنده آشفتگی و پریشانی و اضطراب روحی او را به نمایش بگذارد، خواننده با ساختار داستان شخصیت روبه‌رو است و خصوصیت روحی و خلقی شخصیت زن کاویده می‌شود و نوعی از داستان دیگری به وجود می‌آید.

تمرکز بر شخصیت داستان، مانع از این نمی‌شود که نویسنده از ساختار دیگری بهره گیرد به این معنا که بعد از قتل شوهر، بیوه او نقش دیگری در داستان بازی کند، عاشق مرد دیگری شود و زندگی دیگری برای خود تدارک ببیند. البته باید راز قتل شوهر او گشوده شود وگرنه حادثه‌های داستان برای خواننده توجیه نمی‌شود و باورپذیر نیست. از این رو اگر داستان، با ساختار داستان محیط شروع شود، با مختصات و ویژگی‌های آن نیز باید پایان یابد، همچنین اگر داستان، ساختار داستان اندیشه را داشته باشد باید مساله‌ای که در آغاز داستان مطرح شده، در پایان باز شود. در داستان شخصیت نیز خصوصیت‌هایی که برای این نوع داستان آورده شد، باید رعایت شود و در آن شخصیت‌پردازی شخصیت‌ها به طور کامل صورت گیرد و در داستان حادثه شخصیت‌های اصلی درگیر با جهانی ناموزون هستند و تلاش می‌کنند نظم را به جهان بازگردانند و در این تلاش و مبارزه یا به هدف‌شان می‌رسند یا در آن شکست می‌خورند یا جهان دیگری را بنا می‌کنند. انحراف از قراردادی که داستان با خواننده بسته است به طور مشروط و مختصری قابل قبول است اما انحراف کلی از موضوع و عمل داستانی و جانشین کردن نوعی از داستان به جای نوع دیگر هرگز مورد قبول خواننده قرار نمی‌گیرد. وقتی نویسنده زمانی را صرف ارائه شخصیتی یا حادثه‌ای یا صحنه‌ای می‌کند خواننده انتظار دارد رشته اصلی داستان به طریقی پیش رود که او را تحت تاثیر خود قرار دهد. داستان وقتی موثر واقع می‌شود که ساختار آن دربردارنده عناصری باشد که خواننده به آنها توجه کرده و هول و ولای داستان را برای او به وجود آورده است. اگر رازی را در داستان مطرح می‌کنید ساختار داستان همچون داستان اندیشه با پرسشی شروع می‌شود و بخش اعظم داستان باید صرف جواب دادن به این پرسش شود؛ اگر توجه شما به ارائه داستان محیط است آشنایی خواننده‌ها با شخصیتی و همچنین با جهانی تازه و خیالی شروع می‌شود و داستان بر جزییات فضای فرهنگی و اجتماعی تازه و دیگر تمرکز می‌یابد و بخش بیشتر داستان به کشف شگفتی‌های محیط می‌پردازد. اگر به داستان حادثه توجه دارید از جایی شروع کنید که شخصیتی نسبت به جهان بیمارگونه و غیرقابل تحمل خود واکنش نشان بدهد. ترفندها و ساختارهای عناصر داستان‌های دیگر همیشه با ارائه طرح و پیرنگ‌های فرعی و گره‌افکنی‌ها تحقق پیدا می‌کند اما وابسته به و تابع وضعیت و موقعیت‌های داستان است.

