معکوس کردن رابطه ها؛ خلاقیت پسامدرن در «آزاده خانم و نویسنده اش»

حسین پاینده

شیوه روایت در رمان های پسامدرن

یکی از درخور توجه ترین دگرگونی هایی که رما ن نویسان پسامدرن در رمان به وجود آورده اند، شیوه روایتً داستان است. با مروری بر شاخص ترین رمان های نوشته شده از قرن هجدهم تا حدود دهه ۱۹۶۰ می توان گفت که دو صناعتً اصلی روایتگری در رمان، عبارت بود از «بازگویی» و «نشان دادن». نویسندگانی که با استفاده از صناعتً «بازگویی» رمان می نوشتند، راوی معمولاً دانای کلی را برای روایت کردنً داستان برمی گزیدند که همه چیز را درباره شخصیت ها و رویدادها مستقیماً به خواننده می گفت؛ از وقایع گذشته گرفته تا احساسات و افکار درونی که شخصیت های رمان به صراحت بیان نمی کردند. این شیوه از روایتگری بیشتر در رمان هایی مرسوم بود که در چارچوب سنت رئالیسم نوشته می شدند، اما از اوایل قرن بیستم با پیدایش رمان مدرن، صناعتً موسوم به «نشان دادن» هرچه بیشتر در رمان نویسی رواج یافت. تفاوت این شیوه اخیر از روایتگری با صناعتً «بازگویی» را این گونه می توان توضیح داد که راوی به جای نفوذ به دنیای درونی شخصیت ها و به دست دادنً اطلاعاتً کامل راجع به مکنوناتً ذهن آنها یا پس زمینه وقایع، رفتار و گفتار شخصیت ها و نیز رویدادهای داستان را با نثری گزارش گونه و به شکلی کمابیش نمایشنامه وار به خواننده نشان می دهد. از آنجا که در این شکل از روایتگری دیگر راوی دانای کلی وجود ندارد که در مقام نوعی مفسر به نتیجه گیری درباره رویدادها یا شخصیت ها بپردازد، این خودً خواننده است که باید دلالت های داستان را کشف کند. هدف مدرنیست ها از به کارگیری صناعت «نشان دادن» این بود که رفتار شخصیت ها در موقعیت های برملاکننده، بدون تفسیر راوی، ابعاد گوناگون و غالباً متناقضً ذهنیت آن شخصیت ها را برای خواننده آشکار کند. آنان همچنین در پی نیل به نوعی «بی واسطگی روایی» بودند؛ از این رو، نویسندگانً یادشده با توسل به صناعاتی مانند سیلان ذهن و تک گویی درونی تلاش می کردند تا نشانه های حضور راوی را در رمان هایشان محو کنند. از نظر مدرنیست ها، دنیای حقیقی یا اصالتمند را می بایست در حیات روانی انسان ها جست، نه در واقعیت های «عینی ای» که از راه حواس مشاهده یا ثبت می شوند .

بدین ترتیب، وظیفه رمان نویس کاوش در دنیای درونی شخصیت هاست؛ کاوشی که وجود یک راوی همه دان و نظردهنده را زائد می کند. لیکن رمان نویسان پسامدرنیست، برخلاف اسلاف مدرنیست شان، بر این اعتقادند که خودً زبان، در مقام واسطه بیان، همواره نقش یک حائل را ایفا می کند. زبان نمی تواند همچون منعکس کننده شفافً واقعیت ها عمل کند، خواه این واقعیت ها بیرونی باشند (مثلاً مکانی که چند شخصیت در آن دیدار و گفت وگو می کنند) و خواه درون ذهنی (مثلاً احساس ناخرسندی شخصیت اصلی از زندگی اش). نشانه های زبانی بیش از آنکه به واقعیت هایی ملموس و ادراک شدنی ارجاع کنند، نشان دهنده فقدان ارتباط با مصداق های عینی شان هستند. به عبارتی، زبان بیشتر مبینً نوعی غیاب است تا حضور؛ یا به استدلال دریدا، دال ها به جای ارجاع به مدلول های معین، صرفاً به دال هایی دیگر ارجاع می کنند. این دیدگاه درباره حائل بودنً زبان بین ما و واقعیت، رمان نویسان پسامدرنیست را به نوآوری در شیوه روایت سوق داد. اگر تکنیک های معمولً مدرنیست ها برای استفاده از زبانی بی واسطه به منظور بیان حالاتً درونی شخصیت ها یا سیلان اندیشه های آنها دیگر برای خوانندگانً رمان تازگی ندارد، آن گاه شاید رجعت به صناعتً «بازگویی» که در رمان های پیشامدرن رایج بود و به کارگیری آن صناعت برای پرداختن به مسائل زندگی در دوره پسامدرن یکی از راه های غنی ساختنً رمان در دوره معاصر باشد. بدین ترتیب، رمان نویسانً پسامدرنیست بار دیگر به روایت از طریق «بازگویی» روی آورده اند که در رمان های رئالیستی شکل غالب در روایت داستان بود؛ اما برخلاف رئالیست ها، این صناعت را نه به منظور بازنمایی واقعیتی یگانه و مسجل، بلکه با هدفً نشان دادنً ماهیتً گفتمانی هرگونه تلاش برای بازنمایی واقعیت به کار بردند. رئالیست ها در پی محاکاتً واقعیت بیرونی بودند و مدرنیست ها در پی محاکاتً نحوه کارکرد ذهن؛ متقابلاً پسامدرنیست ها می کوشند تا نشان دهند هر گونه تلاش برای محاکات محکوم به شکست است. بدین ترتیب، خودً روایتگری به منزله موضوعی مساله ساز در کانون توجه رمان پسامدرن قرار می گیرد .

