جستارنامهٔ ادبیات‌تطبیقی
سال دوم، شمارهٔ چهارم، تابستان ۱۳۹۷

بررسی مقایسه‌ای افول فراروایت داستان‌نویسی در کولی کنار آتش روانی‌پور و هلال پنهان شیرزادی

(صص ۲۸-۱)

منیژه فرجیان محترم[۱]؛ دکتر علی دهقان[۲] (نویسنده مسئول)؛ دکتر ایوب کوشان[۳]

چکیده

افول فراروایت از ویژگی‌های مهم داستان‌های پسامدرنیستی است. از نویسندگان پسانوگرا شیرزادی در رمان «هلال پنهان» و روانی‌پور در رمان «کولی کنار آتش» از منطق داستان‌نویسی کلاسیک عدول و فراروایت داستان‌نویسی را نقض کرده‌اند. اهمیت این موضوع در آن است که شیرزادی کوشیده میان نظام میدان رزم و فضای پسامدرن، همسانی بیافریند و روانی‌پور زوال فراروایت‌های کلان در جامعهٔ عشایری جنوب ایران را در رمان خود و طرز نگارش آن، بازنمایی کند. به دلیل تطبیق دو فضای زندگی پر از تکاپو(جنگ و زندگی عشایری)، رویکرد این دو نویسنده از جهاتی همانندی می‌یابد. از این رو در این مقاله سعی شده است شگردهای این دو نویسنده در تبیین مؤلفه‌های افول‌یافته در زمینهٔ داستان‌نویسی مقایسه شود. مؤلفه‌هایی که در این جستار تحلیل شده‌اند، نشان می‌دهد شیرزادی با ارئهٔ تصویری گویا از یک نوع ادبی نامنسجم، فروپاشی فراروایت نویسندگی را با ساختار خاص میدان رزم بازآفرینی کرده و به‌خوبی توانسته است دلاوری و زبونی و آشفتگی و بحران هویّت را منعکس کند و روانی‌پور نیز با نقض اصول داستان‌نویسیِ شیوهٔ کلاسیک به‌عنوان یک روایت بزرگ توانسته در فضای پسامدرن، صحنهٔ زندگی سنّتی را در یک داستان بازسازی کند و با نمادپردازی، مهم‌ترین ویژگی انسان پسامدرن، یعنی بی‌هویّتی را ترسیم نماید. اما عناصر ناقض فراروایت داستان‌نویسی در هلال پنهان، متنوع و غنی‌تر از کولی کنار آتش است و برساختگی به عنوان شاخصهٔ فنّی «هلال پنهان» در «کولی کنار آتش» نمود اندکی دارد.

کلیدواژه: فراروایت، مقایسه، هلال‌پنهان، کولی‌کنارآتش

---

[۱] دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد تبریز، دانشگاه آزاد اسلامی، تبریز، ایران
manigefarajian@gmail.com
[۲] دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد تبریز، دانشگاه آزاد اسلامی، تبریز، ایران
a-dehghan@iaut.ac.ir
[۳] استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد تبریز، دانشگاه آزاد اسلامی، تبریز، ایران.
koushan@iaut.ac.ir

(تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۲/۲۰؛ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/٤/۱۲)

۱- مقدمه

جهان ادبی پست‌مدرن چیزی را به ما ارائه می‌دهد که توضیح‌ناپذیر و انکارکنندهٔ جهان‌بینی و الگوهای ارائه‌شده است. دگرگونی ملاک‌های زیبایی‌شناختی و تکنیک‌های زبانی از یک سو و فروریختن روایت‌های کلان دینی، اجتماعی و سیاسی از دیگر سو، گفتمانی نو را در ادبیات پست‌مدرن به نمایش گذاشته‌است که «بررسی داستان‌های پسامدرنیستی با ملاک‌هایی که رئالیسم پیش می‌نهد، چه بسا باعث شود که این آثار را «آشفته»، «گیج‌کننده»، «غیرهنری» و نهایتا «بی‌معنا» و «بی‌ارزش» بدانیم»(پاینده، ۱۳۹۳: ۲۲۷). از این رو، فهم و ارزیابی ادبیات معاصر بویژه در آثاری که صبغهٔ پسامدرنی دارند، جز با درک دگرگونی و فروپاشی فراروایت‌ها، ناممکن یا دست‌کم سخت خواهد بود. بر این مبنا، بررسی افول فراروایت‌ها در داستان پست‌مدرن، اهمیت می‌یابد.

از رمان‌های معاصر، اصلی‌ترین درونمایهٔ «هلال پنهان» انعکاس شخصیت واقعی افراد در خلال جنگ، همراه نگاهی نو و همگام با جریان پست‌مدرنیستی است. نویسنده مؤلفه‌های خاص این نگرش را برای بیان نگاه فلسفی و جهان‌بینی و رویکرد محتوایی خاصی برای ساخت معنا به‌کار برده است که این مشخصه‌ها در فضا یا روایتی پسامدرنی قرار دارد. در رمان معاصر دیگر، فضاسازی «کولی کنار آتش»، بسیار لذت‌بخش و کتاب از بازی‌های زمانی و مکانی سرشار است. گرچه در این رمان به‌هم‌ریختگی روایت، کمی گیج‌کننده به نظر می‌رسد اما خواننده خیلی زود به این شیوهٔ نگارش خو می‌کند و این پرش‌ها از موقعیتی به موقعیت دیگر به اتفاقی تحسین‌برانگیز در داستان تبدیل می‌شود. با گسترش این شگردها، فراروایت‌های داستان‌نویسی در کولی کنار آتش نقض می‌شود. در این مقاله مؤلفه‌های افول فراوایت داستان‌نویسی در دو اثر پسامدرنیستی یاد شده مقایسه می‌شود.

۱-۱. خلاصهٔ داستان

کولی کنار آتش داستان دخترکی کولی به نام آینه است که شب‌ها برای غریبه‌های مسافر می‌رقصد. غریبه‌ای از او می‌خواهد تا به خانه‌اش بیاید و برایش قصه تعریف کند

تا در کتابی به نام «آینه» چاپ کند. آینه می‌پذیرد و از قبیله رانده می‌شود. او در جستجوی مانسش، راهی بوشهر می‌شود. مردی به نام «شکری» او را اغفال می‌کند ولی شبانه به کمک راوی داستان می‌گریزد و همراه رانندهٔ دلسوزی به شیراز می‌رود. در گورستان کهنه‌ای در شیراز با زنی آشنا می‌شود که در اثر تن ندادن به سنت‌ها سوزانده و دربه‌در شده‌است. آینه همراه او با فالگیری امرار معاش می‌کند. زن می‌میرد. آینه با دختر پولداری به نام نیلی و سپس مریم، دانشجویی با افکار مارکسیستی آشنا می‌شود. مریم در مبارزات سیاسی دستگیر می‌شود و نیلی از کشور می‌گریزد. آینه هنگام مراجعه به گاراژ برای بازگشت به بوشهر، با راننده‌ای بندرعباسی آشنا می‌شود و با او ازدواج می‌کند. ولی با دخالت‌های راوی، مرد او را ترک می‌کند. آینه این بار طبق میل راوی داستان به تهران می‌رود و راوی سه شخصیت دیگر(سحر، قمر و دل‌افروز) را بر سر راه آینه قرار می‌دهد. سحر و قمر در تظاهرات خیابانی کشته می‌شوند و آینه در پی جستجوی دل‌افروز به کلیسایی راه می‌یابد و آنجا نقاشی می‌آموزد. در پایان، راوی سراغ نقاشی می‌رود که داستان آینه را از روی تابلوهای او روایت کرده‌است، اما چنین کسی را نمی‌یابد زیرا یک شخصیت مجازی و ساختهٔ ذهن اوست. نقّاش همان آینه و آینه همان نویسنده است.

هلال پنهان داستان ستوان سوم یونس بشیران است که از جبهه می‌گریزد. در شهری در غرب کشور دختری به نام انسیه را یک لحظه از پشت پنجره می‌بیند. لباس سربازیش را به قهوه‌خانه‌داری به نام عمو ریحان در ازای یک نی لبک می‌بخشد و می‌رود. سال‌ها بعد داستان فرار خود را می‌نویسد و داستان در خانه دوست نویسنده‌اش مسیح بروشکی برای عدّه‌ای خوانده می‌شود. در این میان خانمی با مقنعهٔ سدری، مخاطب خاص و مورد توجه اوست. بشیران در این داستان از سرگرد یارزاولی، ستوانی به نام بهمن شریف نامداریان و رابطهٔ عاشقانه و عجیب او با همسرش نازنین و دیگر رزمندگان شجاع و دلاوری‌هایشان سخن می‌گوید. او در پایان داستان، به سرگرد ابراهیم یارزاولی می‌گوید که ای کاش هنگام فرارش با زدن سیلی جلو او را می‌گرفت تا پشیمانی فرار را نچشد و اگر زنده بماند بتواند یک داستان واقعی بنویسد. او سرانجام لباس سربازی خود را از عمو ریحان پس می‌گیرد.