داستان شخصیت (داستان‌های جدی و تفسیری) از آغاز قرن بیستم خصوصیت متعالی و برتر خود را به نمایش گذاشته است و این نوع داستان‌ها هم از نظر نوآوری و تازگی و هم از نظر ارائه جنبه‌های فنی و نوین داستان‌نویسی فوق‌العاده‌اند؛ رمان‌هایی چون «سال‌های از دست رفته» اثر مارسل پروست، «یولیسیز» نوشته جیمز جویس و «خشم و هیاهو» اثر ویلیام فاکنر بسیاری از منتقدان و صاحب نظران را متقاعد کرده که این نوع آثار از کیفیت ماندگاری و اعتباری برخوردارند و از این رو داوری‌های موافق موجب شده تنها چنین آثاری را معتبر بشمارند و از آنها بیشتر لذت ببرند. البته این امر جنبه جامع و قاطعی ندارد و در همه حال صادق نیست زیرا انواع دیگر داستان نیز سابقه طولانی دارند و شاهکارهایی از آنها به جا مانده است؛ شاهکارهایی مثل «شازده کوچولو» نوشته سنت آنتوان اگزوپری نویسنده فرانسوی و «سفرهای گالیور» اثر جاناتان سویفت نویسنده انگلیسی (۱۷۴۵ -۱۶۶۷) و «آلیس در سرزمین عجایب» اثر لوئیس کارول. به هر حال داستان‌های شخصیت چنان بر دیگر داستان‌ها برتری یافته که توجه داستان‌نویسان را بیش از انواع دیگر داستان به خود جلب کرده. حتی اگر داستان از ساختار داستان اندیشه و محیط یا حادثه بهره بگیرد، بسیاری از خوانندهها کیفیت شخصیت‌پردازی عمیقانه‌تری را در آن جست‌وجو می‌کنند و از آن انتظار دارند. داستان درباره تحول و دگردیسی شخصیتی است و خواننده می‌خواهد از خصوصیت‌های روحی و خلقی او بیشتر بداند و شخصیت را بیشتر بشناسد بی‌آنکه به انحراف داستان از موضوع توجه داشته باشد. چنین شیوه‌ای امر مرسوم زمان ماست و نمی‌توان نسبت به آن بی‌توجه بود. اما اشتباه است اگر تصور کنیم پرداختن به جزییات عمیق شخصیت‌پردازی مزیت مطلق داستانگویی است. باید به منطق و روال روایت داستان توجه کنیم. اگر داستان معماوار است- اندیشه‌ای مورد توجه شما است - به احتمال این اندیشه باید عاملی در داستان به شمار رود تا شما را در ارائه و آفرینش داستان یاری دهد. خوانندههای واقعی شما نیز افرادی هستند که به این اندیشه بیشتر توجه می‌کنند.

بنابراین اگر شما به شخصیت‌پردازی در داستانی خاص وقت بسیاری اختصاص بدهید چنین معنا نمی‌دهد که در ارائه داستان‌تان به بیراهه رفته‌اید یا ناشیانه عمل کرده‌اید، بلکه به این معناست که دریافته‌اید داستان شما از چه نوعی است و چه خصوصیتی می‌تواند آن را بیشتر موفق کند.

*** این مقاله با بهره‌گیری از این نوشته نگارش یافته است:**

What kind of story Are you telling?
by orson scott card
از کتاب «راهنمای رمان‌نویسی»

صناعت‌پردازی پسامدرن در رمان «شب ممکن»

روایت‌های ممکن

دکتر حسین پاینده*

بخش اول این مقاله روز پنجشنبه چاپ شد بخش پایانی آن را می‌خوانید.