روایت پسامدرن در رمان «آزاده خانم و نویسنده اش»

کانونی شدنً موضوع روایتگری در معدود رمان های پسامدرنی که در سال های اخیر به قلم برخی از نویسندگان ایرانی نوشته شده اند، مشهود است. رمان «آزاده خانم و نویسنده اش (چاپ دوم) یا آشویتس خصوصی دکتر شریفی» را می توان در زمره آثاری قرار داد که نویسنده اش رویکردی پسامدرنیستی به روایتگری اتخاذ کرده است. اولین نشانه اهمیت روایتگری در این رمان، عنوان آن است؛ به آزاده خانم (یکی از شخصیت های اصلی این رمان) با حرف ربط «و» همطراز نویسنده / روایتگرش جلب توجه شده است. اما علاوه بر اهمیت روایتگری

در عنوان انتخاب شده برای این کتاب، سطرهای آغازین این رمان خواننده را با تقلیدی تمسخرآمیز از شیوه های سنتی روایت روبه رو می کنند؛

«یکی بود یکی نبود غیر از خدا هیشکی نبود.

یک دکتری بود به اسم دکتر اکبر که نویسنده و روانپزشک بود و دکترً مادرً دکتر رضا هم بود که دکترً ادبیات و نویسنده بود، بخصوص نویسنده این نوع نوشتن که حالا نوشته می شود. درست جلو چشم شما نوشته می شود و شما هم جلو چشم نویسنده آن را می خوانید.» (ص ۳) رمان با جمله یی کلیشه یی شروع می شود که یادآورً نحوه آغازً بسیاری از داستان های سنتی در فرهنگ عامیانه است («یکی بود یکی نبود...»)، اما راوی تقریباً با همان سرعتی که این عرف دیرین را به کار می بîرîد، آن را برمی اندازد زیرا بلافاصله تصنعی بودنً این دنیای داستانی (نه محاکاتی بودنً آن) را مورد تاکید قرار می دهد؛ به خواننده گفته می شود که «دکتر رضا» (یکی دیگر از شخصیت های اصلی این رمان) نویسنده «این نوع نوشتن که حالا نوشته می شود» است. پس نگارش داستان، خود از جمله موضوع های این رمان است و اصلاً می توان «آزاده خانم و نویسنده اش» را نوعی فراداستان محسوب کرد؛ داستانی درباره داستان نویسی. راوی با به کار بردنً کلیشه «یکی بود یکی نبود» ظاهراً از سنخً راویانً همه دانً رمان های کلاسیک به نظر می رسد که با صناعتً «بازگویی» می کوشیدند دنیایی شبیه به دنیای واقعی را بازآفرینی کنند، اما تذکر او به خواننده درباره اینکه این رمان «درست جلو چشم شما نوشته می شود و شما هم جلو چشم نویسنده آن را می خوانید»، نشان می دهد که راوی به دنبال محاکات نیست و روایت کردنً رویدادهایی حادث شده در گذشته را وظیفه اصلی خود نمی داند. در واقع، در این رمان بازگویی وقایع در درجه اولً اهمیت قرار ندارد، بلکه شیوه های روایت کردنً آن وقایع، یا شیوه های داستان گویی، مهم هستند. کل رمان «آزاده خانم و نویسنده اش» داستانی است که «دکتر رضا» به درخواست «دکتر اکبر» می نویسد و آنچه دائماً برجسته می شود، دقیقاً همین عملً نوشتنً داستان است. در بخش های مختلف این رمان، راوی پیاپی روایت را تعلیق می کند تا خودً روایتگری را به عنوان موضوعی مهم تر مورد بحث قرار دهد. مثلاً در فصل ۴ از کتاب ششمً این رمان، راوی چنین توضیح می دهد؛

«دکتر رضا قصه را سر بزنگاه نگه داشته بود تا به دکتر اکبر بگوید که باز هم خیلی چیزها را حذف می کند، به ویژه بیان قصوّی را عوض می کند، تعداد زیادی از بزنگاه ها را، به ویژه زندگی خود و خانواده اش را حذف می کند تا زندگی یکی دیگر از شخصیت ها به نام بیب اوغلی را به صورت حدیثی تعریف کند که چند راوی با روایت های متفاوت داشته باشد. باید نویسنده عملً نوشتن را به رخ بکشد.» (ص ۴۲۹)