۱-۲. پیشینهٔ پژوهش

در میان پژوهش‌های راجع به «پست‌مدرن» در ایران، چند تحقیق به بررسی افول فراروایت‌ها اختصاص دارد. پاینده در کتاب «*داستان کوتاه در ایران*» افول فراروایت‌ها را در داستان «مهتاب» از خسرو دوامی و «عشق» از محمدحسن شهسواری به عنوان نمونه بررسی کرده است. منصوره تدیّنی درکتاب «پسامدرنیسم درادبیات داستانی ایران» در بررسی ویژگی‌های پست‌مدرنیستی داستان «کولی کنار آتش»، به مؤلفهٔ فروپاشی فراروایت‌های آن نیز اشارهٔ گذرا کرده‌است.

اما «شخصیت‌پردازی در چهار اثر برگزیده علی‌اصغر شیرزادی»(۱۳۹۱)، عنوان پایان نامه‌ای است که بابک اکبرمحمدی بندری، در دانشگاه هرمزگان، یک عنصر داستانی هلال پنهان را بررسی کرده است. در یازدهمین گردهمایی بین المللی انجمن ترویج در سال ۱۳۹۵، مقالهٔ «سبک شناسی تطبیقی دو رمان هلال پنهان و اندوه جنگ» ارائه شده است. در این مقاله سمیّه آقاجانی کلخوران به سه ویژگی پسامدرنی «هلال پنهان» نیز به‌طور گذرا اشاره کرده است. بررسی اختصاصی افول فراروایت داستان‌نویسی به صورت مقایسه‌ای در رمان هلال پنهان و کولی کنار آتش، به مقالهٔ حاضر تعلّق دارد.

۳- مبانی نظری

رمان پسامدرنی از نظر قالب و محتوا خط سیر مشخصی را طی نمی‌کند و اغلب، با پایان مبهم و ترکیب پیچیدهٔ زمانی، خواننده را دچار سردرگمی می‌کند، از سوی دیگر، مبنای رمان پسامدرن، جهان‌بینی مفهومی و مشخّصی ارائه نمی‌کند؛ بلکه زمینه را برای انواع گوناگون خوانش‌ها و برداشت‌ها فراهم می‌سازد»(Singh.۲۰۱۱: ۵۵). به اعتقاد لیوتار پسامدرن «قواعد بازی»را در علم و ادبیات و هنر تغییر داد «تخصّصی‌شدن علم و رشد مؤسسات متنوع آموزشی، ساختار منطقی علم را باطل گردانید و علم را در ردیف دیگر بازی‌های زبانی قرارداد»(فانی، ۱۳۸۳: ٦٩). جهان ادبی پست‌مدرن چیزی را به ما ارائه می‌دهد که توضیح‌ناپذیر است و انکارکنندهٔ جهان‌بینی و الگوهای ارائه‌شده بوده و حتی آن‌ها را وارونه و منحل می‌نماید و منجر به فروپاشی کلیّت آن روایت‌ها می‌گردد.

تأکید لیوتار بر فروپاشی فراروایت‌ها در دنیای پسامدرن می‌تواند توجیهی برای کمرنگ‌شدن اقتدار و تسلّط نویسنده بر متن پسامدرنیستی هم باشد. جایگاه خداگونهٔ نویسنده در ادبیات را نیز می‌توان به عنوان فراروایتی در نظر گرفت که در ادبیات پسامدرنیستی مورد تأیید نیست. نویسندهٔ آگاه و مقتدر داستان‌های پیشین، جایگاه خود را به نویسنده‌ای داده است که برای تثبیت موقعیّت خود، باید از لابه‌لای صفحات کتاب سرک بکشد، با شخصیّت‌ها بحث و جدل کند و در مواردی هم حتی مغلوب شود، این ویژگی منجر به پیدایش مؤلفه‌های دیگری از تکنیک‌های پسامدرن از جمله اتصال کوتاه، وجودشناسی و مرگ مؤلف می‌گردد.

در داستان رئالیستی، دو مفهوم «تمامیّت» و «ساختاربسته» وجود دارد؛ به گونه‌ای که داستان با زمینه‌ای آغاز می‌شود، با گره‌افکنی و اوج ادامه می‌یابد و در نهایت به گره‌گشایی ختم می‌گردد، در تقابل با این ساختار تمام و کمال و بسته، داستان پسامدرن، با فقدان فراروایتی منسجم‌کننده و تمامیّت‌بخش ساخته می‌شود و بر حضور یک کلان‌روایت تکیه نمی‌کند. علاوه بر آن، نویسنده در این داستان مانند داستان‌های کلاسیک در پشت درهای بسته و به دور از چشم خواننده به بیان رویدادها و شخصیّت‌ها نمی‌پردازد، بلکه خواننده در لحظه‌لحظهٔ داستان با نویسنده هم‌سو می‌شود و نویسنده نیز گاه وارد قصه می‌شود و آن را چنان پیش می‌برد که خواننده متوجه می‌شود که با واقعیت روبه‌رو نیست. این حضور هدفمند نویسنده در رمان، انگاره‌ای مهم از ادبیات پست‌مدرنیستی به نام دور باطل (اتصال کوتاه) را رقم می‌زند که پیشتر در ادبیات داستانی نشانه و اثری از آن نبوده‌است و به کاررفتن آن در این متن نوعی کناره‌گرفتن از فراروایت داستان‌نویسی محسوب می‌گردد. هم‌چنین متن انگاره‌های از پیش تعیین شده و حضور مقتدرانهٔ نویسنده را به عنوان خالق اثر، با عنادورزی‌ها و لجبازی‌های قهرمان داستان به چالش می‌کشد. مجادله و حتی گاهی مخاصمهٔ شخصیت داستان با نویسنده، «مرگ مؤلّف» یکی دیگر از انگاره‌های این جریان را بازگو می‌نماید. این مؤلّفه‌ها به همراه دیگر مؤلّفه‌های پسامدرنیستی، هرکدام به تنهایی رسوم آشنا و متعارف داستان‌نویسی را نقض می‌کنند.

٤- نقض اصول داستان‌نویسی در کولی کنار آتش

٤-١. عدم انسجام متن و حضور نویسنده

در داستان پسامدرن، روایت، خط سیر و ترتیب زمانی مشخصی ندارد و خواننده باید وقایع را به هم مرتبط کند(پارسا، ١٣٨٩: ٣). وقتی که متن و دنیا هر دو نفوذپذیر می‌شوند، تا حدّی که تمایز آن‌ها از یکدیگر ناممکن می‌گردد، دور باطل حادث می‌شود. در این حالت، امر واقعی و امر استعاری در یکدیگر امتزاج می‌یابند. به طور کلی دور باطل تکنیکی مشخصاً وجودشناسانه است که به در هم ریختن مرز دنیاهای موجود در متن می‌انجامد.«دور باطل به دو طریق در داستان ایجاد می‌شود: اتّصال کوتاه (ورود نویسنده به داستان) و پیوند دوگانه. پیوند دوگانه هنگامی در داستان ایجاد می‌شود که شخصیّت‌های تاریخی در داستان نقش‌آفرینی کنند»(لوئیس، ١٣٨٣: ١٠٦).

حضور نویسنده در روایت و دوری از شرح وقایع و در عوض آن تحلیل و تفسیر وقایع جهت نوشتن داستان، از خصوصیاتی است که در «کولی کنار آتش» تکرار می‌شود. مسألهٔ نویسندگی و استفاده از زندگی شخصی و لحظات خصوصی، هم‌چنین ارجاع به متن و تفسیر به جای توصیف، مهم‌ترین تمهیدات اتصال کوتاه است که در این اثر قابل استناد است.

«روانی‌پور از این تکنیک به شیوه‌ای ماهرانه و بدون ضربه‌زدن به کیفیت داستان و تاثیرگذاری آن استفاده می‌کند، به نحوی که خواننده علی‌رغم تأکیدهای فراوانِ نویسنده بر تصنعی‌بودن داستان، چون با شخصیت‌های واقعی هم‌حسی پیدا می‌کند. برخلاف داستان‌های پیشامدرن که سعی در ساختن جهانی بسیار شبیه به عالم بیرون داشتند، در این داستان خواننده در کنار نویسنده و در حالی که تمایز دو جهان و نیز تداخل گاه‌به‌گاه آن، مرتباً به او یادآور می‌شود، بر سرنوشت شخصیت‌هایی که می‌داند واژه‌ای هستند، اشک می‌ریزد، زیرا این شخصیت‌های داستانی، در نظر خواننده به نحوی بسیار جان‌دار ترسیم می‌شوند وحس همدلی او را برمی‌انگیزند» (تدینی، ١٣٨٨: ١٧٨).

اتصال کوتاه به کرّات در این رمان اتفاق می‌افتد، به‌عنوان مثال در اوایل داستان زمانی‌که آینه از قبیله رانده شده است، می‌خواهد که از داستان بگریزد و نویسنده وارد داستان شده، با او درددل می‌کند:«آری آینه، قهرمان قصه می‌تواند از قصه بگریزد اما من که زنده‌ام راه درورویی ندارم» (روانی‌پور، ۱۳۹۵: ۳٦).

حضور آگاهانهٔ نویسنده در داستان و بیان اینکه داستان را از روی تابلوهای زنی نّقاش به نام فرزانه می‌نویسد، گویای این مطلب است که نویسنده می‌خواهد مرز بین واقعیت و خیال را از بین ببرد(رک. همان: ٦٨).

در جایی آینه با نویسنده در مورد اعتصاب دانشجویان صحبت می‌کند و نویسنده را تهدید می‌کند که در صورت قاطی‌کردن او به ماجرا، نویسنده را لو خواهد داد. «اگر مرا قاطی کنی تو را لو می‌دهم، از قافله آمدم بیرون، دلم به تو خوش بود، تو هم که نویسندهٔ منی به من ظلم می‌کنی»(همان: ۱۱۲).

