پایان قطعیتها؛ بوطیقایِ «عدم قطعیت» در رمانِ پست‌مدرنِ «پستی»

مریم شفیع‌نیا*
دکتر علی‌رضا شوهانی**
استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه ایلام
دکتر محمدتقی جهانی
استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه ایلام

چکیده

این مقاله به دنبال اثباتِ این فرضیه است که ساختمایهٔ اصلی رمانِ پسامدرنِ «پستی»، اصلِ «عدم قطعیت» استَ و دیگر عوامل درباره این اصل در نوسان است؛ بَه عبارت دَیگر نقش عدمِ قطعیت در این رمان، یک نقش ذاتی و مرکزی است و بدون توجه به این اصل، آفرینشِ چنین رمانی با این ویژگیها، دشوار به نظر می‌رسید. محمدرضا کاتب با استفاده از این تکنیکَ نشان داده است که واقعیت، برساخته‌ای بیش نیست و این ما هستیم که به آن معنا و هستی می‌بخشیم. برای اثبات این فرضیه، از چشم‌اندازها و ابزارهای متفاوت و متعددی استفاده شده است. نتیجهٔ مطالعات صورت گرفته روی این رمان با تمرکز بر فرضیه بالا بر این قرار است که نویسنده به صورت شگفت‌آوری با استفاده از شگردهایی همچون «تناقض، تکثّر هویّتی شخصیتها، تزلزل رفتاری شخصیتها، تغیّر جنسیتی شخصیتها، ابهام‌گویی، اتصال کوتاه و همچنین شگردهایی در سطح زبانی مانند استفاده از وجهیت در متن شامل وجه تمنایی، التزامی و معرفتی، جهت‌گیریهای مفعولانه، ایجاد تزلزل عمدی در پیوستار بلاغی جملات، استفاده از سازه‌های دستوری تردیدآفرین، بهره‌گیری از بازیهای عامدانهٔ زبانی و در سطح روایت، به کارگیری شگردهایی مانند تناقض ژانری، استفاده از شیوهٔ داستان در داستان، نام‌گذاریهای نامأنوس، گسیختگی و چندگانگی منظرهای روایی، استفاده از راویان غیرقابل اعتماد، ستیز با مرکزگرایی نویسنده در کنار استفاده از ایدئولوژی، شخصیت‌پردازی، زاویهٔ دید و زمان و مکان» توانسته است اصل عدم قطعیت را به بهترین شکل ممکن، بازنمایی کند.

کلیدواژه‌ها: عدم قطعیت، رمان پست مدرن، رمان پستی، محمدرضا کاتب.

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۷/۲/۱۸ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۷/۸/۹

* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه ایلام
** نویسنده مسئول a.shohani@ilam.ac.ir

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-05-21]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1397.15.61.3.1]

۱. مقدمه

مسألهٔ عدم قطعیت در رمان پست‌مدرن از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است؛ چرا که ضمن فضاسازی برای حضور دانشهایی همچون فلسفه، فیزیک و منطق در رمان، سبب ایجاد جذابیت برای خواننده و در نتیجه مشارکتش در مسألهٔ خوانش رمان می‌شود. همزمانی این مسأله با ظهور نظریاتی همچون «فیزیک کوانتومی»، «نسبیت‌گرایی» و «شک‌گرایی» فیلسوفانه، باعث جهانی شدن آن، هم در گسترهٔ جغرافیایی و هم در سطح سایر علوم شد؛ به‌گونه‌ای که تقریباً در حال حاضر هیچ علمی بی‌نصیب از این مسأله نیست. میرعابدینی دربارهٔ علّت اصلی برجسته شدنِ این اصل در ادبیات پسامدرن می‌گوید:

> تغییرات اساسی در ساختار جامعه و فروریزی ارزشهای سیاسی و آرمانیِ گذشته باعث دوری نویسندگان از ادبیات مرامی شد؛ در نتیجه نویسندگان برای شناخت تازه از واقعیت، به سمت تجربه کردن پژوهش در فرم و زبان روی آوردند و از این طریق، شکّاکیّت را جایگزین قطعیت‌اندیشی‌های گذشته کردند (۱۳۸٦: ۱٤٥۳).