۲- برجسته شدن روایت در این رمان، وجه دیگری از پسامدرنیسم آن را آشکار می‌کند؛ تبدیل داستان به فراداستان. رمان رئالیستی محاکات از جهان واقعی و مشهود را هدف اول و آخر خود قرار داده بود؛ رمان مدرن با پیرنگ گسسته و رویاگونه‌اش، سازوکارهای روانی و ذهنی را بازنمایی کرد و امروز در زمان ما رمان پسامدرن به جای تقلید از واقعیت‌های عینی یا فرآیندهای ذهنی، با تقلید از فرآیندهای داستان‌نویسی نوشته می‌شود. پرداختن به فرآیندهای نگارش، رمان‌نویسان زمانه ما را به سمتی سوق می‌دهد که به جای برآفریدن دنیایی شبیه به واقعیت (خواه واقعیت‌های عینی و خواه واقعیت‌های ذهنی)، ساختگی بودن دنیای داستان‌هایشان را برملا کنند. رمان‌های پسامدرن برخلاف آثار نوشته‌شده در سنت‌های رئالیستی و مدرنیستی، ماهیت تصنعی و ساختگی خود را نه فقط پنهان نمی‌کنند، بلکه به انحای مختلف به رخ می‌کشند و برجسته می‌کنند. فصل‌های دوم، سوم و چهارم «شب ممکن» به پیروی از همین قاعده و به سبک فراداستان (داستانی درباره داستان‌نویسی) نوشته شده‌اند. برای مثال، مازیار (شخصیت اصلی و راوی فصل اول) در فصل دوم نویسنده زن (خالق) خود را مورد خطاب قرار می‌دهد و می‌گوید: «مگر چند بار در عمر آدم پیش می‌آید یادداشتی درباره رمانی که خودت یکی از شخصیت‌هایش هستی، برای دوست رمان‌نویسات بنویسی. من که در تاریخ ادبیات چنین چیزی سراغ ندارم.» (۴۴) در فصل سوم، هاله خطاب به نویسنده زن می‌گوید: «در فصل دوم رمان‌تان برای اینکه یک جوری دل من را (در واقع دل شخصیت [رمان] خودتان را) به دست بیاورید، از چشم‌های باهوشم حرف زدید» (۸۶) و کمی بعد هیجان‌زده اضافه می‌کند «دلم پر می‌زند رمان‌تان زود چاپ شود». (۸۹) در فصل چهارم، سمیرا با زبانی تند خالق خود را مورد خطاب قرار می‌دهد: «نمی‌توانستید یک‌خرده آدم‌وارتر داستان تعریف کنید؟» (۱۴۷)، و با لحنی گستاخانه می‌پرسد «شما رمان‌نویس‌ها چه مرگ‌تان است؟ برای همین بیشتر کارهایتان بی‌بو و خاصیت است.» (۱۴۸) همه این مثال‌ها (و نمونه‌های بسیار بیشتری که می‌توان نقل کرد) فقط یک موضوع را یادآور می‌شوند و آن اینکه خواننده داستانی را می‌خواند که در ذهن یک نویسنده ساخته و پرداخته شده است. این نویسنده در یک سطح وجودشناختی (دنیای برساخته‌شده در رمان) زنی است که هرگز نامش مشخص نمی‌شود، اما در یک سطح وجودشناختی دیگر (دنیای واقعیت) این نویسنده البته محمدحسن شهسواری است. یکی از این سطوح، تخیلی و دیگری واقعی است. از جمله ویژگی‌های فراداستانی «شب ممکن»، نوسان آونگ‌وار بین این دو سطح است. در نتیجه، از یک‌سو چنین به نظر می‌آید که با تخیل محض روبه‌رو هستیم و از سوی دیگر نشانه‌هایی از ارتباط با دنیای واقعیت حکایت می‌کنند. اشاره‌های مکرر در سرتاسر متن رمان به اشخاص واقعی، تشدیدکننده این تناوب بین داستان و واقعیت است. این اشخاص هم در زمره ادیبان و هنرمندان و داستان‌نویسان و شاعران گذشته و حال هستند (صادق هدایت (۳۸، ۱۵۷)، مجتبی مینوی (۳۸)، مصطفی فرزانه(۳۸)، فروغ فرخزاد (۶۹)، شهریار مندنی‌پور (۹۳)، ابوتراب خسروی (۹۳)، رضا امیرخانی (۱۵۷)، مسعود کیمیایی (۱۲۴)، محمدرضا گلزار (۴۶)، محسن چاووشی (۵۷، ۱۲۵))، هم شامل استادان و پژوهشگران و نویسندگان می‌شوند (دکتر محمدرضا باطنی (۶۵)، داریوش شایگان (۱۵۷)، سیدحسین نصر (۱۵۷)، طباطبایی (۱۵۷)، دکتر علی شریعتی (۱۵۶)، مرتضی مطهری (۱۵۶)، عبدالکریم سروش (۱۵۶))، و هم شامل اشخاصی از دنیای عمومی و زندگی روزمره (رحیم موذن‌زاده‌اردبیلی (۸۲)، غلامحسین کرباسچی (۱۵۶)، علیرضا نیکبخت‌واحدی (۴۶)). حضور این اشخاص واقعی در کنار شخصیت‌های خیالی در رمان «شب ممکن» شکل خفیفی از تکنیکی است که بری لوئیس آن را «پیوند دوگانه» می‌نامد. (لوئیس ۱۳۸۳: ۶- ۱۰۵) اگر شهسواری نقشی هم به برخی از این اشخاص واقعی در رویدادهای رمان محول می‌کرد که با شناخت ما از عملکرد آنها در