در قسمتی که میان آینه و نویسنده مشاجره‌ای درمی‌گیرد و نویسنده حضور خود را در کنار شخصیّت داستانیش آشکار می‌کند، نشانه‌ای برای از بین‌رفتن مرز حقیقت و خیال است.

«با من است، وقتی همه جا حاضر و ناپیدا باشی و بخواهی قهرمان قصّه‌ات را آن طورکه دلت می‌خواهد پیش ببری باید فحش و بدوبیراه بشنوی. آینه چنگ توی هوا می‌زند، بدین خیال که گلویم را بفشارد و مرا خفه کند.

کار بی‌خودی است. من می‌توانم در مقابل تو پیدا و ناپیدا باشم.

لذّت را زیر دهانم مزمزه می‌کنم. لذّت قدرت. لذّت بازی‌دادن کسی که در مقابل سازنده‌اش طغیان کرده.

کثافت! چرا نمی‌گذاری زندگی کنم؟ ...»(همان: ۱۳۹).

٤-۲. مرگ مؤلّف

در داستان‌های رئالیستی اقتدار بی‌چون‌وچرای نویسنده بر داستان و شخصیت‌ها به عنوان خالق و آفرینندهٔ اثر، حاکم است. این موضوع به عنوان یک فراروایت در

داستان‌های پسامدرنی نقض می‌شود. این فراروایت که در شکل‌گیری پسامدرنیسم بسیار تأثیرگذار بوده، نظریّهٔ «مرگ مؤلّف» است. «نظریه‌ای که در آن غیبت نویسنده را به رخ خواننده می‌کشد وخواننده با دریافت خود به متن رو می‌کند و اساسا متن را می‌آفریند»(تسلیمی، ۱۳۸۳: ۲۸۷). از نظر پسامدرنیست‌ها «نویسنده نمی‌تواند مقدّرات متن را با یقین و به شکلی تخطّی‌ناپذیر تعیین کند»(پاینده، ۱۳۸٦: ٦۳). بنابر این «با متن محو می‌شود و از میان می‌رود یا می‌میرد و بلافاصله خواننده پس از مرگ او متولّد می‌گردد»(همان، ۱۳۹۳: ۹۷).

مرگ مؤلّف را در استیصال نویسنده در برابر ارادهٔ شخصیّت‌ها، می‌توانیم به وضوح ببینیم. در رمان روانی‌پور نیز آینه، قهرمان داستان، طبق خواست و ارادهٔ نویسنده‌اش در اثر شکنجه و شلاق از قافله رانده شده و زخمی و ناتوان قصد دارد که از داستان بگریزد. نویسنده به آینه التماس می‌کند که از داستان نرود زیرا «داستان بدون آینه هیچ است»(روانی‌پور، ۱۳۹۵: ۳۵).

در جایی از داستان آینه مورد تهاجم مردان ناشناس قرار می‌گیرد، نویسنده با وحشت و اضطراب اشک می‌ریزد و فریاد می‌کشد و ناتوانی خود را از تغییر و دخالت در سرنوشت شخصیت مخلوقش نشان می‌دهد و از یک شخصیّت داستانش به نام فرزانهٔ نقاش کمک می‌خواهد تا با کشیدن پنجره‌ای، به آینه کمک کند تا خود را از دست متجاوزان نجات دهد: « وای فرزانه زیر مشت و لگد له می‌شود، کاری بکن... وای فرزانه، صدای ضجّه‌هایش به ناله تبدیل شده... بیا، بیا قلم مویت را بردار و پنجره‌ای بکش... »(همان: ۵۲).

در بخشی دیگر نویسنده به خاطر گم‌کردن شخصیت اصلی داستانش از عدم اقتدار خود گلایه کرده و تلاش می‌کند قدرت ازدست‌رفتهٔ خود را با آینه‌بینی و پیداکردن آینه به دست آورد:« قصّه‌ای که دور یک شخصیّت بچرخد، آن هم دور دختر سربه‌هوا و نمک‌نشناسی مثل آینه، حتما کارش به اینجا می‌کشد»(همان: ۱۲۵)

زمانی‌که آینه به عقد موقّت رانندهٔ کامیون درآمده‌است، نویسنده و داستانش را به کلی رها کرده‌است، نویسنده می‌خواهد به نحوی او را به قصّه بازگرداند و کارهایی انجام دهد

تا داستانش را کامل نماید ولی دچار تردید می‌شود و با اندیشیدن به عواقب افکارش سرانجام در برابر خواست آینه تسلیم شده و تصمیم می‌گیرد که او را به میل خود رها کند تا بلکه در فرصت مناسب متقاعدش نماید: «... باید بگذارم به راه خودش برود، به دنبال آنچه دوست دارد تا آن زمان که فرصتی پیداکنم و او را متقاعد و سالم به قصّه واگردانم... حالا فقط باید روبروی آینه بایستم و زندگی او را دنبال کنم، بی‌آن که زحمت کشف و خلق دوباره‌ای به خود بدهم...»(همان: ۱۲۷)

در پی بازنگشتن آینه به داستان، نویسنده عنان صبر خود را از دست می‌دهد و خود را بازیچهٔ شخصیت خودآفریده‌اش می‌داند:

من در حدّ یک رمّال سقوط کرده‌ام، رمالی که هر شب به آینه نگاه می‌کند تا ببیند که چطور راننده‌ای قهرمان قصّه‌اش را از راه بدر برده، قهرمانی که کولی‌زاده بود و تو خیال می‌کردی یک‌جا بند نمی‌شود، اما انگار فقط عشق می‌تواند، زنی را چه کولی باشد چه نباشد یکجانشین کند.... من دیگر توانی برای دیدن ندارم و بیش از این نمی‌توانم خودم را مضحکهٔ دست آن‌ها بکنم، ...(همان: ۱۳۳).

٤-۳. آشنایی‌زدایی در شخصیت‌پردازی

در رمان‌های پسامدرن شخصیّت‌ها ماهیّت متنی دارند. آن‌ها «از جنس کلام‌اند و در فرایند خواندن زنده می‌شوند»(وُو، ۱۹۸٤: ۹٤). وجود شخصیّت در داستان«کولی کنار آتش» قطعیّت ندارد. بازجو برای سنجش سخنان آینه، انگشتان او را فشار می‌دهد تا از صحّت حرف‌ها و از وجود او مطمئن شود. بازجوی جوان در «وجود» زن‌های بیرون از داستان نیز شک می‌کند(روانی‌پور، ۱۳۹۵: ۱۳۸). در صفحات نخستین داستان، زمانی که آینه از قافله رانده شده و قصد گریز از داستان را دارد، با نویسنده مجادله می‌کند(رک. همان: ۳٦). در قسمت‌هایی از داستان آینه قصد دارد بار دیگر از دست نویسنده فرار کند و به بندر برگردد.

در این رمان با سوژه‌ای روبه‌رو می‌شویم که در موقعیتی راوی است، در موقعیتی آینه، در موقعیت‌های دیگر گل‌افروز و زن سوخته. شخصیّت‌های آینه و فرزانه، گل‌افروز

و زن سوخته و... بسیار شبیه به هم هستند تا آن جا که گاه تا مرز یگانگی پیش می‌روند و خواننده را به این گمان وامی‌دارند که این شخصیّت‌ها با نام‌های متفاوتشان، جلوه‌ای از یک شخصیّت یگانه‌اند و تنها کار نویسنده، بازی با ذهن مخاطبان و فریب آن‌هاست؛ فریبی که سرانجام آشکار خواهد شد. این شخصیّت‌ها «سر به شورش برمی‌دارند تا حدّی که خواننده احساس می‌کند این نویسنده است که از شخصیّت‌ها تبعیت می‌کند و نه برعکس»(پاینده، ۱۳۸٦: ٦۳).

۵- نقض اصول داستان‌نویسی در رمان هلال پنهان

۵-۱. خودآگاهی داستان‌پردازانه یا اظهار خودآگاهی در داستان‌پردازی یا فراداستان

از میان تمام ویژگی‌های اصلی پست‌مدرنیسم، «خودآگاهی داستان‌پردازانه یا اظهار خودآگاهی در داستان‌پردازی» مهم‌ترین تحوّل پست‌مدرنیسم در حوزهٔ هنر و ادبیات است. به طوری که می‌توان گفت کلیدی‌ترین ویژگی‌که دیگر شاخصه‌های پست‌مدرنیسم را نیز تحت تأثیر خود قرار می‌دهد، این ویژگی است که با عنوان «فراداستان» شناخته می‌شود. فراداستان به داستان‌هایی گفته می‌شود که به شکلی خودآگاه و نظام‌مند، توجّه خواننده را به ساختگی‌بودن خود جلب‌کرده، رابطهٔ میان داستان و واقعیّت را به اشکال و شگردهای مختلف به چالش می‌کشد. استفاده از فراداستان و درهم شکستن مرز بین واقعیّت و خیال، دو ویژگی اصلی آثار «پست‌مدرن» است. «این داستان‌ها برخلاف داستان‌های رئالیستی و ناتورالیستی، ماهیّت تخیلی خود را نه فقط پنهان نمی‌کنند بلکه خودآگاهانه مورد تأکید قرار می‌دهند. مقصود از فراداستان، آن داستانی است که دائماً به خواننده یادآور می‌شود که آنچه می‌خواند کاملاً تخیلی است و نه گزارشی از رویداد یا واقعیتی حادث شده»(پاینده،۱۳۹۳ :۳۹۳). در داستان هلال پنهان نیز به شکلی گسترده و مدام به برساخته‌بودن داستان تأکید می‌شود و نویسنده می‌کوشد که ساختگی و تخیلی بودن ماجرا را بازگو کند « داستان ما پیش از آن که شروع شود تمام شده‌است. پس این حس مبهم تعلیق از چیست؟ تعلیق. دغدغه،...چه می‌خواهیم، دور زدن زمان یا غلبه بر آن؟»(شیرزادی،۱۳۸۳: ۷).