بر این‌اساس، این مقاله تلاش می‌کند ضمن تبیین مفهوم عدم قطعیت در رمان پست‌مدرن، به مسألهٔ چگونگی بازنمایی آن در رمان پست‌مدرنِ پستی نیز بپردازد. از این رو، پس از واکاوی مفهوم عدم قطعیت، مختصری دربارهٔ رمان پست‌مدرنِ پستی آورده خواهد شد و در ادامه به مسألهٔ فرایندهای عدم قطعیت در این رمان پرداخته می‌شود.

۲. پیشینهٔ پژوهش

یکسال پس از انتشار رمانِ پستی (۱۳۸۱) دو نوشته دربارهٔ این رمان به چاپ رسید: نخستینِ آنها، کوته‌نوشته‌ای با عنوانِ «جهان شایدها؛ نگاهی به رمان پستی» (غریب‌دوست، ۱۳۸۲: ۲٦ـ۲٤) است. در این نوشته برای نخستین‌بار و با صراحت، به مسألهٔ شک‌اندیشی افراطی و عدم قطعیت در این رمان اشاره شد: «هرچه در متن پیش می‌رویم، کلمهٔ (شاید) سایهٔ تحمیلی‌اش را در رمان بیشتر به رخ می‌کشاند [...] و به این‌ترتیب همهٔ این شایدها و اگرها خواننده را به هیچ قطعیت و اطمینانی در هیچ چیز نمی‌رسانند» (همان: ۲٤). همزمان با این نوشته در مهر ماه ۱۳۸۲، در «کتاب ماه ادبیات و فلسفه» مباحثِ میزگردی با عنوانِ «چرا خلاصهٔ رمان پستی دشوار است؟» منتشر شد که حاوی مطالب

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-05-21]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1397.15.61.3.1]

ارزشمندی در معرفی رمان پستی بود. بلقیس سلیمانی دربارهٔ علت این دشواری چنین می‌گوید: «این کار اصلاً داستان و طرح مشخصی ندارد. این اثر دارای لایه‌های مختلف داستانی است، به این دلیل ارائهٔ خلاصه‌ای از آن دشوار است» (سلیمانی و دیگران، ۱۳۸۲: ٥٦). وی در ادامه، رمان پستی را کتابِ «تردید» خطاب می‌کند و می‌آورد: «تمام روایتها در این رمان غیرقطعی، نامطمئن و تردیدآمیز هستند» (همان: ٦٠). دکتر حسین پاینده در این میزگرد، علت دشوار بودنِ خلاصهٔ این رمان را در عنصرِ «طرح» دانسته‌اند (همان‌جا). افضلی و گندمی در مقاله‌ای که به برخی عوامل پست‌مدرنیسم در دو رمان «پستی و فرانکشتاین فی بغداد» اشاره کرده بودند از جملهٔ «عدم قطعیت» استفاده کرده‌اند. آنها دربارهٔ رمان پستی آورده‌اند که: «همهٔ دویست و پنجاه و شش صفحهٔ کتاب بر اساس شک نوشته شده است. شاید بسامد کلمه «شاید» در کل کتاب از بسامد حروف اضافه هم بیشتر باشد» (افضلی و گندمی، ۱۳۹۵: ۱۳۹). نویسندگان مقاله‌ای دیگر، به «مقولهٔ تعویق و عدمِ قطعیت خود»، به‌عنوان یکی از شگردهای اصلی در داستان‌پردازی و روایت‌پردازی در برخی داستانهای کاتب پرداخته‌اند (یعقوبی جنبه‌سرایی و همکاران، ۱۳۹٦: ٥۳ـ۷۸). با وجود اینکه رمان پستی در میان رمانهای پست‌مدرن فارسی دارای جایگاه ویژه‌ای است، اما تاکنون دربارهٔ این رمان تنها همین پژوهشهای اندک صورت گرفته است.