واقعیت تعارض داشت، آنگاه این اشخاص واقعی به شخصیت‌های داستانی تبدیل می‌شدند و «پیوند دوگانه» مصداق تمام‌عیارتری در این رمان پیدا می‌کرد. اما حتی در شکل کنونی نیز این نوسان بین خیال و واقعیت، جنبه‌ای فراداستانی به «شب ممکن» داده است و این اندیشه را القا می‌کند که در عصر پسامدرن، مرز بین امر واقعی و امر مجازی چنان باریک شده که تشخیص دادن آنها از یکدیگر برای اغلب ما انسان‌های معاصر دشوار و گاه حتی ناممکن است. ژان بودریار نظریه‌پرداز صاحب‌نامی که پسامدرنیته را به ویژه از همین منظر تبیین کرده است، در کتابی با عنوان «وانموده‌ها» به «انحلال تلویزیون به درون زندگی و انحلال زندگی به درون تلویزیون» اشاره می‌کند. (بودریار ۱۹۸۳: ۵۵) به استدلال او، تلویزیون چنان به زندگی روزمره رسوخ کرده است که به سختی می‌توان تشخیص داد کدام یک از برنامه‌های آن نشان‌دهنده رویدادهای حادث‌شده است و کدام یک نشان‌دهنده شبیه‌سازی از واقعیت. حتی برنامه اخبار که قاعدتاً باید کاملاً مستند و مبتنی بر واقعیت باشد، گزارش‌هایی را شامل می‌شود که بخشی از آنها به صورت پویانمایی (انیمیشن) تهیه شده است. ایضاً بسیاری از بازی‌های کامپیوتری چنان شبیه به موقعیت‌های واقعی ساخته شده‌اند که موجد احساسات و هیجان‌ها و واکنش‌های شدید بدنی می‌شوند. رمان‌نویسان توسل به عقل ابزارین انجام داد، اکنون فراروایت مدرنیته مشروعیت خود را از دست داده است و ذهنیت پسامدرن در رهایی‌بخش بودن علم برآمده از خرد تردید روا می‌کند. این قبیل روایت‌های اعظم (که مارکسیسم یکی دیگر از آنها است) در زمانه ما جای خود را به طیفی گوناگونی از روایت‌های خرد داده‌اند که اعتباری محلی و محدود دارند. بر اساس نظریه لیوتار، معرفت پسامدرنیستی به همین سبب ماهیتی ناهمگن و متکثر دارد و از همگرایی اجتناب می‌کند. ساختار روایی «شب ممکن» تبلوری از ناهمگرایی پسامدرن است. این رمان متشکل از پنج فصل است که هر یک با صدای متفاوتی روایت می‌شود، لیکن کیفیت چندصدایی آن (که در رمان‌های مدرن مسبوق به سابقه‌ای طولانی است) به اندازه تباین این روایت‌ها اهمیت ندارد. در این رمان هیچ روایت یکپارچه یا واحدی وجود ندارد، بلکه ما با پنج پاره‌روایت متفاوت و کمابیش مستقل در عرض همدیگر (نه در امتداد یکدیگر) مواجه می‌شویم. هیچ طرح کلانی به جزییات این پاره‌روایت‌ها وحدت نمی‌بخشد و نهایتاً از دل این تشتت و چندپارگی، حسی از تفسیرناپذیری به خواننده القا می‌شود. «حقیقت» ماجرای مازیار و هاله و سمیرا چه بود؟ مازیار و همسرش چرا متارکه کردند؟ مازیار و سمیرا (یا هاله و سمیرا) به چه نحو کشته شدند؟ به این قبیل پرسش‌ها (و نیز به سوالات مشابهی مانند اینکه: چرا شخصیت «مازیار جامه‌دار» در فصل آخر به صورت دو شخصیت «دکتر مازیار جوانبخت» و «بابک جامه‌دار» متکثر می‌شود؟) هرگز نمی‌توان پاسخ‌های کامل یا متقاعدکننده‌ای داد، زیرا هر یک از پاره‌روایت‌های این رمان صرفاً بخشی از اطلاعات لازم برای جواب به این پرسش‌ها را تامین می‌کند و خود آن اطلاعات نیز وقتی کنار هم گذاشته می‌شوند، به جای اینکه تکمیل‌کننده باشند، ناقض یکدیگر هستند. خواننده‌ای که به منظور دستیابی به «حقیقت غایی و روشن» این رمان را بخواند، قاعدتاً توقعاتش برآورده نخواهد شد و در پایان احساس یأس خواهد کرد. اما شاید اندیشیدن به بسیاری از امور «واقعی» مانند حادثه ۱۱ سپتامبر و تلاش برای نیل به «حقیقت محض و قطعی» درباره این رویداد شگرف به همین میزان برای ذهنیتی که به پسامدرنیته خو نگرفته است، مایوس‌کننده باشد. آن حادثه نیز در پرتو انبوهی از پاره‌روایت‌ها چنان متکثر شده است که یقیناً می‌توان گفت ما با تک‌واقعه‌ای به نام ۱۱ سپتامبر مواجه نیستیم. آنچه در دسترس داریم، بیشتر «پاره‌روایت‌های ممکن» است تا یگانه روایت مطابق با واقع. از این حیث، عنوان رمان شهسواری («شب ممکن») بسیار بجا و دلالتمند است.