حذف اپیزودهایی خاص، عوض کردن «بیان قصوّی» روایت داستان از منظر چندین راوی اینها موضوع هایی هستند که هر نویسنده یی هنگام داستان نوشتن باید به آنها بیندیشد یا در موردشان تصمیم بگیرد. اما مطرح کردن این موضوع ها در خودً داستانی که نوشته می شود و به ویژه ذکر اینکه وظیفه نویسنده «به رخ کشیدن» (یا برجسته کردنً) خودً «عملً نوشتن» است، یک شگرد پسامدرنیستی محسوب می شود. نقل قول فوق حکایت از نوعی خودآگاهی پسامدرنیستی درباره شیوه های داستان نویسی دارد که عیناً در نگارش همین رمان به کار گرفته شده است. برای مثال، به کارگیری «چند راوی با روایت های متفاوت» دقیقاً همان اتفاقی است که در چندین فصل از رمان «آزاده خانم و نویسنده اش» رخ می دهد، از جمله در فصل ۲ از کتاب چهارم که زاویه دید از سوم شخص به اول شخص تغییر می کند؛ فصل های ۳ و ۴ از کتاب دوم که زاویه دید از اول شخص به دوم شخص تغییر می یابد؛ فصل های ۵ و ۷ و ۸ از کتاب دوم که زاویه دید مجدداً به اول شخص بازمی گردد، تا اینکه در فصل ۱ از کتاب پنجم روایت بار دیگر از زاویه دید سوم شخص ادامه می یابد. تغییر زاویه دید به خودی خود تمهیدی پسامدرنیستی نیست؛ در بسیاری از رمان های مدرن (مثلاً رمان های نویسنده مشهور امریکایی ویلیام فاکنر) یک روایت واحد از چندین زاویه دید بازگفته می شود یا بخش های مختلف یک داستانً واحد از چند زاویه دیدً جداگانه روایت می شود. یا در رمان «شازده احتجاب»، نوشته هوشنگ گلشیری، اضمحلال نظام اجتماعی قاجار از زاویه دید دو شخصیت - یک شاهزاده قاجار (خسرو احتجاب)، و کلفآتش (فخری) - به صورت سیلان ذهن روایت می شود و تک گویی های درونی آنها به صورت متناوب به خواننده ارائه می شود . اما باید توجه داشت که تغییر زاویه دید در رمان های پسامدرن کارکردی متفاوت با تغییر زاویه دید در رمان های مدرن دارد. مدرنیست ها با تاثیرپذیری از دیدگاه های فلسفی مدرن که بر حسب آنها واقعیت امری چندگانه و تابع ذهنً شناسا (سوژه) تلقی می شد، می کوشیدند تا در آثارشان ادراک واقعیت را ایضاً به موضوعی متکثر تبدیل کنند. رمان های این نویسندگان نشان می داد که دلالت یک رویداد واحد، از ذهنیتی نشات می گیرد که آن رویداد را ادراک یا روایت می کند. آنان همچنین می خواستند گسیختگی در روایت را جایگزین انسجام روایی (از نوعی که در رمان های پیشامدرن رعایت می شد) کنند تا از جمله به این طریق ازهم گسیختگی زندگی در دوره پآرتشتتً مدرن را در آثارشان بازتاب دهند. اما چندگانگی منظرهای روایی در رمان پسامدرن اساساً با هدف جلب توجه به صناعتً روایتگری و اهمیت آن در داستان نویسی صورت می گیرد. به قول دیوید لاج، در رمان پسامدرن، «سیلان ذهن تبدیل شده است به سیلان روایت». (ص ۳۷۰) از جمله «دشواری های» خواندن رمانی مانند «آزاده خانم و نویسنده اش» همین سیلان روایت است. راوی این رمان به جای فراهم کردن زمینه فهمً یک روایت منسجم، پیاپی از یک روایت به روایتی دیگر می پردازد و لذا کل رمان، در نگاه اول، نامنسجم به نظر می رسد. انسجام روایی در رمان های رئالیستی به معنای رعایت ساختار سه جزیی «آغاز -

میانه - پایان» بود؛ داستانً این رمان ها از یک نقطه صفرً مفروض آغاز می شد و در خط زمان به پیش می رفت. در این پیشروی، نویسنده با ایجاد کشمکش های متعدد و پیچیده کردنً پیرنگ، روایت را به سوی اوج و گره گشایی نهایی رهنمون می ساخت. بدین ترتیب، در پایان رمان داستانی کامل شکل می گرفت که واجد انسجام روایی بود. متقابلاً راوی رمان پسامدرنی مانند «آزاده خانم و نویسنده اش» آگاهانه اصرار می ورزد که «دیگر پس از این»، انسجام روایی در ادبیات داستانی رعایت نخواهد شد؛ «دیگر پس از این، قصه نه یک شروع خواهد داشت، نه یک وسط و نه یک پایان؛ آغازهای متعدد و پایان های متعدد خواهد داشت؛... یک پایان محوً پایان دیگر و آن پایان هم محوً پایان بعدی خواهد بود» (ص ۴۲۸). ضدیت راوی با انسجامی از نوع رمان های پیشامدرن به حدی است که در اواخرً رمان اعلام می کند «رمان کامل رمانی است که ناقص باشد» (ص ۶۰۳). شیوه روایتگری براهنی در رمان «آزاده خانم و نویسنده اش» لزوماً شیوه یی پسامدرنیستی است، زیرا نویسنده در عین استفاده از صناعت «بازگویی» که در رمان های کلاسیک رئالیستی مرسوم بود، ملاحظات و علایقی کاملاً مدرن را در داستان خود ملحوظ و دنبال می کند. در نتیجه این تلفیقً خلاقانه، جایگاه واقعیت در ادبیات و مناسب ترین شیوه روایی برای پرداختن به واقعیت، جزء کانونی ترین موضوعات رمان براهنی است. در رویکردً پسامدرنً براهنی، محاکات دیگر جایی در داستان نویسی ندارد؛ به قولً راوی «آزاده خانم و نویسنده اش»، «رمان نویس باید خîل باشد که واقعیت رو بنویسه» (ص ۴۶۰). پاسخً این پرسش را که «پس رمان نویس باید چه چیز را بنویسد؟»، به طور خاص در فصل ۳۲ از کتاب دومً این رمان می توان یافت. در این فصل، دکتر شریفی - که خود یک رمان نویس است - با زنی روبه رو می شود که روح یکی از شخصیت های رمانً اوست. زن خودسرانه وارد اتومبیل دکتر شریفی می شود و با گفتن این جمله او را گیج می کند؛ «تو قصه مرا می نویسی و فراموش می کنی که موقع نوشتنً قصه من، من خودم دارم قصه یی را می نویسم که در آن تو داری قصه مرا می نویسی که در آن من دارم قصه یی را که تو در آن قصه مرا می نویسی می نویسم.» (ص ۲۱۰) او سپس حتی عرف های دیرینه داستان نویسی درباره خالق بودنً نویسنده و مخلوق بودنً شخصیت ها را نقض می کند؛ «من شخصیتی هستم که از رمان نویسش اطاعت نمی کند. هر وقت دلش خواست ظاهر می شود و به دلخواه هیچ کس جز خودش کاری نمی کند» (ص ۲۱۱). وی در ادامه با روحیه یی خصلتاً پسامدرن، در پاسخ به این پرسشً دکتر شریفی که «پس نویسنده کیست؟»، مرگ نویسنده را اعلام می کند؛ «نویسنده نیست. نویسنده رفته. وجود ندارد» (ص ۲۱۴). زن آن گاه دکتر شریفی را وامی دارد که با اتومبیل به کویر برود و پس از اینکه مدتی در داخل کویر به پیش رفتند، فرمان توقف می دهد و با دادن دوربین عکاسی به شریفی از او می خواهد که از آنچه پیرامونً خود می یابد عکس بگیرد. شریفی، شگفت زده از اینکه در اطراف او چیزی برای عکس گرفتن نیست، می پرسد «از کجا عکس بگیرم؟» پاسخ زن، تبیینی پسامدرنیستی از وظیفه هنر در دوره