از طرف دیگر، مسأله عدم قطعیت به عنوان یک اصل اساسی در جهان پست‌مدرن، مورد توجه پژوهشگران بسیاری در سایر رشته‌های علمی و هنری از جمله فلسفه، جغرافیا، فیزیک، اقتصاد، مترجمی، مدیریت، سیاست، حقوق، ادبیات و غیره قرار گرفته است. در ادبیات و به طور ویژه رمان، اغلب پژوهشگران از مؤلفهٔ عدم قطعیت غافل بوده‌اند. ایران‌زاده و لیاقی‌مطلق در مقاله‌ای با عنوانِ «عدم قطعیت در فراداستان شب ممکن» با شیوه‌ای متفاوت عدم قطعیت را در این رمان بررسی کرده‌اند. آنها در این مقاله به این نتیجه رسیده‌اند که «رمان شب ممکن، یک فراداستان موفق فارسی و جلوه‌گر عدم قطعیت فراداستانی در سطوح مختلف است» (ایران‌زاده و لیاقی‌مطلق، ۱۳۹٦: ٦۹). مطابق ذاتِ عدم قطعیت، راه‌های رسیدن به عدم قطعیت می‌تواند بی‌شمار و متفاوت باشد. از این‌رو، این مقاله با نگاهی جدید و با محوریتِ رمانِ پستی به دنبال پاسخ به پرسشهای زیر است: الف) مؤلفهٔ عدم قطعیت چه جایگاهی در رمان پست‌مدرن

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-05-21]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1397.15.61.3.1]

دارد؟ ب) فرایندهای عدم قطعیت در رمان پست‌مدرنِ پستی کدامند؟

۳. چارچوب نظری پژوهش

۳-۱ رمان پست‌مدرن

از جمله موارد عدم قطعیت، تعریفِ اصطلاحِ «پست‌مدرن» است؛ دراین‌باره هیچ قطعیتی در تعاریف دیده نمی‌شود. به عبارت دیگر، تعریف جامع و کاملی که مورد توافق اکثر نظریه‌پردازان باشد، وجود ندارد. لیوتار آن را «بی‌اعتقادی به فراروایتها» تعریف می‌کند. (Lyotard, 1984: 34) و در جای دیگر «برای دریدا جستجویی برای کاربرد روش ساخت‌شکنی، برای بودریار جستجویی در مورد وانموده‌ها و در مورد نیچه اراده‌ای برای دانستن» تعریف شده اس (Bojand et al, 1996: 91). ایهاب حسن معتقد است که

> پست‌مدرنیسم به سوی فرمهای باز و آرزومندانه و بازی‌گوشانه، (منفصل، آواره یا نامتعین) گفتمانی مبتنی بر قطعات ایدئولوژی گسست، ارادهٔ معطوف به عدم ساختن و توسل به سکوت تغییر جهت می‌دهد و با وجود این تضاد و واقعیات ناسازگار خود، آنها را به طور ضمنی بیان می‌کند (رابرتس، ۱۳۸٦: ۱۵٦).

به‌طور کلّی عوامل رمان پست‌مدرن عبارتند از: «۱. تأکید بر عنصر تصادف، شانس و احتمالات، به عنوان مهمترین عنصر حیاتی داستان؛ ۲. تأکید صرف بر عنصر زیباشناسی به جای تعقل و عقل‌گرایی، به عنوان راهنمای مناسبی برای دستیابی به حقیقت؛ ۳. خلق داستان برای مقابله با شیوه داستان‌نویسی؛ ٤. مبارزه با محدودیتها و مرزهای پیرامون انسانها و ۵. روی آوردن به عالم خیال و دوری جستن از حقایق مطلق» (رهادوست، ۱۳۸۰: ۳۳ـ۳۰). آنچه در این چند تعریف مشهود است، گستردگی دامنهٔ تعاریف و همچنین اشاره به عدم قطعیت به عنوان یکی از عوامل اساسی پست‌مدرن است؛ پیش‌تر اشاره شد که برخی از پژوهشگران به صورت کلّی به مؤلفهٔ عدم قطعیت در رمان پستی اشاره کرده‌اند. در ادامه پیش از پرداختن به این مسأله، گزارشی کوتاه دربارهٔ دو کلیدواژهٔ «رمان پستی» و «عدم قطعیت» آورده خواهد شد.