«شب ممکن» با امتناع از بازگفتن تک‌روایتی تمامیت‌بخش، فرهنگ پسامدرنی را ترویج می‌کند که در آن، کلان‌روایت‌های منسجم جای خود را به پاره‌روایت‌های متشتت داده‌اند. ذهنیت پسامدرن به تمامیت و کلیت بدگمان است و چندگانگی و تکثر را بر یکپارچگی و وحدت ترجیح می‌دهد.

پسامدرن با خلق آثاری که به طریق اولی مرز داستان و غیرداستان در آنها محو می‌شود، یا آثاری که به جای بازگویی داستانی جذاب و پرکشش در آنها شیوه‌های داستان‌نویسی مورد بررسی قرار می‌گیرند، توجه مخاطبان خود را به این نکته مهم جلب می‌کنند که شاید زندگی واقعی واجد همه ویژگی‌های داستان است. رئالیست‌ها داستان را شبیه به واقعیت می‌دانستند، اما پسامدرنیست‌ها، برعکس، واقعیت را شبیه به داستان می‌دانند.

۳- ویژگی‌های فراداستانی «شب ممکن»، این رمان را به گفتمانی بینابین نقد ادبی و داستان تبدیل کرده‌اند. از جمله وجوه متمایز رمان‌های پسامدرن این است که به جای تطبیق کردن با ژانرهای شناخته‌شده و متفاوت ادبی، این ژانرها را درهم می‌آمیزند و صورت‌های بدیع یا اصطلاحاً «قلمه‌ای» و «دورگه» در ادبیات به وجود می‌آورند. نقد ادبی تفحصی آگاهانه درباره نحوه برساخته شدن معنا در متون (از جمله، اما نه‌فقط، متون ادبی) است که طی آن، منتقد در خصوص جزییات متن اظهارنظر می‌کند. اما این دقیقاً همان کاری است که شخصیت‌های «شب ممکن» درباره خود این رمان می‌کنند. در فصل دوم، مازیار خطاب به نویسنده‌ای که داستان خود او را نوشته است، می‌گوید «نمی‌دانم به رمانت به چشم یک منتقد نگاه کنم یا یکی از شخصیت‌ها» (۴۴)، ولی عملاً نظراتی را ابراز می‌کند که به طور معمول از منتقدان ادبی باید شنید. برای مثال او ایرادات مفصلی را به نحوه شخصیت‌پردازی خودش در رمان وارد می‌داند: «چرا در فصل اول رمانت من را اینقدر منفعل نشان دادی؟... حرف اصلی و اساسی من درباره راوی این فصل است که مثلاً من باشم. می‌دانم مساله را بسیار شخصی می‌بینم، اما کمی بابت موضع راوی حرف دارم. درست است که در روایت، زمانی که اول‌شخص شروع به روایت می‌کند- چه مخاطب داشته باشد مثل رمان تو، چه نه- نویسنده مجبور است برای سایه نیفکندن راوی بر کل متن، از او کمتر بگوید، اما باید توجه داشت در برخی مواقع با به کار بردن این تکنیک، راوی بیش از حد منفعل می‌شود. دقیقاً مثل اتفاقی که در فصل اول رمان تو افتاده است... در طول همین فصل می‌فهمیم مرد ماجرا، هم از نظر سنی بزرگ‌تر است و هم از نظر تحصیلات و قدرت تفکر، و هم طبقه فرهنگی بالاتر است. به نظرم این میزان انفعال به تناسب و کمپوزیسیون رمان و تعادل نیروهای بین شخصیت‌ها ضربه می‌زند.» (۴۹)