نظرات اعضای جلسهٔ ادبی به ریاست آقای بروشکی در مورد عناصر داستانی به‌کاررفته در داستان بشیران، به وضوح به فراداستانی‌بودن آن دلالت می‌کند:

ببینیم دوستانمان چه نظرهایی دارند دربارهٔ چیزهایی که خواندی. شروع می‌کنند؛ تند و کند: – شخصیت ریحان به لحاظ ساختار کلی کار، گره دارد. به نظر می‌رسدکه خوب تراش نخورده...– حال و هوا؛ فضاسازی را بگویید! مغشوش از آب درآمده... منظور، منظورم این است که لحن و زبان شخصیت این جا منطبق نشده با وضع و مشغله‌اش، با روان‌شناسی آدمی که گویا کور و نابیناست و...؟ – ملاحظه باید بشود که... می‌شود گفت که... ساخته نشده که... آقا! همین طور با سه چهار تا نشانه و یک پس‌زمینهٔ نمایشی نمی‌شود که...– نو است؛ زنده است؛ نو و زنده. دوستان می‌باید توجه می‌کردند که یک سلسله تفاوت‌ها و یک رشته تقارن‌ها این جا کارکرد خاص دارد... و از همه چشمگیرتر...آقای مسیح بروشکی می‌گوید:«چشم‌افسا! کلمهٔ چشمگیر درست نیست، غلط مشهود است»(همان: ۵۱).

۵-۲. نظام چندصدایی (زاویهٔ دید متغیر- جریان سیال ذهن)

در داستان پسامدرن، روایت، خط سیر و ترتیب زمانی مشخصی ندارد و خواننده باید وقایع را به هم مرتبط کند(پارسا، ۱۳۸۹: ۳). «در این داستان‌ها، شیوهٔ روایت چندصدایی یا شیوهٔ جریان سیّال ذهن و تک‌گویی درونی به کار می‌رود. در برخی از داستان‌ها نویسنده صدایش را پنهان می‌کند و با شیوهٔ چندزبانی و چندصدایی، به وسیلهٔ گفتگو میان شخصیّت‌های متفاوت داستان به متن، خصلتی فرازبانی و غیر ایدئولوژیک می‌بخشد»(احمدی،۱۳۸٦: ۳۲۵).

تلاش شیرزادی نیز در این داستان، چندصدایی‌کردن رمان بوده‌است. در صفحهٔ آغازین، راوی داستان، با مخاطب قراردادن خواننده و همراهی با او، این چنین داستان را زنده و جاندارآغاز می‌کند: «نگاه کنید. لکّه‌های خون و تکّه‌های پوست و گیسو بر دامنّ پردهٔ تور چسبیده است...»(شیرزادی،۱۳۸۳: ۷). سپس راوی با شخصیّت‌های مختلف جابجا می‌شود، در صفحهٔ بعدی از زبان بروشکی که قصّهٔ بشیران را تحلیل می‌کند،

داستان ادامه می‌یابد: «مطمئنی که حالت خوش است. یونس جان؟ چه خبرت شده؟ روراست بگویمت، کار را سهل گرفته‌ای، خیلی سهل!...»(همان: ۸).

در بخشی دیگر، بازاری‌هایی که برای جبهه وسایل آورده‌اند، راویان داستانند: «...فرمانده گروهان چهارم از گردان سی و چهار بلال حبشی ما آقایان را به سنگر فرماندهی گردان دعوت می‌کند...»(همان: ۲۰)

در ادامه، روایت داستان را ابراهیم یارزاولی با تعریف خاطره‌ای از دوران کودکی خود به عهده می‌گیرد: «می‌دانید بچه که بودم، خجالتی بودم؛ خیلی. با این حال یک بار زدم با سنگ شیشهٔ دراز یک دکان را شکستم...» (همان: ٢٤).

در بخش‌هایی از کتاب که داستان با زاویهٔ دید تک‌گویی نمایشی روایت می‌شود (خصوصاً توسط مسیح بروشکی در رثای خلبان نصرت‌الله آقایی)، کانون روایت پرقدرت می‌شود و داستان در این بخش‌ها برجسته‌تر جلوه می‌کند، به عنوان مثال: «زیر باران ایستاده‌ام و به تصویر روشن تو نگاه می‌کنم. با آن قامت پهلوان‌آسا چه فروتن و مظلوم در میانهٔ حلقه‌ای از میخک گل سرخ ...» (همان: ٦٠).

صحنهٔ برخورد یونس بشیران با عمو ریحان بسیار زیباست و علت اصلی این زیبایی را باید در روایت آن از زاویهٔ دیدهای مختلف دانست. این صحنه توسط یونس روایت می‌شود و با دیدن خبر شهادت انیسه و خانواده‌اش در روزنامه، صحنه‌ای که باعث شده بود، یونس اسم دختر سیاه‌چشم را بداند، تداعی می‌گردد، عمو ریحان منظرهٔ روزنامه‌خوانی بشیران را توصیف می‌کند و در ادامه با ورود راوی و حرف‌زدنش با مخاطب زاویهٔ دید دیگری رقم می‌خورد:

یونس بشیران... روزنامه را با دقت و تانّی تا می‌زند و توی جیب کتش می‌گذارد. صبح آن روز، در رایحهٔ برگ و باران... چرا فندق میل نمی‌کنید؟ شروع شده‌است دیگر. چه می‌توانیم کرد؟... شما دوستان! در این عمق گسترده، برای اندیشیدن و رسیدن به ادراک مفهومی دایماً دگرگون‌شونده، برای دریافت معنای به‌کلام‌نیامده هم فرصت خواهید داشت. ولی خونسرد باشید،... این طور شاید بتوانیم صدا و سکوت

درونی و تو در توی کلمه‌ها را بشنویم و اگر بخت یاری کند، بارقه‌ای از راز نهانی جمله‌های مستعمل را دریابیم(همان: ۱۵).

گسست‌های شیرزادی در کانون روایت داستان باعث شده‌است که جریان داستان، پی‌درپی قطع شود و این امر خصوصاً در صفحات نخست، باعث شده که داستان به تدوین ناهمگون بخش‌هایی از داستان‌های متفاوت تبدیل شود.

۵-۳. مرگ مؤلّف

از نظر پسامدرنیست‌ها «نویسنده نمی‌تواند مقدرات متن را با یقین و به شکلی تخطّی‌ناپذیر تعیین کند. در رمان پسامدرن، شخصیّت‌ها بر استقلال خود از نویسنده اصرار می‌ورزند و حتّی علیه امر او سر به شورش برمی‌دارند تا حدّی که خواننده احساس می‌کند، این نویسنده است که از شخصیّت‌ها تبعیت می‌کند و نه برعکس» (پاینده، ۱۳۸٦: ٦۳).

در داستان هلال پنهان بارها با مخاطب قراردادن خواننده و یا انتخاب چند گزینه توسط او، شاخصهٔ مرگ مؤلّف پدیدار می‌شود. حتی چندین بار بشیران یا آقای بروشکی، در لابه‌لای تحلیل داستان بشیران، این مؤلّفه را با عنوان طغیان شخصیت داستانی علیه نویسنده‌اش، توضیح می‌دهد.

«نمی‌دانم به عنوان نویسنده هیچ برایتان پیش نیامده که از باب مثال می‌گویم: دست کم یکی از آدم‌های داستانتان، یکی از شخصیت‌های فرضاً تا حدی شاخص داستانتان، کم و بیش گاهی هم در اندازه‌ای کاملا غیرقابل پیش‌بینی و تحمل، بی‌اعتنا به نقش یا اعتبار خودش، دور از طرح و هدف و بگیریم اندیشهٔ تخیلی‌شدهٔ شما، در گرماگرم کار قالتان بگذارد؟ و حتی – نمی‌دانم چه طور باید توضیح دهم – با خیره‌سری و تمایل دیوانه‌وار به دست‌انداختن شما، در یک جور دشمنی پنهانی و مخالفت لجاج‌آمیز و مسخره با جزء جزء و با کل دنیای داستانی شما، از این رو به آن رو بشود و دست به اعمالی بزند که پاک حیران و مستاصلتان بکند؟» (شیرزادی، ۱۳۸۳: ۳۱).