۱ـ۱ـ۳ رمان پستی؛ دنیای تردیدها

رمانِ پستی یکی از مهمترین رمانهایِ محمدرضا کاتب (متولد ۱۳٤۵) است که در سال ۱۳۸۱ توسط انتشارات نیلوفر چاپ شده است. کاتب «نویسندهٔ پُر کاری است و از سال

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-05-21]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1397.15.61.3.1]

٦٨ تاکنون، تعداد هشت رمان، چهار مجموعهٔ داستان، دو فیلمنامه و کارگردانی یک سریال را در کارنامهٔ خود ثبت کرده است» (بشیری و هرمزی، ۱۳۹۳: ٦٨). وی در نگارش رمان پستی و رمانهای «هیس» (۱۳۷۸) و «وقت تقصیر» (۱۳۸۳) «از شگردهای داستان‌نویسی جدید بهره برده است» (میرعابدینی، ۱۳۸٦: ۲۲۱).

> شگردهای ویژهٔ کاتب در تداخل تکّه‌ها و گاه ژانرهای مختلف از روایتها، شخصیّت‌پردازیهای نامتعیّن و متکثّر، عدم قطعیت، تکثّر واقعیت و استفاده از تکنیکهای فراداستانی، گرایش او به پست‌مدرنیسم را به‌وضوح نشان می‌دهد (یعقوبی و همکاران، ۱۳۹٦: ۵۹).

خواندنِ رمانِ پَستی به دلیلِ ویژگیهای ساختاری، تکنیکی و معنایی‌اش پیچیده و دشوار استَ؛ بسیاری از خوانندگان با یکبار خواندنِ آن، نمی‌توانند درک درستی از این رمان داشته باشند. ذهنِ خواننده در برخورد نخستَ با سطوح مختلف روایت در این رمان، دچار سردرگمی می‌شود و به‌ناچار برای کشفِ روابط علّی و معلولی آن نیازمند بازخوانیِ مکرّر است. این رمان به‌واسطهٔ غیرخطی بودنِ روایتِ آن، از لایه‌های پیچیده‌ایَ تشکیل شده است که بازگشایی روابط و کشف تقدّم و تأخر زمانی آنها آسان نیست. این مسأله سبب شده است خواننده نتواند به‌راحتی خلاصه‌ای از این رمان ارائه کند. علاوه بر این موارد، به نظر می‌رسد گرایشِ نویسندهٔ رمان پستی به عوامل عدم قطعیت و شک‌باوری نیز در این مسأله دخیل استَ. رمان، مشتمل بر هفت فصل و هر فصل روایتی متفاوت از شخصیتهای متفاوت در داخل یک کوپهٔ قطار است؛ کاتب قصه‌های این رمان را قصه‌های «کوپه‌ای» نامیده است. در هرکوپه افرادی حضور دارند و راوی در سر یک پیچ، به قطار در حال حرکت می‌نگرد و برای سرگرمی خودش، شروع به ساختن و حدس زدن قصهٔ زندگی افراد داخل کوپه می‌کند. در یک کوپه زنی با مردی و در کوپهٔ دیگر خانواده‌ای حضور دارند. در کوپهٔ بعدی پیرمردی تنها در غذاخوری دیده می‌شود. هر کدام از این آدمها قصهٔ خاص خودشان را دارند، در عین آنکه ممکن است در داستان، شخصیت‌شان مشابه شخصیت دیگری در رمان باشد.

۲ـ۱ـ۳ عدم قطعیت چیست؟

برخی از پژوهشگران بر این باورند که تجربهٔ پست‌مدرن در دنیای معاصر، ریشه در عدم قطعیت یا به قول ایهاب حسن، «عدم قطعیتها» (یزدانجو، ۱۳۸۱: ۱۰۸) دارد (سلدن و

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-05-21]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1397.15.61.3.1]