معاصر است؛ «تا امروز همه می گفتند که فقط باید از چیزهایی که وجود دارند عکس گرفت. به همین دلیل همه از چیزهایی که وجود داشتند، تقلید می کردند.... در شعر، در نمایش، در فلسفه، در رمان، در عکاسی و در فیلمبرداری، عکس هایی که می گرفتند ادای اشیا و آدم ها بود. پس ما اشیا و آدم ها را حذف می کنیم و از جای خالی عکس می گیریم. ما بی مدل نقاشی می کنیم.» (ص ۲۱۷)

دیدگاهی که در این بخش از رمان مطرح می شود، آشکارا ضدرئالیستی است. استفاده از دوربین برای عکسبرداری از فضای خالی، استعاره یی مناسب برای بیان این دیدگاهٔ ضدرئالیستی است، زیرا همان گونه که می دانیم اختراع دوربین عکاسی در قرن نوزدهم با پیدایش رئالیسم در هنر و ادبیات همزمان بود و تاثیر بسزایی در شکل گیری این جنبش هنری باقی گذاشت. گرایش نقاشان و رمان نویسان آن دوره به ثبت دقیق واقعیت آن گونه که از راه حواس مشاهده می شد، همان کاری بود که دوربین عکاسی امکان انجام دادنش را به بهترین شکل فراهم می کرد. در صحنه یی که از رمان «آزاده خانم و نویسنده اش» نقل قول کردیم، درخواست زن از دکتر شریفی واجد عنصری آیرونی دار (یا خلاف توقع) است زیرا از او می خواهد که نه از شیء یا شخصی مشهود، بلکه از فضای خالی عکس بگیرد. رمان نویس پسامدرن، برخلاف اسلاف خود، محاکات («تقلید») از واقعیت را کنار می گذارد و اساساً واقعیتً مشهودً بیرونی را الگوی خود قرار نمی دهد؛ یا به قول شخصیتً رمانً دکتر شریفی، پسامدرنیست ها که «بی مدل» نقاشی می کنند، از «آدم های نامرئی» عکس می گیرند زیرا «عکس گرفتن از آدم واقعی کاری ندارد.» (ص ۲۲۳) وظیفه رمان نویسً نواندیش و بدعت گذار در زمانه ما، رمان نویسی که می خواهد رمان را به ژانری غنی تر از آنچه تاکنون بوده تبدیل کند، معکوس کردنً رابطه یی است که تاکنون در نظریه های ادبی بین واقعیت و ادبیاتٍ مفروض تلقی می شده است. اگر زیبایی شناسی پیشامدرن (رئالیستی) واقعیت بیرونی (آبژه) را اولی می دانست و زیبایی شناسی مدرنیستی واقعیت درونی (سوژه) را، اکنون زیبایی شناسی پسامدرنیستی اساساً تخیل را اولی تر از واقعیت می داند. همان گونه که یکی دیگر از شخصیت ها در رمان «آزاده خانم و نویسنده اش» تاکید می کند، «گاهی یه شخصیت واقعی تر از آدمً واقعی یه» (ص ۱۳۹). این رمان، به ویژه در شیوه روایتگری، دقیقاً از همان روش بدعت گذارانه یی تبعیت می کند که جان بارت در مقاله مشهور خود درباره رمان پسامدرن («ادبیات غنی سازی»، نوشته شده در سال ۱۹۸۰) توصیه کرده بود؛ فراتر رفتن از رئالیسم و مدرنیسم. بی دلیل نیست که در فصل ۹ از کتاب ششم، راوی چنین می گوید؛ «یکی بود یکی نبود. غیر از خدا هیشکی نبود. یه آقایی بود که واقعیت گرا بود. خدا رحمتش کند. یکی بود یکی نبود. غیر از خدا هیشکی نبود. یه آقایی بود که مدرن بود. خدا رحمتش کند.

یکی از روبه رو و از بیرون می دید و نشان می داد. دیگری از بالا و بیرون و یا از تو و بیرون می دید و نشان می داد. خدا رحمت شان کند. یکی بود یکی نبود. غیر از خدا هیشکی نبود. یکی بود یکی نبود. غیر از خدا هیشکی نبود. یکی بود یکی نبود. غیر از خدا هیشکی نبود. و هیچ کدام از آن قبلی ها آن طور که گفته می شد نبود.... تابلوها را از قاب ها آزاد کرده بودند و تابلوها با هم وصلت کرده بودند. فقط تکه تکه های قصه ها بود و هر چیزی به شکل خود، به شکل درونی خود، خود را تنظیم می کرد و یا اگر نمی خواست، تنظیم نمی کرد.» (صص ۴۵۴-۴۵۵)