عمو ریحان از اینکه بشیران او را در سر راه سروان یارزاولی قرار داده تا او را از خطر مرگی که درپی است مطلع سازد و به او سفارش احتیاط کند و بقول خودش نقبی به آینده زند و به جناب سروان توصیه کند عکس بزرگی از خود برای تشییع بگیرد، ناراحت است و حالش خوش نیست ولی به‌اجبار و به خاطر سروان به این کار تن داده‌است:

لکن این بنده را با این غائلهٔ تباه، کاری نبوده و نیست؛ نهایت شخصی به نام آقای یونس بشیران، به سائقه‌ای ناشناخته و خدا عالم است با چه نیّات و مقاصدی، در حواشی یک یا باز هم خدا عالم است چند ماجرا از این غائله، مرا به میدان کشانده‌است. حالم خوش نیست. داستان‌نویس سرگردان دست بر شانهٔ بنده گذارده‌است و بگویی نگویی از در عجز و الحاح برآمده‌است. می‌توانم و می‌توانستم شانه بالا بیندازم و احتیاطاً طفره بروم و برای خودم خوش باشم(همان: ۳۹).

بروشکی در ادامهٔ تحلیل داستان بشیران در جلسهٔ ادبی، بعد از ذکر نو بودنش، به طغیان شخصیّت داستانی پرداخته، در مورد عمو ریحان و سرپیچیش از خواست یونس می‌گوید:

و اما، موضوع سرپیچی شخصیّت داستان از طرح و خواست و نیّت نویسنده... این به خودی خود نه تازه است و نه چندان مهم. اتفاق می‌افتد. کاریش هم نمی‌شودکرد؛ نهایت، این جا آقا عمو ریحان- که به نظر می‌رسد به نوبهٔ خود ادعای نویسنده‌بودن دارد- خیلی نجیبانه سرپیچی می‌کند...در قبال ضعف‌ها و تردیدهای نویسنده، یعنی همین یونس جان خودمان(همان: ۵۵).

۵-٤. وحدت شخصیّت‌ها در عین کثرت

در رمان‌های پسامدرن شخصیّت‌ها ماهیّت متنی دارند. آن‌ها «از جنس کلام‌اند و در فرایند خواندن زنده می‌شوند»(وُو، ۱۹۸٤: ۹٤). «شخصیت‌های داستان‌های پست‌مدرن، گاه در عین داشتن نام‌هایی متفاوت و شرکت در وقایعی متفاوت، براساس برخی قراین به هم می‌پیوندند و به نظر می‌رسد که وجوه اشتراکی با خود نویسنده نیز دارند»(تدینی،۱۳۸۸: ۱۹۷).

در روند داستان، با اشاره‌هایی متوجه می‌شویم که شخصیّت یونس بشیران، نمودی از شخصیّت خود علی‌اصغر شیرزادی هست. به طور مثال زمانی‌که بشیران از جبهه فرار می‌کند در راه به زنی میانه‌بالا با خالی در وسط دو ابرو و طاق پیشانیش برمی‌خورد که جنازهٔ کودکش را در آغوش کشیده و در بستر رودخانه نشسته و مویه می‌کند. این صحنه در حافظهٔ او درشت‌تر از اندازهٔ واقعیش می‌ماند و بعدها در داستانی از شیرزادی به نام «زیر غبار آب و مرداب»، از مجموعهٔ «یک سکّه در دو جیب»، در قالب شخصیّتی ظاهر می‌شود (رک. شیرزادی،۱۳۸۳: ۱۲).

هم‌چنین در جایی از داستان، هنگام اعتراض عمو ریحان به بشیران به خاطر نقشی که به او محوّل کرده‌است، او به سابقهٔ روزنامه‌نگاری خود که مطابق با سابقهٔ روزنامه‌نگاری شیرزادی هست، اشاره می‌کند و با این توضیح می‌شود فهمید که عمو ریحان نیز باز همان شیرزادی است (رک. همان: ٤٤).

در این داستان در دو قسمت اشارهٔ مستقیمی به وحدت شخصیت‌ها در عین کثرت شده است. یکی، یارزاولی که زخم‌خوردهٔ عوالم بیرونی(جنگ) است. او وقتی کامیون پر از مهمات را از تیررس دشمن خارج می‌کند، با جنبهٔ دیگری از شخصیت واقعی خود روبرو می‌شود که بسیار جسورتر از خودش بوده است. «وسط معرکه انگاری یک ابراهیم یارزاولی دیگر هم دوش به دوش من می‌آمد... انگاری نه کتفش درد می‌کرد و نه روحش. آن سرگرد یارزاولی که قدم به قدم با این سرگرد یارزاولی می‌آمد، انگاری داخل سردخانه به دنیا آمده بود»(همان: ۱۰۸). و دیگری، بشیران که زخم خوردهٔ عوالم درونی خود است. او زمانی‌که در جبهه از قطار پایین می‌پرد و فرار می‌کند، با وجههٔ دیگری از شخصیت خود روبرو می‌شود که سال‌ها با او دست‌به‌گریبان می‌شود و درنهایت در پایان داستان بر آن وجهه فائق می‌آید و با پس‌گرفتن لباس نظامی‌خود، هویّت گمشده و واقعی خود را بازمی‌یابد.«در تمام این سال‌ها و روزها در تبانی یا کشمکش مبهم و اسرارآمیزی با یک یونس بشیران دیگر، با یک خود مرموز، درگیر و دست به گریبان بوده‌ام. کاش مانده بودم با شما جناب سرهنگ یارزاولی!»(همان: ۱۰۹).

۵-۵. بی‌نظمی زمانی و مکانی و عدم انسجام

شکست‌های زمانی، به علاوهٔ ساختار بریده‌بریدهٔ داستان، نشانگر ازهم‌گسیختگی در دنیای داستان است که از ویژگی‌های اصلی ادبیات پسامدرنیستی است و با تأکید بر عدم انسجام و ارتباط عناصر مختلف داستان، تفسیرناپذیری دنیای تصویر شده در داستان را به نمایش می‌گذارد. در حقیقت اختلال زمانی، بی‌نیازی شخص از تفسیر دنیا برای پیوند دادن حال با گذشته و آینده است.

مکانی‌سازی ادبی زمان از طریق لحظات پاره‌پاره و یا چرخهٔ مسطح بازگشت، با روش‌های «نقّادی نو» تکمیل می‌شود، روش‌هایی که به گونه‌ای مشابه، وجود نامحدود یک متن و خوانش‌های آن در گذر زمان را با در نظر گرفتن متن به عنوان یک شمایلی که تنش‌ها و تضادها را با وحدتی جاودانه درآمیخته و قوام می‌بخشد، محدود می‌کنند. ادبیات پسامدرن با تأکید بر جریان اتفاقی زمان‌مندی، به بهای صرف‌نظرکردن از سکون غیرزمانی متافیزیک، از آن دیدگاه می‌گسلد(یزدان‌جو،۱۳۹٤: ۲۰۵).

در این داستان دغدغهٔ فلسفی راوی در ارتباط با زمان و گذشت زمان بیش از هر چیز خود را نشان می‌دهد. راوی همه را مغلوب زمان می‌داند. به همین دلیل از دیدگاه او همهٔ افراد تحت تأثیر گذشته‌هایشان قرار دارند. «هرجا باشی، در هر جغرافیا، کودکی، جوانی، نوجوانی- و اگر مقدّر باشد- میان‌سالی و پیری‌ات هم، یکسره و پیوسته به هم تنیده در همان جاست. آن جغرافیا و آن زمان در درون ماست. هست؛ همیشه هست»(شیرزادی،۱۳۸۳: ٤۹).

یونس بشیران که سالیان درازی زندانی امیال خود بوده، با غوطه‌ورشدن در صحنه‌های تراژیک، جویای کشف عالم خویش است و در این صحنه‌ها مدام به گذشته بازمی‌گردد. به این دلیل زمان داستان نه یک زمان افقی که یک زمان دایره‌وار است. زمان دائماً از گذشته به حال و از حال به گذشته در حرکت است. این امر موجب گسست‌هایی در کانون روایت داستان گردیده و جریان داستان را پی‌درپی قطع می‌کند، به‌ویژه شصت صفحهٔ اول، بخش‌های ناهمگونی از داستان‌های متفاوت را نشان می‌دهد. در داستان عمو ریحان هنگام اعتراض به نویسنده‌اش، بشیران، به این موضوع چنین اشاره می‌کند:

آقای یونس بشیران در حق این کم‌ترین، جفا روا داشته است. آخر آدم نمی‌تواند و نمی‌باید ملعبهٔ ذهنیات فشل و به غایت آشفتهٔ کاتب تا حدی شاعری بشود که گاه بازیگوشانه و همانند یک ماسوره دایماً می‌چرخد و صورت و معنی و حال و آینده و ماضی را برهم می‌زند و درهم می‌تند. از شانه‌ای به شانه‌ای؛ بار بر دوش این فقیر افکنده‌است(همان: ٤٣).

در ادامهٔ همین موضوع، عمو ریحان از اینکه در داستان طبق نظر بشیران، او هم با کودکی سروان یارزاولی و هم با میان‌سالی وی در بیمارستان ملاقات می‌کند، معترض است(رک. همان: ٤٤). صحنهٔ دیدار کودکی و میان‌سالی جناب سروان آقای ابراهیم یارزاولی در بیمارستان از زبان عموریحان، این بی‌نظمی زمانی را به تصویر می‌کشد:

نزدیکی‌های ته راهرو لای دری باز شد... پسری ده‌دوازده‌ساله... در آستان در ایستاد. خندید. جناب سروان آقای ابراهیم یارزاولی... برگشت و با احتیاط و ملایمت به کتف، بازو و ساعد پسربچه دست کشید. ... پابه‌پا کردم و نمی‌دانم چطور شد که دفعتاً لرزه‌ای از گرده‌ام گذشت و صدای مرتعش و خش‌دار خودم را شنیدم: «جناب سرگرد آقای ابراهیم یارزاولی! خطر... مرگ! نه نبض خواهید داشت، نه تنفس... انّا لله و انّا الیه راجعون! جناب سرگرد!»(همان: ٤٨).