ویدوسون، ۱۳۸٤: ۲۲٤). جرقهٔ مبحث عدمِ قطعیت ابتدا در فلسفه و با آراء شالوده‌شکنانهٔ نیچه (۱۸٤٤ــ۱۹۰۰) زده شد. حملهٔ نیچه به «عقل و خرد هگل و تعالی‌گرایی کانت» (بی‌نیاز، ۱۳۸۳: ۱۳٤) و باورها و جزم‌اندیشیهای الاهیون و سر دادنِ شعارِ «خدا مرده است» (نیچه، ۱۳۹٦: ٤۲٤) منجر به این نتیجه شد که «هیچ حقیقت مطلقی وجود ندارد» و «یک چیز معّین هم می‌تواند سنگ یا کاغذ باشد و هم نباشد» (بی‌نیاز، ۱۳۸۳: ۱۳٤). او از «حقیقت» به «مجهولِ غیرِ قابلِ دست‌یافت و تعریف» و «ارتشی سیّال از استعارات» تعبیر می‌کند (ریوکین و رایان، ۲۰۰۰: ۳۳۵). نیچه پس از اثبات و رد کردنهایِ فراوان به این باور رسید که «همهٔ دعاوی علمی واجد ارزش برابرند و همهٔ معتقدات اَخلاقی واجد ارزش یکسان‌اند. پس حقیقتِ واحد بی‌معنا است» (بی‌نیاز، ۱۳۸۳: ۱۳٤).

دنبالهٔ مبحث عدم قطعیت در علم فیزیک در اوایل و اواسط قرن بیستم توسط دانشمندانی از جمله: آلبرت آینشتاین (۱۹۵۵-۱۸۷۹) و هایزنبرگ (۱۹۰۱ـ۱۹۷٦) درگرفت و از آنجا وارد حوزه‌های دیگر شد. تا پیش از ظهور نظریه‌های کوانتومی در فیزیک، همه‌چیز قطعی و خدشه‌ناپذیر به نظر می‌رسید.

> در اوایل قرن بیستم نظریاتی چون تابش اجسام، دوگانگی موجی ـ ذره‌ای ذرات مادی و نور، نسبیّتِ عام و خاص، پیوستار زمان و مکان چهار بعدی، اصل عدم قطعیت و وجود مکملهای متناقض، جهان دیگری را تصویر می‌کرد؛ جهانی که در تشریح پدیده‌های آن قطعیتی وجود نداشت (علوی و همکار، ۱۳۸۸: ٤۹).

اصل عدم قطعیت، از این طریق وارد عرصهٔ فلسفه و ادبیات شد. از میان انواع ادبی، رمان، بیشترین تأثیر را پذیرفت. ویژگیِ «گرایش به نسبیت» (چایلدز، ۱۳۸۲: ۷۹) در رمان، سبب متحوّل شدن جنبه‌هایی همچون «اعتمادناپذیری، مطلق‌ستیزی، ناپایداری، فردیت و ادراکهای ذهنی» شد (همان: ۸۰).

٤. لایه‌های ارتباط عدم قطعیت با پست‌مدرنیته

٤-۱ عدم قطعیت و گفتمان‌سازی

از نظر پست‌مدرنیستها، تمام «معرفتها» محصول «گفتمان» است. بر اساس نظریهٔ گفتمان، «حقیقت را نمی‌توان در یک معرفت و فرهنگ خاص محصور کرد» (بیات و همکاران، ۱۳۸۱: ۱۰۱ـ۱۰۲) بلکه «حقایق اعم از حقایق معرفتی، اجتماعی، سیاسی، فرهنگی و از جمله هویّتی و جنسیتی، نه اموری بدیهی و مسلّم[۲] بلکه اموری ساختنی[۳] هستند که تنها

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-05-21]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1397.15.61.3.1]

از طریق گفتمان، امکانِ ساختنِ آنها پدید می‌آید» (Weedon,1989: 23). از نظر آنها، «پدیده‌های واقعی در جهان وجود ندارند، بلکه واقعیتها را گفتمانهای مختلف می‌سازند» (Cousins, 1984: 152).

> واقعیّتها در دوره‌های مختلفِ زمانی و در پسِ ساختها و گفتمانهای مختلف ساخته می‌شوند. بنابراین همهٔ نظریه‌های کلاسیک در علوم انسانی نوعی بازی زبانی محسوب می‌شوند. نظریه‌ها به گفتهٔ دریدا تنها در پرتو یک «فراروایت» یا به گفته‌ی میشل فوکو در پرتو یک «اپیستمه» یا به گفتهٔ لیوتار در پرتو یک «گفتمان» معنا می‌یابند (افضلی و امیری، ۱۳۹۰: ٤٨).