همچنان که از این نقل‌قول پیدا است، شخصیت داستانی به خالق خود آموزش می‌دهد که چگونه می‌توان شخصیت‌های باورپذیرتری آفرید و «تعادل نیروهای» بین آنها را هنرمندانه‌تر حفظ کرد. در جای دیگری از این فصل، مازیار از شیوه داستان‌نویسی نویسنده انتقاد می‌کند و می‌گوید: «تا اینجا خیلی جلوی خودم را گرفتم بعضی چیزها را درباره فصل اول رمان نگویم، اما انگار نمی‌شود. می‌دانم تو به عنوان نویسنده همه تلاشت را کرده‌ای که با فشرده کردن زمان، به شخصیت‌ها و حوادث عمق بدهی، ولی به هر حال بعضی چیزها را حتماً باید بگویم، چون بعضی از وقایع آن‌طور که تو آوردی اساساً با واقعیت سر ناسازگاری دارند.» (۵۸) او حتی اطلاعات خود از شاهکارهای ادبی را به رخ نویسنده می‌کشد و برای مثال، الکساندر دوما را «خداوندگار» خلق «ماجراهای فراوان و وحشتناک جذاب» می‌نامد و ضمن تشریح صحنه آغازین رمان «سه تفنگدار»، نقش شخصیت اصلی این رمان («دارتن یان») را بررسی می‌کند. (۵۶) در فصل سوم، این خود نویسنده است که نظر یکی از شخصیت‌هایش (هاله) را جویا می‌شود: «نظرتان را درباره دو فصل اول رمانم بدهید» (۸۷) و هاله هم استنباطش را درباره نحوه دخالت خلاقانه نویسنده در واقعیت (تبدیل واقعیت به داستان تخیلی) این‌گونه بیان می‌کند: «برایم جالب بود که چطور شما در رمان‌تان همه چیز را اینقدر خوب عوض کرده بودید.» (۸۹) به طریق اولی، در فصل چهارم، سمیرا می‌گوید «آدم به‌دردبخوری برای نظر دادن» درباره ادبیات داستانی نیست، اما نویسنده رمان را به «بازی دادن خواننده» متهم می‌کند و عقیده دارد باید داستانش را «آدم‌وارتر» روایت می‌کرد. (۱۴۷) بازی‌های صناعی از قبیل گفت‌وگوی نویسنده با شخصیت‌ها یا ایراد گرفتن شخصیت‌ها از شیوه‌های داستان‌نویسی نویسنده، عملاً «شب ممکن» را به متنی دورگه تبدیل کرده است که هم گفتمانی شبه‌نقادانه در آن می‌توان یافت و هم گفتمانی کاملاً تخیلی و داستانی. این کار راهی است برای آنچه جان بارت «غنی‌سازی» رمان مدرن می‌نامد. بارت در مقاله‌ای با عنوان «ادبیات تهی‌شدگی» که در اوایل پیدایش رمان‌های پسامدرن در سال ۱۹۶۷ نوشت، این دیدگاه را ابراز کرد که رمان مدرن از نظر مضامین بدیع تهی شده و وضعیتی ایستا پیدا کرده است. در فقدان درونمایه‌های نو، شگردهای بدعت‌گذارانه نویسندگان جدید صرفاً هوش و ذکاوت ایشان یا توانایی‌شان برای بهت‌زده کردن خواننده را نشان می‌دهد. لیکن یک دهه بعد، بارت مقاله مکملی نوشت با عنوان «ادبیات غنی‌سازی» و در آن استدلال کرد که شگردهای فراداستانی یکی از راه‌های دمیدن جانی تازه به کالبد رمان در عصر پسامدرن است. این شگردها چنانچه در حد شگرد باقی بمانند مبین تهی‌شدگی‌اند، اما اگر به عنصری ساختاری تبدیل شوند امکانات جدیدی برای نوشتن رمان‌های خلاقانه در زمانه ما فراهم می‌کنند. درآمیختن ژانرها یا نقض طبقه‌بندی‌هایی از قبیل «داستان/ نقد»، «شب ممکن» را به متنی بدیع تبدیل کرده است که تقابل‌های دوجزیی (اصطلاح دریدا) متداول را «واسازی» می‌کند (ایضاً به معنایی که دریدا مراد می‌کند).

در همین زمینه

ویژگی‌های فراداستانی «شب ممکن»، این رمان را به گفتمانی بینابین نقد ادبی و داستان تبدیل کرده‌اند. از جمله وجوه متمایز رمان‌های پسامدرن این است که به جای تطبیق کردن با ژانرهای شناخته‌شده و متفاوت ادبی، این ژانرها را درهم می‌آمیزند و صورت‌های بدیع یا اصطلاحاً «قلمه‌ای» و «دورگه» در ادبیات به وجود می‌آورند.