از نقل قول فوق چنین برمی آید که هم رئالیسم توانمندی های خود را به طور کامل نشان داده است و هم مدرنیسم؛ اما ادبیاتً زنده در زمانه ما اکنون به ویژه با سبک وسیاقی پسامدرنیستی نوشته می شود. در نگارش رئالیستی، داستان نویس «از روبه رو» به موضوعً داستان نگاه می کند. مثلاً اگر نویسنده بخواهد درباره زندگی شهری داستان بنویسد، آن داستان را با چنان جزئیات مشروح و باورپذیری می نویسد که گویی خود در آن تجربه هایی که روایت می کند مشارکت داشته یا ناظر آن رویدادها بوده و آن شخصیت ها را از نزدیک دیده است. در نگارش مدرنیستی (به منزله برابرنهاد یا آنتی تزً رئالیسم) نویسنده خیابان ها و خانه ها و آدم های همان شهر را - به قولً راوی رمان «آزاده خانم و نویسنده اش» - «از بالا» (برجً عاجً هنرمندً نخبه) یا «از تو» (با نمایش حیات ذهنی شخصیت ها از طریق روایت درونی و به صورت سیلان ذهن یا تک گویی) نشان می دهد. اما در نگارش پسامدرنیستی (به منزله همنهاد یا سنتزً دیالکتیکی سبک های داستان نویسی دوره های قبلی) نویسنده در عین به کار بردنً عناصری از شیوه های داستان نویسی رئالیستی و مدرنیستی، همان شیوه ها را به سiآخره هم می گیرد («یکی بود یکی نبود. غیر از خدا هیشکی نبود. یکی بود یکی نبود. غیر از خدا هیشکی نبود. یکی بود یکی نبود. غیر از خدا هیشکی نبود.»). نویسنده پسامدرنیست روایتگری را از قید و بندً چارچوب های مقرر و شناخته شده رها می کند (به قولً راوی این رمان، «تابلوها را از قاب ها آزاد» می کند) و روایت هایی به ظاهر منفک و گسیخته («تکه تکه های قصه ها») را ارائه می دهد. رها کردنً روایتگری از قید و بندهای مقرر و شناخته شده نگارشً رمان، دقیقاً همان بدعتی است که براهنی در نوشتنً رمان «آزاده خانم و نویسنده اش» گذاشته است. این تمهیدً پسامدرنیستی در فصل ۲ از کتاب هشتمً رمان، موضوع تاملات آگاهانه راوی قرار می گیرد. در این فصل راوی می گوید که «نوشتنً قصه راحت است ولی نوشتنً قصه نوشتن اصلاً راحت نیست» و در اثبات گزاره خود چنین استدلال می کند؛ «قصه را یک نفر می نویسد و به همین دلیل زور می گوید. اما کسی که قصه نوشتن را می نویسد با زورگویی مخالف است. اگر قصه را یک نفر بنویسد، قصه، قصه مولف است؛ و قصه مولف، یعنی سلطنت مولف.... مرگ بر مولف، زنده باد نوشتن،. ...

شخصیت است که قصه نویس را می نویسد نه برعکس.... بهتر است قصه نویس فقط کاتب آزاده خانم باشد، نه قصه نویسً او. به این ترتیب او می تواند به آسانی اول شخص، دوم شخص و یا سوم شخص شود.» (ص ۵۶۲) پیداست که در اینجا براهنی همه تصورات خواننده را درباره سلسله مراتب - و نیز نسبتً - نویسنده با متن و شخصیت عوض می کند. خواننده، بر اساس عرف های شناخته شده ادبی، نویسنده را خالق شخصیت ها و تعیین کننده سرنوشتً آنها می پندارد. در این دیدگاهً مالوف، صدای مولف یگانه صدایی است که مستبدانه بر متن سیطره دارد. اما در شیوه ضداستبدادی و پسامدرنیستی که براهنی برای روایت کردنً رمانش برگزیده است، شخصیت ها مستقل از خالق شان داستانً زندگی خود را به ترتیبی که خود مایل اند روایت می کنند. به همین سبب، زاویه دید در رمان بین اول شخص و دوم شخص و سوم شخص در نوسان است و نهایتاً این احساس به خواننده القا می شود که نویسنده در بهترین حالت جایگاهی بیش از یک «کاتب» ندارد. اقتدار و مرجعیتً نویسنده (یا به قول راوی، «سلطنت مولف») در عصر پسامدرن به چالش گرفته شده و دیدگاه های پساساختارگرایانه نظریه پردازانی مانند رولان بارت در مقاله تاثیرگذارً «مرگ مولف» و میشل فوکو در مقاله ایضاً مرجعً «مولف چیست؟» به شکل گیری منظر پسامدرنی درباره نویسنده منجر شده است که آشکارا ماهیتی ضدمولف محور دارد. جالب است که برخی از تعبیرهای زبانی راوی رمان «آزاده خانم و نویسنده اش»، عین تعابیری هستند که رولان بارت در مقاله مشهورً «مرگ مولف» به کار برده است. برای مثال، راوی صحبت از «زورگویی» و «سلطنت مولف» می کند و بارت هم در مقاله خود از «حکمفرمایی» مولف سخن به میان می آوîرîد و می نویسد؛ «تصویر ادبیات در فرهنگ عامه، مستبدانه بر مولف و شخصیت و زندگی و پسندها و علائقً شورمندانه اش متمرکز شده است.» (ص ۱۶۸) به طریق اولی، راوی رمان می گوید که بهتر است داستان نویس صرفاً حکم یک «کاتب» را داشته باشد و رولان بارت در مقاله اش جایگاه نویسنده جدید را در حد یک «کاتب» می داند که «همزمان با متن زاده می شود، به هیچ روی از هستی ای پیش از یا بیش از نگارش برخوردار نیست و نه فاعل غیا نهادًف کتاب بلکه گزاره آن است.» (ص ۱۷۰) این شباهت ها توضیح می دهند که چرا راوی شعار «مرگ بر مولف،» سر می دهد؛ رویکرد پسامدرنی که در شیوه روایت کردنً رمان «آزاده خانم و نویسنده اش» اختیار شده است، از اهمیت شخص مولف می کاهد و بر اهمیت شخصیت های رمان می افزاید.