۲ـ٤ عدم قطعیت و هستی‌شناسی

در داستانهای مدرنیستی، «معرفت‌شناسی» عنصر غالب است. امّا در داستانهای پست‌مدرن، «مایه‌های هستی‌شناسانه» عنصر مسلط است؛ به عبارت دیگر «تردید و بی‌اطمینانیِ معرفت‌شناسانهٔ قهرمانان در آثار مدرن، جای خود را به بی‌ثباتی و کثرت‌گراییِ هستی‌شناسانهٔ شخصیتها در آثار پست‌مدرن می‌دهد و عناصر معرفت‌شناسانه در پس‌زمینه قرار می‌گیرد» (McHale, 1989: 10-11). بدین‌ترتیب، «متن هر رمان می‌تواند وجود جهان را به شکلهایی مختلف ترسیم کند. [...] می‌توان چنین نتیجه گرفت که رمان پسامدرن، نشان‌دهندهٔ گذاری از عدم قطعیت معرفت‌شناختی به چندگانگی وجودشناسی است» (پاینده، ١٣٨٦: ٥٩). بر این اساس است که:

> مایه‌های هستی‌شناسی در متن با عدم قطعیت نمودار می‌گردند که سبب ورود شخصیتها از گذشته به متن داستان می‌گردد تا ایفای نقش کنند و تخیّل و واقعیت را در هم آمیزند. نویسندهٔ پست‌مدرن با تکیه بر این معنی که واقعیت جهان، متکثّر است و کار متن، شناساندن جهانِ واحد نیست، در قالب شخصیتهای داستان، جهان هستی را به گونه‌ای متفاوت تفسیر می‌کند (همان).

۵. شگردهای ایجاد عدم قطعیت در رمان پستی

۵-۱ تناقض‌باوری[٤]

یکی از مهمترین تمهیداتی که در ادبیات پسامدرن از آن برای نمایشِ عدم قطعیت بهره می‌گیرند، تناقض است. تناقض در اصطلاح عبارت است از گزاره‌ای که در شرایط یکسان، هم صادق است و هم کاذب. به عبارت دیگر، تناقض عطف دو گزارهٔ نقیض

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-05-21]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1397.15.61.3.1]

هم است که در شرایطی یکسان، هر دو صادق باشند (شریف زاده و حجتی، ۱۳۹۰: ۸۹). در مجموع دیدگاهی‌ست که معتقد است «قضایای متناقضِ صادق وجود دارد» (پریست، ۱۳۸۳: ۱۳٤).

۲ـ۵ گونه‌شناسی تناقض در رمان پستی

۱ـ۲ـ۵ گزاره‌های متناقضِ «خود ـ ارجاع»[۵]

گزاره‌های خود- ارجاع، اصولاً گزاره‌هایی هستند که از نوشتار یا گفتار خودِ نویسنده/گوینده برداشت می‌شود. به عبارت دیگر، نویسنده «به محضِ صحه‌گذاشتن بر امری در همان موقع آن را رد می‌کند» (وو، ۱۳۸۹: ۲۰٦). برای مثال: «شک کردم باز، نکند صاحبخانه واقعاً مرا کشته بود و من نمی‌خواستم و نمی‌توانستم این را به روی خودم بیاورم» (کاتب، ۱۳۸۱: ۵۹). «با چشمهای بسته زل زده به جایی»، «شاید قبل از آنکه **مرده باشم**. او پاهای خون‌آلودم را نزدیک اتاقکش دیده بود. شاید برای همین راهش را دور می‌کرد ... شاید پاییدن اطراف بهانه بود. می‌خواست **قبل از مردنم** چشمش به جسدم نیفتد» (همان، ۱۱؛ نیز ۲۰، ۲۳، ۲٤، ٦۲، ٦۳، ۷۰ و...).

۳ـ۵ تناقض در شخصیت‌پردازی

۱ـ۳ـ۵ تردید در هستی شخصیتها

یکی از شگردهای کاتب در داستان‌پردازی، عدم قطعیت در بازنمایی هویّت شخصیتها اعم از خود مؤلف، راوی، کنشگر و یا سایر شخصیت‌هاست. این نوع تردید ممکن است به شیوه‌های گوناگونی بروز داده شود؛ نخست اینکه شخصیتها گرفتار نوعی شک و تردید در هویّت و هستی خود می‌شوند؛ برای مثال: «باز تردید به سراغم آمده بود: از جا بلند شدم و پشت شلوارم را تکاندم. فکر می‌کردم می‌خواهد از دست مرد فرار کند. تند کردم» (همان، ۸۰).