۴- «شب ممکن» با امتناع از بازگفتن تک‌روایتی تمامیت‌بخش، فرهنگ پسامدرنی را ترویج می‌کند که در آن، کلان‌روایت‌های منسجم جای خود را به پاره‌روایت‌های متشتت داده‌اند. ذهنیت پسامدرن به تمامیت و کلیت بدگمان است و چندگانگی و تکثر را بر یکپارچگی و وحدت ترجیح می‌دهد. ژان- فرانسوا لیوتار در کتاب تاثیرگذارش با عنوان «وضعیت پسامدرن» استدلال می‌کند که پسامدرنیته دوره مرگ روایت‌های کلان و تمامیت‌گرا است. او در مقدمه این کتاب، مشخصه پسامدرنیته را ناباوری به فراروایت‌هایی می‌داند که در گذشته تصویری امیدبخش از آینده بشر ترسیم می‌کردند: «اگر «پسامدرن» را به غایت ساده کنم، در تعریف آن می‌گویم که عبارت است از ناباوری به فراروایت‌ها.» (لیوتار ۱۹۹۴: ۲۴) بنا به تعریف لیوتار، «فراروایت‌ها» یا «روایت‌های کلان» برنامه‌های عام یا تبیین‌های کلی و جهانشمولی بودند که تصویری بزرگ و همه‌جانبه از جایگاه انسان در عالم هستی و راه نیل به سعادت و بهجت ترسیم می‌کردند. برای مثال کلان‌روایت «پیشرفت» طرح یا برنامه مدرنیته بود که از عصر روشنگری در قرون هفدهم و هجدهم آغاز شد. در این طرح، «خرد» ابزار انسان برای بهبود یا ارتقای جایگاه و توانایی‌هایش در جهان محسوب می‌شد. اما به دنبال ویرانگری‌هایی که انسان با

مراجع
۱- شهسواری، محمدحسن (۱۳۸۸)، شب ممکن، تهران: نشر چشمه
۲- متس، جسی (۱۳۸۶)، «رمان پسامدرن: غنی شدن رمان مدرن؟»، در لاج و دیگران، نظریه‌های رمان: از رئالیسم تا پسامدرنیسم، ترجمه حسین پاینده، تهران: انتشارات نیلوفر
۳- لاج، دیوید (۱۳۸۶)، «رمان پسامدرنیستی»، در لاج و دیگران، نظریه‌های رمان: از رئالیسم تا پسامدرنیسم، ترجمه حسین پاینده، تهران: انتشارات نیلوفر
۴- لوئیس، بری (۱۳۸۳)، «پسامدرنیسم و ادبیات»، در مک‌هیل و دیگران، مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان، ترجمه حسین پاینده، تهران: نشر روزنگار
5-Bartheleme, Donald (1968) Snow White. New York: Banta
6-Baudrillard, Jean (1983) Simulations, trans. Paul Foss, Paul Patten and Philip Beitchman. New York: Semio-(text)e
7-Lyotard, Jean-François (1994) The Postmodern Condition: A Report on Knowledge, trans. Geoff Bennington and Brian Massumi. Manchester: Manchester University Press

یادداشت

وقتی از مرگ می‌نویسیم از زندگی می‌نویسیم

بلقیس سلیمانی

آیا قصه زندگان به سر رسیده و اکنون نوبت مردگان است؟ چرا این همه از مرگ و مردگان می‌نویسیم، این جهان چه مختصات روایی و داستانی دارد که مجذوب آن‌شده‌ایم؟

ما با مرگ و در مرگ زاده می‌شویم ولی هرگز آن را تجربه نمی‌کنیم. با این همه چنان از آن می‌نویسیم که گویا هر لحظه آن را تجربه می‌کنیم. در جهان امروز مرگ آنقدر به ما نزدیک شده است که دیگر از آن نمی‌ترسیم. با کشتگان سیل، زلزله، ریزش معدن، سقوط هواپیما، عملیات انتحاری، جنگ، انفجار بمب و اعدام دسته‌جمعی می‌میریم و سپس زنده می‌شویم. در زندگی دیروز مرگ جایی در آینده اتفاق می‌افتد؛ آنجا که امکانات زندگی به پایان می‌رسید. پدربزرگ پیر می‌مرد و ما مسافت طی‌شده را برای رسیدن مرگ اندازه می‌گرفتیم و می‌دانستیم مرگ چقدر به ما نزدیک یا از ما دور است.