و سرانجام یکی دیگر از جلوه های مهمً روایتگری پسامدرنیستی را که براهنی اختیار کرده است، در انتخاب بازیگوشانه عنوان این رمان می توان دید. روی جلد کتاب، عنوان «آزاده خانم و نویسنده اش» با فونت درشت درج شده و زیر این عنوان، با فونتی به مراتب کوچک تر، عبارت «(چاپ دوم)» (به همین صورت در پرانتز) قید شده است و سپس ذیل این عبارت، چنین می خوانیم؛ «یا آشویتس خصوصی دکتر شریفی». این طرز عنوان

بندی، در نگاه اول چنین القا می کند که عنوان رمان براهنی عبارت است از؛ «آزاده خانم و نویسنده اش.» اما در واقع عبارت «(چاپ دوم)» بخشی از عنوان این رمان است و از نخستین چاپ کتاب روی جلد آن درج شده است. می توان گفت گنجاندن این عبارت، گوشه یی از صناعت گری بازیگوشانه پسامدرنیستی ای است که براهنی در متنً رمان نیز به شکل های دیگر آن را ادامه داده است، شکل هایی مانند گنجاندن تصویرهایی برگرفته از کتاب های مختلف (مثلاً در صفحات ۱۱۰ ، ۱۱۲ ، ۱۱۳، ۱۱۴ ، ۱۱۸ ، ۱۲۰ ، ۱۲۳ و...) یا چاپ نامه یی با دستخط رزمنده شهیدی که سوراخ های ناشی از اصابت گلوله و نیز لکه های خون بر آن مشهود است. (ص ۶۵) البته این مورد خاص (عبارت «(چاپ دوم)»)، علاوه بر این که جلوه یی از بازیگوشی های پسامدرنیستی نویسنده است، دلالت هایی درباره نحوه قرائت این رمان هم دارد. رمان ظاهراً در صفحه ۶۰۷ و با کلمه «پایان» به اتمام می رسد؛ آنچه این تصور را قوی تر می کند، یادداشتً اختتامیه یی از مولف است که در صفحه ۶۰۸ درج گردیده؛ «به پایان رسید نگارش قصه بلند آزاده خانم و نویسنده اش به خامه این بنده ضعیف رضای براهنی، صبح روز ۲۳ی آذر ۱۳۷۴ شمسی مطابق ۲۱ رجب ۱۴۱۶ قمری در محله پاسداران از محلات شمال شرق شمال دارالخلافه طهران». این یادداشت، که لحنی رسمی و به ظاهر جدی دارد، حاکی از اتمام رمان است و دو صفحه بعد «یادداشتی» به امضای «ناشر» به چشم می خورآد که در آن خطاب به «خواننده عزیز» چنین آمده است؛ «پس از چاپ رمان آزاده خانم و نویسنده اش، ناشر کتاب، نامه های متعددی دریافت کرد که ترجیح داد همه آنها را بایگانی کند، به استثنای یکی از آنها که از نظر ناشر، هم تحت تاثیر عمیق خودً کتاب نوشته شده بود و هم بر رآوند قرائت صحیح کتاب بی تاثیر نبود. از این رو ناشر با اطلاع و اجازه نویسنده کتاب به چاپ آن در پایان کتاب مبادرت می ورزد، به امید اینکه خواننده زاویه دید دیگری را نیز نسبت به ماهیت این رمان تجربه کند. نویسنده نامه، نه تنها یکی از تجربه های زنده شریفی را... در اختیار ما می گذارد، بلکه با پرواز دادنً خیالً خود به حوزه یی که نویسنده نخواسته است در آن وارد شود، گوشه های جدیدی از رابطه رویا با بیداری را به ما عرضه می کند. از این رو خوانندگان ارجمند را به خواندن این نامه دعوت می کنیم.» (ص ۶۱۱) می توان استدلال کرد که «یادداشت ناشر» در این رمان همان قدر جعلی (بازیگوشانه) است که یادداشت مولف. اساساً این رمان در صفحه ۶۰۸ (جایی که یادداشت کوتاه مولف آورده شده است) پایان نمی یابد، بلکه در صفحه ۶۲۴ (جایی که نامه منسوب به یکی از خوانندگان تمام می شود) به فرجام می رسد. البته این کتاب یادداشتی به قلم نویسنده واقعی آن (رضا براهنی، نه «این بنده ضعیف رضای براهنی») دارد که در پایان کتاب (بعد از «نامه ی» کذایی) در هشت صفحه درج گردیده و طی آن، منابع کتاب (عکس ها و نقل قول هایی از سایر آثار ادبی) قید شده اند. همان طور که خودً براهنی هم در «یادداشت فهرست ضمیمه» متذکر شده است، «این رمان بسیاری از قرارها و قراردادهای نویسندگی را به هم ریخته است.» (ص ۶۲۵) آوردن «یادداشت ناشر»، نمونه یی