در جریانِ این دیدار، عمو ریحان ماجرا را با انتقاد از بشیران ادامه می‌دهد و بازتاب صدای او را که در مورد زمان و اختلالات ناشی از آن است، چنین بازگو می‌نماید:

فی‌الواقع نمی‌دانم چرا تا پلک‌هایم گرم می‌شود و چرتم می‌گیرد، صدای مصرّ و مخلّ این کاتب پریشیده‌احوال از دل باران و تاریکی‌ها به ذهنم هجوم می‌آورد ... گاهی آگاهانه به فکر می‌افتیم تا به یاد بیاوریم و مثلاً خودمان را در جغرافیای دیگری از زمان دیگری حالا بگو توی یک خانه، یک اتاق در شهری دور یا نزدیک- زیر درخت‌های بید و سپیدار و نخل و لیموکنار و پشت پنجره‌ای و در نور غالباً سرد و افسرده‌ای که نه به شب تعلق دارد و نه به روز؛ یا در کوچه‌ای و مدرسه‌ای، و به هر رو، جایی علی‌القاعده دور و دسترس‌ناپذیر ببینیم. خیر، آقایان و خانم‌های محترم و معزّز. نخیر، آن جغرافیا و آن زمان در درون ماست(همان: ٤٩).

مکان‌های داستان نیز گرچه غالباً واقع‌گرایانه انتخاب شده‌اند. ولی گاه فراواقعیتی می‌شوند، استفاده از «زیر آب» برای روایت داستان نمونهٔ گرایش نویسنده به سوی خیالی‌بودن داستان است: چشم‌هایتان را اما باز نگه دارید. لحظه‌ای تردید نکنید. شک نکنید. نترسید. ببینید، این نورافکن‌های آفتابی تا چند دقیقهٔ دیگر روشن می‌شوند. نه، اصلاً نگران نباشید. آب در این عمق به چشم و گوش آسیبی نمی‌رساند(همان: ١٦).

٥-٦. ابهام و عدم قطعیت

حاصل همهٔ تکنیک‌های پست‌مدرنیستی از جمله: فراداستانی‌بودن، زاویهٔ دید متغیر، تداخل شخصیت‌ها، مرگ مؤلّف و... که درآن‌ها یکپارچگی و انسجام رمان‌های رئالیستی ازبین می‌رود و خواننده با جهانی تودرتو و لایه‌به‌لایه و درهم وبرهم روبه‌رو می‌شود، عدم قطعیت است که باعث ابهام می‌گردد.

«درداستان‌های مدرن و همین‌طور پست‌مدرن به جای آرایش حوادث، با تکیه بر اصل علّت و معلولی دیروزی تنها به توهّم طرح بسنده می‌شود و با عرضهٔ دنیایی پاره‌پاره از منظر نگرنده بحران واقعیّت را به نمایش می‌کشد»(گلشیری،١٣٧٨: ٤٨٥).

این مؤلفهٔ مهم پسامدرنی در هلال پنهان، ابتدا با موضوع داستان که داستانِ داستان‌نوشتن بشیران و خواندن آن در جلسهٔ ادبی به سرپرستی بروشکی آغاز شده و سپس در شصت صفحهٔ اول داستان، که سنگینی با ساختار است، از سویی با به تعویق افتادن دائمی عنصر داستان و از سوی دیگر با چگونگی برخورد یونس بشیران با خودش، بروز می‌کند. توجه بسیار به شخصیت‌پردازی، ساختار و زبان داستانی، کشمکش‌های ذاتی و عاطفی، درون‌گرایی و پرداختن به لایه‌های درونی شخصیت‌های داستان موجب شده تا رمان با ابهامی غامض همراه گردد. افزون بر این موارد، لحن بشیران، نیز تردیدآمیز، جستجوگر و ابهام‌آمیز است. هم‌چنین در داستان درونیِ داستان هلال پنهان نیز، هنگام تحلیل داستان بشیران در جلسهٔ ادبی، تنی چند از حضّار در مورد ابهام و پیچیدگی داستان وی بحث می‌کنند و این امر را نوعی نوآوری بیهوده می‌دانند.

– در کلِ متن حالتی از ملال و سرگشتگی هست که البته این جا، فعلا ریشه و علتش را نمی‌دانیم؛ ولی خیلی مهم است که راوی تقریبا غیرقابل اعتماد است...– نه آقاجان! ملاحظه‌کنید؛ افسون! اثر، بدون این «آن»، بدون این جادو، بدون این عطر و بوی پنهان، هر قدر هم به اصطلاح خوش‌ساخت باشد، و هر قدر هم– اجازه بدهید!– با وسواس صنعتگرانه تراش خورده باشد، در سطح و توی چارچوب نخ‌نمای خودآگاه محدود نویسنده و خواننده شناور می‌ماند. – ای بابا! صاف و صمیمی و مرد و مردانه بگوییم: باباجان، ما نفهمیدیم، ما سر در نیاوردیم!... واقعاً حرف حساب این آقای یونس بشیران چی است؟ بگویید نفهمیدیم و خلاص... شاید خودشان هم راست و درست هنوز... آرام! آرام باشید، دوست عزیز! شما حق داری و می‌توانی تا هر وقت که بخواهی نفهمی(شیرزادی،۱۳۸۳: ۵۳).

بعد از اینکه حضّار جلسه را ترک می‌گویند، بروشکی خطاب به بشیران می‌گوید: «هرچیزی حرمت خاص خودش را دارد؛ حرمت هالهٔ ابهام است. ابهام هم وقتی که منشأ دلهره باشد به خودی خود برمی‌گردد به بزرگی، به عظمت ظلمانی، به ناشناخته...» (همان: ۱۰٤).

۵–۷. آمیزه‌گرایی یا التقاط‌گرایی با شگرد داستان در داستان

پست‌مدرنیسم از طریق تکنیک داستان در داستان علاوه بر مرکزیّت‌زدایی و گوش‌زد مسألهٔ پایان اصالت، برآن است تا از طریق گسست‌های مقطعی ارتباط با خواننده، به نوعی بر راهکار عدم یک‌پارچگی و به دنبال آن التقاط و اصالت‌گریزی اصرار ورزد.

شیوهٔ روایت در روایت غالباً به قصد وحدت‌گریزی ارائه می‌شود و معمولاً هر داستانک صحّت روایت‌های دیگر را به چالش کشیده و در کنار وسعت‌بخشیدن به بی‌معنایی، از طریق خلط واقعیّت با رویا ارتباط نسبی کل داستان را درهم می‌ریزد. التقاط و شیوه‌های درهم‌ریختن، انسجام ساخت‌مند روایی در داستان‌های پست‌مدرنیستی به هیچ‌وجه گرایشی به وحدت ندارد و یکی از مشخصات داستان‌های پست‌مدرن بی‌مرکزی، مرکزگریزی و

ساختار یا عدم ساختار هرمونتیک است. در حالی‌که در آثار مدرنیستی التقاط گرد یک عنصر واحد می‌چرخد(گلشیری،۱۳۸۹: ۲٦۸).

داستان هلال پنهان خود داستانی است، دربارهٔ چگونگی شکل‌گیری یک داستان. پس از همان ابتدا مصداقی روشن برای شگرد داستان در داستان است. نویسنده به جای این که داستان بگوید، داستان می‌نویسد.

رمان هلال پنهان داستانی است که ما در آن چگونگی شکل‌گیری یک داستان دیگر و نقد و بررسی آن را در یک جلسهٔ ادبی می‌بینیم و با چشم تأمّل دنبال می‌کنیم. شیرزادی در این رمان با به تصویرکشیدن داستان‌نویسی بشیران، قصد دارد تأمل بر انسان و موقعیت‌های گوناگونی که انسان درآن قرار می‌گیرد، دنبال کند. او برای همین منظور از داستان یونس(ع) بهره گرفته‌است و یونس بشیران را در جست و جوی هویت خود به دنبال خود می‌کشاند تا در دریای وجودی خود، خود را پیدا کند.

بروشکی در اثنای تحلیل داستان بشیران و موضوع طغیان عمو ریحان، ناگهان به یاد داستانی که خود سال‌ها پیش نوشته‌بود، می‌افتد و شروع به تعریف آن داستان می‌کند و در پی آن، به یاد سروان نصرت‌الله آقایی می‌افتد و به تعریف ماجرای آشنایی خود با او می‌پردازد. این نوع روایت‌ها باعث می‌شوند که کانون روایت مختل شود: «یونس، شاید یادت مانده‌باشد؛ چند سال پیش من هم داستانکی نوشته بودم که قهرمانش به شکلی خیلی ساده اما غیرمنتظره شانه از اجراکردن نقش خودش خالی کرد و به قول معروف، از دست دررفت...»یونس لبخندی افسرده می‌زند: «ماجرای عجیبی نبود؛ معلم از کار بی-کارشده... با ماشینش- یک ژیان توی خیابان‌های تهران راه می‌افتد به مسافرکشی. یک جلد از مجموعه داستان‌های چاپ‌شده‌اش را هم می‌گذارد روی داشبورد، جلو دید؛ «فراسوی مه، در سپیده‌دم!»