مرگ دست‌نیافتنی، با شکوه، مرموز و استوار در انتهای زندگی منتظر ما بود. اما امروز به مدد رسانه‌ها مرگ همین جا، کنار دست ما ایستاده و وقیحانه چشم در چشم ما دوخته است و ما هم این همنشینی را پذیرفته‌ایم و گفت‌وگویی مدام را با او آغاز کرده‌ایم. مرگ دیگر آن هیبت و هیئت ترسناک را ندارد، می‌توان با او شوخی کرد، او را دست انداخت و با او به این زندگی خندید. آیا این به معنای درک رویه‌ای دیگر از زندگی است. آیا زندگی آن هیبت و هیئت جدی و سرسختش را از دست داده است؟ بدون شک زندگی ما در پرتو امر حتمی‌ای به نام مرگ است که شکل و معنا می‌یابد. مرگ است که فرهنگ و تمدن انسانی را فرم می‌دهد. آیا این آگاهی سبب شده است برادری مرگ و حتی سروری او را بپذیریم و با او زیستی مسالمت‌آمیز را آغاز کنیم. اگر چنین است چرا به این سرور و برادر بزرگ نگاه کوچک‌تر به بزرگ‌تر را نداریم، چرا دیگر از او نمی‌ترسیم، چرا وقیحانه چشم در چشمش می‌دوزیم؟ کاری که او در همه ادوار تاریخ با ما کرده است، چرا او را با تازیانه طنز و تمسخر می‌نوازیم. آیا این همه نتیجه همجواری ما با مرگ است؟

داستان‌نویسان ما به دلایل گوناگون از مرگ می‌نویسند.

مرگ به مثابه قلمرو «دیگری» که متمایز از زندگی است در اکنون تاریخ بر ما ظهور کرده است. او فکر می‌کند اقلیم مرگ قلمرویی با امکانات و

ظرفیت‌های جدید است که او را از سرزمین همیشه در دسترس «زندگی» دور کرده است. البته داستان نویس از این امر که قلمرو مرگ همان قلمرو زندگی است، غافل نیست. او خوب می‌داند وقتی از مرگ می‌نویسد از زندگی می‌نویسد، زیرا قلمرو مرگ بر او نامکشوف و تجربه‌ناشدنی است. و او حتی در فانتزی‌ترین شکل نوشتن هم در حقیقت از زندگی می‌نویسد. با این وجود او به این قلمرو ورود می‌کند تا متمایز و تازه بنماید. از طرفی نویسندگان معمولاً در هر دوره‌ای زیر یک خیمه و چتر ناپیدا دست به قلم می‌برند. گاه این چتر فی‌المثل زندگی در راز و رمز است. پس جریان ادبی به آن سو میل می‌کند و سوق داده می‌شود.

گاه فعالیت اجتماعی و سیاسی است و فضای ادبیات داستانی رنگ و بوی این نوع نوشتار را می‌گیرد. به نظرم ما زیر خیمه مرگ نفس می‌کشیم و زیر چتر او قدم می‌زنیم. به ناگزیر از این رفیق پیدا و ناپیدای همیشگی می‌نویسیم؛ چون کلمات، مضامین، فضاها و شخصیت‌های منتشر در فضای ادبی همه از جنس مرگ هستند. این همان چیزی است که فرمالیست‌ها از آن به نام «برجستگی» یا عنصر برجسته نام می‌برند. گاهی مضمون و جهان برجسته، جهان و مضمون مرگ است. علاوه بر این برخی زیر چتر بزرگ‌تر و خیمه عظیم‌تری زندگی می‌کنند که خیمه و چتر مرگ را دربرمی‌گیرد و آن خیمه «هیچ‌انگاری» عظیمی است که از پی فروپاشی ایدئولوژی‌ها، افول باورها بر آنها سایه افکنده و اگر برخی خرده نگیرند، باید بگویم ما یک چند است در سایه‌سار بس فرخبخش آن زندگی از لون دیگری را تجربه می‌کنیم و در این حالت روزگارمان نو و جان‌مان تازه شده است. با به تمسخر گرفتن سویه تراژیک زندگی، یعنی مرگ.

ما حالا از مرگ نه‌تنها نمی‌هراسیم که آن را دستمایه طنز قرار داده‌ایم. و ما به عنوان خواننده با سهیم شدن در این طنز و طرب یک گام به زندگی بدون هراس و در حقیقت بدون حضور مرگ نزدیک می‌شویم.