از این نقض عرف های رمان نویسی است که البته در چارچوب رمانی پسامدرن، تمهیدی پذیرفتنی و جالب است و به شکل هایی دیگر مسبوق به سابقه هم هست. نمونه مشابهی از این عرف شکنی را، برای مثال، در رمان «لولیتا»، نوشته ولادیمیر نبîکاف، می توان دید که با مقدمه یی سه صفحه یی به امضای «دکتر جان ری، پسر» آغاز می شود (ص ۷) که البته شخصی کاملاً موهوم است. به طریق اولی، در ابتدای رمان «شًکوه پîرتنوی»، نوشته فیلیپ رات، این توضیح درباره بیماری موسوم به «شًکوه پîرتنوی» به نقل از یک فرهنگ اصطلاحات روانپزشکی آورده شده است؛ «اختلالی روانی سائق های قوی اخلاقی و نوع دوستانه دائماً در تضاد با تمناهای جنسی افراطی ای قرار می گیرند که غالباً ماهیتی منحرفانه دارند» (ص ۱). حال آنکه در واقع اختلال روانی به نام «شًکوه پîرتنوی» ساخته و پرداخته خودً فیلیپ رات است و اساساً خودً همان فرهنگ اصطلاحات روانپزشکی هم که ظاهرا îمنبع نقل قول رات بوده، وجود خارجی ندارد. همچنین ایان مکیوئین، رمان نویس معاصر انگلیسی، در پایان رمان خود موسوم به «تحمل عشق» یک مقاله علمی در زمینه نوعی بیماری نادرً روانی را که ظاهراً نخستین بار در مجله انجمن روانپزشکی بریتانیا منتشر شده بوده است به طور کامل تجدید چاپ کرد، اما بعداً معلوم گردید دو روانپزشکی که نام شان به عنوان نویسنده آن مقاله ذکر شده است، یعنی «دکتر رابرت ون و دکتر آنتونیو کامیا» (ص ۲۳۳)، وجود خارجی ندارند. در رمان «آزاده خانم و نویسنده اش»، نویسنده نامه یی که «ناشرً» موهوم در پایان کتاب آورده است، مدعی می شود که «صدها صفحه» از یادداشت هایی را که دکتر شریفی (یکی از شخصیت های این رمان) در دهه ۱۳۴۰ نوشته بوده در اختیار دارد، او بعد از ذکر چند خاطره، بر نقش تخیل در حکم جبران مافاتً زندگی معاصر تاکید می کند؛ «چه چیزً زندگی، نکبتً زندگی را جبران می کند جز رویا؟... . اگر این رویاها نباشند دیگر زندگی چه حîسنی دارد که به ادامه دادنش بیرزد؟ باور کنید به لعنت خدا هم نمی ارزد.» (ص ۶۱۸) و در جای دیگر می گوید، «وای اگر رویا نباشد، آدم چه خاکی تو سرش می ریزد،» (ص ۶۲۱) نامه این خواننده موهوم، یادداشت ناشر موهوم، و نیز یادداشت کوتاهً نویسنده موهوم، همگی بخشی از رویای بزرگ تری هستند که همانا خودً این رمان است. رویا مجاز مرسلی است که تîوîسîعاً مترادف ادبیات است. ادبیات، از این منظر، حکم جبران مافات واقعیت را دارد؛ واقعیتی که تجربه کردنً روزمره اش غالباً مایه ملال (به شکلی مدرن) است. ادبیات (در این مورد، رمان پسامدرن) با آنچه که «ناشر» آن را «پرواز دادنً خیال» نامیده است، مجرای مناسبی برای ارضای نیازهای ذهنی خوانندگان فراهم می کند. باید افزود که درج این نامه موهوم، دلالت دیگری هم در رمان «آزاده خانم و نویسنده اش» دارد. نامه مورد نظر قرار است از طرف یکی از خوانندگانً این رمان نوشته شده باشد و در آن صورت باید گفت این نامه فقط زمانی می توانسته است واقعاً نوشته شود که رمان براهنی دست کم یک نوبت چاپ شده باشد تا خوانندگان توانسته باشند آن را بخوانند. علت گنجاندن عبارت «چاپ دوم» در عنوان فرعی این رمان ظاهراً همین است.

لیکن، همان گونه که پیشتر اشاره کردیم، این عنوان از چاپ اول روی جلد کتاب بوده و در واقع عنوان کامل رمان براهنی بدین قرار است؛ «آزاده خانم و نویسنده اش (چاپ دوم) یا آشویتس خصوصی دکتر شریفی.» بدین ترتیب معلوم می شود که نامه مورد نظر، غیرواقعی و بخشی از متن رمان است. به بیان دیگر، این نامه - که ارزش تخیل را برای جبران مافاتً زندگی به خواننده یادآور می شود - خود ماهیتی کاملاً تخیلی دارد. با این همه، این پرسش هنوز به جای خود باقی است که گنجاندن «یادداشت ناشر» و این «نامه»، صÎرفً نظر از جنبه بازیگوشانه آن، چه کارکردی برحسب شیوه روایت و نیز نحوه قرائت این رمان دارد. مطرح کردن این پرسش، بجا و ضروری است زیرا به نظر می رسد به سبب معرفی سطحی و ناقص نظریه های پسامدرنیسم در کشور ما، رمان پسامدرن اغلب با بازی های بی دلیل و گیج کننده در شکل (فرم) اشتباه گرفته می شود. در رمان پسامدرن، همچون هر نوع دیگری از ادبیات، شکل در خدمت بیان یک محتوای تامل انگیز است. در فقدان چنین محتوایی، شکل - هرچند به ظاهر «پیچیده» و «تکنیکی» باشد - کارکرد خاصی ندارد و لذا متن کیفیت ادبی خود را از دست می دهد و در بهترین حالت به نوعی چیستان یا معمای خسته کننده و بی لطف تبدیل می شود. در پاسخ به پرسش یادشده درباره کارکرد «یادداشت ناشر» و «نامه»ی خواننده در این رمان، می توان گفت که به کار بردن این تمهید، تاکید دیگری است بر تکثر صداها و حاشیه یی بودن صدای مولف در رمان های پسامدرن. این مولف «آزاده خانم و نویسنده اش» نیست که با نشانه های خاص، معنایی یگانه و از پیش تعیین شده و تغییرناپذیر را برای این رمان مشخص می کند. همان طور که روایت رمان هم بیشتر بنا به میل و اراده شخصیت ها به پیش می رود و نه آن طور که مولف در مقام خداوندگاری مقتدر تصمیم می گیرد، در خصوص تعیین معنای متن نیز خواننده می تواند نقش بسزایی ایفا کند. هم بدین سبب است که «ناشر» در یادداشتً خود از «پرواز دادنً خیالً خود به حوزه یی که نویسنده نخواسته است در آن وارد شود» صحبت به میان می آوÎرÎد. این دیدگاه، بر نظریه های نقادانه متاخری صحّه می گذارد که تعامل خواننده با متن را از جمله عوامل تاثیرگذار در برداشت خواننده از معنای تلویحی متن می داند. ایضاً این دقیقاً همان دیدگاهی است که در فصل ۲ از کتاب هشتم همین رمان مطرح می شود. در این فصل، راوی توضیح می دهد که لازم است «نویسنده و خواننده... به عنوان دو عاملً برابر در آفرینش اثر» (ص ۵۶۶) در نظر گرفته شوند و لذا راوی در پایان این فصل چنین نتیجه می گیرد؛ «پس؛ خواننده عزیز، تو نویسنده منی.» (ص ۵۶۷) اگر در رمان پسامدرن خواننده در جایگاهی قرار گرفته که تا پیش از این تصور می کردیم جایگاه انحصاری نویسنده است، در آن صورت درج نامه را که متصوراً یکی از خوانندگان رمان «آزاده خانم و نویسنده اش» درباره معنای آن نوشته است باید شگردی دلالت مند محسوب کرد. بدین ترتیب، بی دلیل نیست که «ناشر» در یادداشتً خود متذکر می شود که این نامه «هم تحت تاثیر عمیق خودً کتاب نوشته شده... و هم بر رÎوند قرائت صحیح کتاب بی تاثیر» نیست.