در ادامه این شک و تردید تمام هستی شخصیتها را فرامی‌گیرد به گونه‌ای که آنها «در هر نقشی که ظاهر می‌شوند، نمی‌توانند از این ابهام و تردید مخرّب رهایی یابند» (یعقوبی و همکاران، ۱۳۹٦: ٦۱).

۲ـ۳ـ۵ تکثّر هویّتی شخصیتها

تردید در هویّت و هستی شخصیتها، منجر به تکثّر آنها می‌شود. در رمان پستی، برخی از

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-05-21]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1397.15.61.3.1]

شخصیتها در قالب هویّت دیگری تکثیر می‌شوند و به حیات داستانی خود ادامه می‌دهند. به عبارت دیگر، شخصیتها در طول رمان در موقعیتهایی متفاوت ظاهر می‌شوند. در این موقعیتها یک شخص با چهره‌هایی متعدد و گاه متناقض در طول رمان خودنمایی و خواننده را در تشخیص هویّت واقعی شخصیتها دچار سردرگمی و تناقض می‌کند. برای مثال در رمان پستی شخصیت راوی یعنی جسد لـه‌شدهٔ وی، در فصول رمان در قالب شخصیتی تکه‌تکه، متکثّر و متناقض در زمانها و مکانهای مختلف و در قالب شخصیتهای متعددی به‌طور همزمان و موازی زندگی می‌کند. در فصل اول در قالب جسد لهشده (کاتب، ۱۳۸۱: ۷ و ۳۰)، دوست بنکه (همان: ۱۳)، پسر صاحب‌خانه (همان: ١٦)، راوی داستانهای کوپه‌ای (همان: ۱۸ و ۲۳)، پسر دکتر مقدونی (همان: ۳۲) و در فصول بعد در قالب پسر ماه‌وش (همان: ۱۱۵ و ١١٦)، شوهر اکرم (همان: ١٧٦)، شوهر مهتاب (همان: ۱۹۷ و ٢٠٦)، شوهر مهوش (همان: ۲۰۷ و ۲۳۸)، مرد گاری‌ران (همان: ۲۳۹) و غیره ظاهر می‌شود. هدف نویسنده از خلق این تفاوتهای شخصیتها، دشوارسازی تمایز آنها از همدیگر و در نتیجه عدم تعیّن هویت آنهاست.

تکثّر شخصیتها گاهی به صورت غیر مستقیم و در قالب تجسمی از صفات و اعمال فرو کاسته شده رخ می‌نماید: مثلاً نویسنده در داستان، شخصیتهایی را با صفاتی همچون «زخم زیر گلو» و «موی سفید آرنج» توصیف و تکرار می‌کند؛ درحالی‌که در متن به صورت مستقیم به اسامی آنها اشاره کرده است.

۳ـ۳ـ۵ تزلزل رفتاری شخصیتها

برخی شخصیتها در رمان پستی «به شکلی غیرخطی، چندپاره و به لحاظ درونی، متناقض» ظاهر شده‌اند؛ به گونه‌ای که «ویژگیهای درونی این شخصیتها با رفتار و کنش آنها یکی نیست و هیچ‌گونه ثباتی در آنها دیده نمی‌شود. رفتار و احساس آنها نسبت به یکدیگر، دچار نوعی تناقض و نابهنجاری است.» (یعقوبی جنبه‌سرایی و همکاران، ١٣٩٤: ۱۲۹) برای نمونه در فصل اوّل رمان، تزلزل رفتاری میان شخصیت صاحب‌خانه و شخصیت راوی به گونه‌ای است که خواننده را در تشخیص، دچار شک و تردید می‌کند؛ خواننده تا پایان رمان نمی‌داند که آیا صاحبخانه همان راوی داستان است یا خیر؟ در جایی از رمان، «صاحبخانه» با مشخصات یک مرد حضور دارد و در ادامه در نقش زنی ظاهر می‌شود که به او خیانت کرده‌اند (کاتب، ۱۳۸۱: ۳۸-٦٧).