کسی با صدای تو دماغی می‌گوید: «اِه... این، این که کتاب خود آقای مسیح بروشکی است! به چاپ سوم و چهارم هم رسید گویا، اما بعد...»

«یک روز آن شخصیت داستانی(معلم) پشت چراغ قرمز یک چهارراه ترمزدستی ژیان کشیده و بدون اینکه ماشین راخاموش کند، در را باز کرد و پیاده شد. سوار تاکسی شد

و رفت و مسیح بروشکی(مسافر و شخصیت دیگر) پشت فرمان ژیان نشست تا مسافران حیران و خشمگین را یک به یک به مقصد برساند»(شیرزادی،۱۳۸۳: ۵۹).

٦- مقایسهٔ مؤلفه‌ها و نتیجه‌گیری

اصول و قواعد داستان‌نویسی، از جملهٔ روایت‌های بزرگی هستند که در داستان «کولی کنار آتش» رنگ می‌بازند و فرومی‌پاشند. این فرایند اگرچه در جامعهٔ نمونهٔ نویسنده (کولیان) روی می‌دهد، اما ارتباط برخی از اشخاص داستان با اشخاص بیرون قشر چادرنشین و نیز سبک زندگی واقعی مردم ایران در بیرون از جامعهٔ داستان، نشان می‌دهند که افول فراروایت‌ها در جامعهٔ ایرانی پدید آمده بود و روی به گسترش داشت.

روانی‌پور برای روایتِ افول فراروایت، در داستان خود از شیوهٔ بازسازی صحنه و نمادپردازی بهره برده‌است. او با ارئهٔ تصویری گویا از یک واحد اجتماعی رو به زوال، غروب تدریجی فراروایت‌ها را در جامعهٔ ایرانی بازآفرینی کرده‌است. وی به یاری نمادهای زنده به‌خوبی توانسته است پیام خود را به خوانندگانش منتقل کند. «کولی» در کنار «آتش»، حکایت سوختن فراروایت‌هاست. روایت‌هایی که نتیجهٔ وجود آن‌ها «زن سوخته» است و این روایت‌ها نیز سرنوشت او را انتظار می‌کشند. «رقص» شخصیت اصلی داستان، «راننده»، «کامیون»، رفتن «نیلی» به خارج، همگی حکایت حرکتی هستند به سوی ناکامی؛ چنانکه فراروایت‌ها بدان دچارند. «فرار» و سرگردانی‌های «آینه» افول فراروایت‌ها را به‌روشنی، تا پایان روایت «کوچ‌نشینی» باز می‌تاباند. اما این نقاش فرزانه‌ای که نقش خیال می‌زند، هم‌چون فراروایت‌ها در پایان داستان ناپدید می‌شود. تعریف‌گریزی، محدودیت‌ناپذیری، ساختارشکنی و نقض اصول داستان‌های کلاسیک، در «کولی کنار آتش»، تأکید و بازسازی روایت افول فراروایت‌هاست.

با بررسی «هلال پنهان» روشن می‌شود که در میدان رزم اصولی حاکم است که با نظم زندگی عادی سازگاری ندارد. بسیاری از قوانین و آداب نظام زیستی در فضای جنگی از هم می‌پاشد. درست مانند فضای پسامدرن که اصول دنیای سنت و مدرنیته در آن افول می‌کنند. سبک این رمان نشان می‌دهد که در بستر سبک پسانوگرایی شکل گرفته است. از

این رو شاخصه‌های طرح شده نمونه‌های روشنی از فروپاشی بسیاری از روایت‌های کلان نویسندگی را در یک رمان ارائه می‌کند. شیرزادی نیز مانند روانی‌پور، برای روایتِ افول فراروایت‌ها، در داستان خود از شیوهٔ بازسازی صحنه بهره برده‌است. او با ارئهٔ تصویری گویا از یک نوع ادبی نامنسجم، غروب تدریجی فراروایت‌های نویسندگی را با ساختار خاص زندگی در میدان نبرد بازآفرینی کرده است.

مؤلّفه‌های مشترک افول فراروایت داستان‌نویسی را می‌توان در دو رمان بشرح زیر خلاصه کرد:

فروپاشی اقتدار نویسنده و مرگ مؤلف

فروپاشی اقتدار نویسنده با حق انتخابی که به خواننده داده می‌شود در «کولی کنار آتش» و «هلال پنهان»، خواننده را از پذیرنده‌ای منفعل به آفرینشگری فعال تبدیل می‌کند. که نتیجهٔ آن ایجاد دموکراسی فرهنگی هست به طرزی که هر مخاطبی در شکل‌گیری داستان شرکت کند و واکنشی از خود نشان دهد و به طور تلویحی اشاره به این حقیقت دارد که هر کسی قادر است، واقعیت را تغییر دهد.

در داستان «هلال پنهان» بارها با مخاطب قراردادن خواننده و یا انتخاب چند گزینه توسط او، شاخصهٔ مرگ مؤلّف پدیدار می‌شود. حتی چندین بار بشیران یا آقای بروشکی، در لابه‌لای تحلیل داستان بشیران، این مؤلّفه را با عنوان طغیان شخصیت داستانی علیه نویسنده‌اش، توضیح می‌دهد. یکی از شخصیت‌های رمان، یعنی عمو ریحان، از این‌که بشیران(نویسنده رمان) او را در سر راه سروان یارزاولی قرار داده تا او را از خطر مرگی که درپی است مطلع سازد معترض است.

بروشکی در تحلیل داستان بشیران در جلسهٔ ادبی، به طغیان شخصیت داستانی پرداخته، در مورد عمو ریحان و سرپیچیش از خواست بشیران سخن می‌راند. در «کولی کنار آتش» آینه، قهرمان داستان، با اینکه طبق ارادهٔ نویسنده‌اش از قافله رانده شده است، قصد دارد که از داستان بگریزد. در این موقع نویسنده با درماندگی از او تمنا می‌کند تا بماند. در جایی از داستان آینه مورد تهاجم مردان ناشناس قرار می‌گیرد، نویسنده ناتوانی خود را از تغییر و دخالت در سرنوشت شخصیت مخلوقش نشان می‌دهد و از یکی از

شخصیت‌های داستانش به نام فرزانهٔ نقاش کمک می‌خواهد تا با کشیدن پنجره‌ای، به آینه کمک کند تا خود را از دست متجاوزان نجات دهد. وقتی‌که آینه به عقد موقت رانندهٔ کامیون درآمده است، نویسنده و داستانش را به کلی رها کرده‌است، نویسنده می‌خواهد به نحوی او را به قصّه بازگرداند و کارهایی انجام دهد تا داستانش را کامل نماید ولی دچار تردید می‌شود و با اندیشیدن به عواقب افکارش سرانجام در برابر خواست آینه تسلیم شده و تصمیم می‌گیرد که او را به میل خود رها کند تا بلکه در فرصت مناسب متقاعدش نماید. در نهایت، در پی بازنگشتن آینه به داستان، نویسنده عنان صبر خود را از دست می‌دهد و خود را بازیچهٔ شخصیت خودآفریده‌اش می‌داند.

تغییر راوی و زاویه دید

در «کولی کنار آتش» با سوژه‌ای روبه‌رو می‌شویم که در موقعیّتی راوی است، در موقعیّتی آینه، در موقعیّت‌های دیگر گل‌افروز و زن سوخته. شخصیت‌های آینه و فرزانه، گل‌افروز و زن سوخته و بسیار شبیه به هم هستند تا آن جا که گاه تا مرز یگانگی پیش می‌روند و خواننده را به این گمان وامی‌دارند که این شخصیت‌ها با نام‌های متفاوتشان، جلوه‌ای از یک شخصیت یگانه‌اند و تنها کار نویسنده بازی با ذهن مخاطبان و فریب آن‌هاست؛ فریبی که سرانجام آشکار خواهد شد.

در «هلال پنهان»، راوی داستان، با مخاطب قراردادن خواننده و همراهی با او، داستان را زنده و جاندارآغاز می‌کند. سپس راوی با شخصیت‌های مختلف جابجا می‌شود. در بخشی، بازاری‌ها راویان داستانند؛ روایت داستان را ابراهیم یارزاولی با تعریف خاطره‌ای از دوران کودکی خود به عهده می‌گیرد. در بخش‌هایی که داستان با زاویهٔ دید تک‌گویی نمایشی روایت می‌شود(خصوصاً توسط مسیح بروشکی در رثای خلبان نصرت‌الله آقایی)، کانون روایت پرقدرت می‌شود. در روایت برخورد یونس بشیران با عمو ریحان زاویهٔ دیدها تنوع می‌یابد.

شخصیت‌پردازی

در «هلال پنهان» بسیاری از شخصیت‌های داستان نویسنده هستند؛ یونس بشیران، مسیح بروشکی، عموریحان و حتی شخصیّت داستانک بروشکی یعنی معلّم. شخصیت یونس بشیران، نمودی از شخصیّت خود علی‌اصغر شیرزادی هست. در این داستان شخصیّت‌ها در عین کثرت واحد هستند. یارزاولی که زخم‌خوردهٔ عوالم بیرونی(جنگ) است. او وقتی کامیون پر از مهمّات را از تیررس دشمن خارج می‌کند، با جنبهٔ دیگری از شخصیت واقعی خود روبرو می‌شود که بسیار جسورتر از خودش بوده است. بشیران که زخم خوردهٔ عوالم درونی خود است. او پس از اینکه از جبهه فرار می‌کند، با وجههٔ دیگری از شخصیت خود روبرو می‌شود که سال‌ها با او دست‌به‌گریبان می‌شود.