خلاقیت پسامدرن

رمان پسامدرن را نه در مقامً نوعی از نوشتار که به کلی از سنت های رمان مدرن می گسلد، بلکه به عنوان تلفیقی نو از سنت های پیشامدرن با الزام ها و جلوه های مدرن باید بررسی کرد. شیوه های روایتگری در رمان «آزاده خانم و نویسنده اش» مصداق چنین تلفیقً پسامدرنیستی از شیوه های پیشامدرن و مدرن است. این رمان، تلاشی است برای رها کردنً روایتگری از قیدوبندهای معمولی که راویان به نحوه روایت تحمیل می کنند. از این رو، به جای صدای مقتدر یک راوی دانای کل (همچون رمان های پیشامدرن) و نیز به جای سیلان ذهن و تک گویی درونی (همچون رمان های مدرن)، در این رمان با سیلانی از روایت های متکثر روبه رو می شویم. رمان براهنی از عرف های داستان نویسی آگاهانه عدول می کند، اما با این کار بیش از آنکه شکل پردازی مدرنیستی را ادامه دهد، توجه خواننده را به تصنعی بودنً روایت معطوف می سازد. راویان «آزاده خانم و نویسنده اش» به این نکته وقوف دارند که الگوهایی که آنها به منظور روایت کردنً داستان برمی گزینند، در برداشت خواننده از معنای تلویحی این رمان مستقیماً تاثیر می گذارد. به همین دلیل، این راویان اهمیتً شیوه روایتگری را به صورت موضوعی مهم در سرتاسر رمان برجسته می کنند. «آزاده خانم و نویسنده اش» از صناعت پردازی شکلی عاری نیست و در بخش های گوناگونً آن به مصداق های متعددی از این صناعت پردازی های پسامدرن برمی خوریم (مانند گنجاندن تصویرهایی برگرفته از کتاب هایی دیگر، یا دخیل کردن شخصیت های واقعی در پیرنگ، یا چاپ متن دستنوشته نامه یک شهید که لکه های خون و نیز سوراخ های ناشی از اصابت گلوله بر آن مشهود است). تمهیدات دیگری همچون سرپیچی شخصیت ها از نویسنده شان یا گنجاندن «یادداشت ناشر» و «نامه ی» خواننده، که در نگاه اول واقعی به نظر می رسند، نمونه های دیگری از همین شگردهای پسامدرنیستی اند. لیکن این رمان در سطحً نوعی تفننً شکلی باقی نمی مانîد، بلکه با مطرح ساختنً موضوع هایی مانند نقش خواننده در شکل دادن به معنای متن یا حائل بودنً زبان بین ما و واقعیت، برخی از مهم ترین مسائل هستی شناختی و فلسفی دوره و زمانه ما را در قالب روایتی پîرجاذبه و در عین حال چالش انگیز بررسی می کند.

مراجع:

براهنی، رضا (۱۳۸۴) آزاده خانم و نویسنده اش (چاپ دوم) یا آشویتس خصوصی دکتر شریفی. چاپ دوم. تهران؛ انتشارات کاروان.

. Essentials of the Theory of سThe Literature of Replenishmentز) ۱۹۹۶Barth , John (
Fiction.

Eds. Michael J. Hoffman and Patrick D. Murphy. London: Leicester University Press.

Modern Criticism and Theory: سThe Death of the Authorز) ۲۰۰۰Barthes, Roland (
nd edition. Eds.David Lodge and Nigel Wood Harlow: Longman۲A Reader,

) Enduring Love. London: Vintage.۲۰۰۵McEwan, Ian (

)Lolita. Paris: The Olympia Press.۲۰۰۳Nabokov, Vladimir (

. London: Cape.۱۹۶۷s Complaint. ص) Portnoy۲۰۰۷Roth, Philip(

منبع: روزنامه اعتماد ۱۳۸۷/۱۰/۲۵