به تصویر کشیدن شخصیّت‌های بی‌هویت، چندپاره و گسسته، آشفتگی و عدم قطعیّت در «کولی کنار آتش» و «هلال پنهان» که زاییدهٔ پریشانی و درهم‌ریختگی دنیای درون و بیرون نویسنده و مخاطبانش است. شخصیت اصلی هر دو رمان با بی‌ثباتی و کثرت‌گرایی، اساساً شکننده و دچار بحران هویت هست. هویت نه به معنای چارچوب انسانی، بلکه سرگردانی میان این جهانی‌بودن و یا آن جهانی‌بودن است.

حضور نویسنده در داستان

حضور آشکار نویسندگان هر دو رمان در متن داستان، نه به مثابهٔ شخصیت داستانی یا راوی بلکه به مثابهٔ نویسنده، تلاشی برای ایجاد پندار واقعیّت در ذهن خواننده است تا او را دچار سردرگمی نماید و نهایتا سردرگمی و بی‌منطقی‌بودن جلوه‌های گوناگون زندگی در دورهٔ معاصر را بر او متذکر گردد.

حضور نویسنده در رمان «هلال پنهان» با گفتگوی بشیری و شخصیت‌های داستانش برجسته شده است. مسیح بروشکی در داستانک خود از معلّمی می‌گوید که با ژیان مسافرکشی می‌کرد که پشت چراغ قرمز ماشین روشن را رها می‌کند و بروشکی (نویسنده) وارد داستان شده، مسافران را به مقصد می‌رساند.

مسألهٔ نویسندگی و استفاده از زندگی شخصی و لحظات خصوصی، هم‌چنین ارجاع به متن و تفسیر به جای توصیف، مهم‌ترین تمهیداتی‌است که اتّصال کوتاه نام دارد و در این در رمان «کولی کنار آتش» قابل استناد است.

این شگرد به کرّات در «کولی کنار آتش» اتفاق می‌افتد، به عنوان مثال در اوایل داستان جایی که آینه از قبیله رانده شده است، می‌خواهد از داستان بگریزد و نویسنده وارد داستان شده، با او درددل می‌کند. حضور آگاهانهٔ نویسنده در داستان و بیان اینکه داستان را از روی تابلوهای زنی نقاش به نام فرزانه می‌نویسد، گویای این مطلب است که نویسنده می‌خواهد مرز بین واقعیت و خیال را از بین ببرد.

خودآگاهی داستان‌پردازانه(فراداستانی)

برساخته و تصنعی‌بودن اثر در بخش‌های زیادی از «کولی کنار آتش» به طورخودآگاهانه با اشارهٔ آشکار نویسنده به متنی بودن آن دیده‌می‌شود. نویسنده با این کار چنین القا می‌کنند که دنیای آفریده‌شده در متن، دروغین و تصنّعی است و شاید اصلاً واقعیتی وجود ندارد و هرآنچه هست، ساخته‌شدهٔ بازی‌های زبانی است و واقعیّت، تقلیدی از زبانی است که نویسنده در نوشتن داستان به‌کار می‌برد. در داستان «هلال پنهان» نظرات اعضای جلسهٔ ادبی به ریاست آقای بروشکی در مورد عناصر داستانی به کاررفته در داستان بشیران، به وضوح به فراداستانی‌بودن آن دلالت می‌کند.

روایت نامنظّم و سیال درهم‌آمیزی شیوه‌های روایت، در «کولی کنار آتش» تلاشی است برای تقلید از حیات کاملاً ذهنی که در زمان جاری در دنیای واقعی به طور اتفاقی برای هر کس پیش می‌آید. تطبیق وقایع عینی گذشته با حال و گسست روایی با بازگشت به گذشته، منجر به بی‌نظمی زمانی در روایت رویدادهای داستان «هلال پنهان» گردیده - است. زنده‌کردن گذشته در حال و شکستن خط داستان‌ها و معلّق گذاشتن آن‌ها فرصتی ایجاد کرده تا نویسنده به بحث‌های دیگر بپردازد و مخاطبان را با متنی بدون طرح منظم همانند جهان بی‌منطق و بی‌نظم واقعی روبه‌رو گرداند تا آن‌ها وادار شوند به جای دنبال

کردن روایت و خط اصلی ماجراها، به تکّه‌های پراکنده بسنده کنند و با جمع‌کردن آن‌ها در کنار یکدیگر به کنه روابط میان جهان متن و واقعیت بیرونی پی ببرند.

شگردهای متفاوتبه عنوان تمایز حاصل از مقایسهٔ دو رمان، باید یادآور شد که عناصر ناقض فراروایت داستان‌نویسی در هلال پنهان هم از لحاظ فرمی و هم از نظر محتوایی متنوع و غنی‌تر از کولی کنار آتش است. ابهام و پیچیدگی روایت و تغییر زاویهٔ دید و جابجایی روایان و نویسنده در هلال پنهان، به عنوان ویژگی منحصر ارزیابی می‌شود. برساختگی را باید به عنوان شاخصهٔ فنی«هلال پنهان» دانست؛ در اصل، این رمان داستان داستان نوشتن است. اگرچه «کولی کنار آتش» نیز از این شگرد بی‌بهره نیست.

«هلال پنهان» گویا نمادی از روشنایی شکوفا نشدهٔ آرزوی یونس بشیران است که با داستان‌نویسی آشکار می‌شود. او به دلیل خطای فرار از جبهه در دل‌سیاهی فرومی‌رود و پس از پشیمانی، دوباره به روشنایی و زندگی باز می‌گردد. هم‌چون حضرت یونس نبی در دل سیاهی (دل ماهی) زندانی می‌شود تا اینکه خداوند او را نجات می‌دهد. در حقیقت رمان هلال پنهان داستان سفر بیرونی است که نماد سفر درونی بشیران است.

در رمان روانی‌پور، «کولی» در کنار «آتش»، راوی سوختن فراروایت‌هاست. «فرار» و سرگردانی‌های «آینه» افول فراروایت‌ها را به‌روشنی، تا پایان روایت «کوچ‌نشینی» باز می‌تاباند. اما این نقاش فرزانه‌ای که نقش خیال می‌زند، همچون فراروایت‌ها در پایان داستان ناپدید می‌شود.

منابع و مآخذ

کتاب‌ها

۱. احمدی، بابک (۱۳۸٦)، **ساختار وتاویل متن**، تهران: مرکز

۲. پارسا، رضا(۱۳۸۹)، ***آشنایی با مؤلفه‌های ادبیات پست مدرن***، تهران: حوزه هنری.

۳. پاینده، حسین (۱۳۸٦)، ***رمان پسامدرن و فیلم***: نگاهی به ساختار و صناعات فیلم میکس، تهران: انتشارات هرمس.

٤. ---------- (١٣٩٣)، ***داستان کوتاه در ایران*** (داستان‌های پسامدرن)، تهران: نیلوفر.
٥. تدینی، منصوره (١٣٨٨)، ***پسامدرنیسم در ادبیات داستانی ایران***. تهران: رامین
٦. تسلیمی، علی (١٣٨٣)، ***گزاره‌هایی درادبیات معاصرایران***(داستان)، تهران: اختران.
٧. روانی‌پور، منیرو (١٣٩٥)، ***کولی کنار آتش***، چاپ سیزدهم، تهران: مرکز.
٨. شیرزادی، علی‌اصغر (١٣٨٣)، **هلال پنهان**، چاپ سوم، تهران: افق.
٩. گلشیری، هوشنگ (١٣٧٨)، **باغ در باغ(مجموعهٔ مقالات)دو جلد**، تهران: نیلوفر.
١٠. لوئیس، بری (١٣٨٣)، ***پسامدرنیسم و ادبیّات***، مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان، گزینش و ترجمهٔ حسین پاینده، تهران، روزنگار، صص ٧٧-١٠٩.
١١. یزدانجو، پیام (١٣٩٤)، **ادبیات پسامدرن**(گزارش، نگرش، نقادی)، تهران: نشر مرکز.

مقالات

١. گلشیری، سیاوش (١٣٨٩)، «پست مدرنیسم درادبیات داستانی معاصر ایران» (بررسی مؤلفه‌های پست‌مدرنیستی درآثار هوشنگ گلشیری)، تهران: **پژوهش‌نامهٔ فرهنگ و ادب**، سال ٦، شمارهٔ ١٠، صص ٢٤٢-٢٧٨.
٢. فانی، حجت‌الله (١٣٨٣)، «دلالت‌های تربیتی دیدگاه پست‌مدرنیستی لیوتار و نقد آن»، ***فصل‌نامهٔ علمی-پژوهشی نوآوری‌های آموزشی***، دانشگاه آزاد مرودشت، سال سوم، شمارهٔ ٩، صص٨٧-٦٦.
٣. وُو، پاتریشیا(١٩٨٤)، «مدرنیسم و پسامدرنیسم: تعریفی جدید از خودآگاهی ادبی»، **مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان**، گزینش و ترجمه حسین پاینده، تهران: روزنگار، صص ٢٦٠-٢١١.

خارجی

١. Singh. Prasidh Raj. (٢٠١١). **Consumer Culture and Postmodernism. Postmoder Opening.** Natinal Law University. Orissa India.Internatinal Conference Lumen.