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-05-21]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1397.15.61.3.1]

٤ـ٣ـ٥ تغیّر جنسیتی شخصیتها

یکی از جلوه‌های تناقض در رمان پست‌مدرن، تناقض در هویّت و هستی شخصیتهاست؛ به عبارتی دیگر، برخی از شخصیتها دارای جنسیت متغیّری هستند، یا هر دو نوع جنسیت را می‌پذیرند و در واقع «دو جنسه» هستند. یا برخی اوقات شخصیتها، جنسیت خود را فراموش می‌کنند و دچار تناسخ جنسیتی می‌شوند. دیوید لاج معتقد است که «یکی از مهیّج‌ترین مظاهر تناقض که بنیانی‌ترین نظام دوگانه را نقض می‌کند، موجود دوجنسی است و لذا نباید تعجب کرد که شخصیتهای داستان پست‌مدرنیستی اغلب از نظر جنسی دوسوگرا هستند» (لاج، ١٣٨٦: ١٦١). «نامشخص بودنِ هویّت شخصیتها، موجب بی‌ثباتی دنیای توصیف‌شده در رمان و برجسته‌شدنِ ساختارِ وجودشناسانهٔ آن می‌شود» (مک‌هیل، ١٣٨٣: ١٣٩). برای مثال خواننده در آغازِ داستان تصور می‌کند «صاحبخانه» یک شخصیت مرد است؛ عنوان «صاحب‌خانه» تداعی‌گر مرد بودن است و علاوه بر آن، او در شیفت شب و در بیرون از منزل کار می‌کند: «صاحبخانه صبح که به خانه می‌آمد به آسمان نگاه می‌کرد» (کاتب، ١٣٨١: ٧). این تصوّرِ خواننده در صفحهٔ ٢٦ رمان به‌هم می‌ریزد؛ آنجا که به یکباره صاحبخانه ماجرای حاملهَ شدن و عاشق شدنش را برای راوی تعریف می‌کند: «روزی که فهمیدم حامله شدم، می‌خواستم بمیرم» (کاتب، ١٣٨١: ٢٦).

٤ـ٥ ابهام‌گویی

ابهام در رمانهای مدرن، همچون پازلی است که خواننده از کشف آن لذّت می‌برد؛ چرا که مرجع این ابهام مشخص است. اما در رمان پست‌مدرن، چیزی برای کشف کردن توسط خواننده وجود ندارد. واتکینز چاپمن معتقد است که «واقعیتهای پست‌مدرن نسبی‌اند. به جای یک واقعیت، واقعیتهای بی‌شماری وجود دارند؛ بسته به آنکه پیش‌فرضهای فلسفیِ شناسنده چه باشند» (حقیقی، ١٣٧٩: ٥٨). در رمان پستی، «تکثّر روایتها و تکثّر بازنماییها از یک یا چند شخصیت، مانع از شکل‌گیری تمامیّتی واحد در ذهن خواننده می‌گردد. این وضعیت، نوعی ابهام و پیچیدگی را در سراسر مجموعه ایجاد کرده است» (یعقوبی و همکاران، ١٣٩٦: ٦٦). منشأ برخی از ابهام‌گوییها در رمان پستی ممکن است ناشی از برخی عدم قطعیتها همچون عدم قطعیت در شخصیت‌پردازی و روایت‌پردازی باشد؛ برای مثال:

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-05-21]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1397.15.61.3.1]

جنازهٔ خون‌آلودم توی آن یخچال کشویی، جلو چشمهای صاحبخانه بود و خودم سرِ پیچ، دراز کشیده بودم و زُل زده بودم به صاحبخانه که اَزَم چشم بر نمی‌داشت و خودم روی تخت توی باران و حیاط دراز کشیده بودم و زُل زده بودم به صاحبخانه که پشت شیشه‌ها ایستاده بود و به بهانه باران به من نگاه می‌کرد و خودم که روی آن کاناپه دراز کشیده بودم و از پنجره زُل زده بودم به ساختمانهای شهر وین» (کاتب، ۱۳۸۱: ۷۷).

۵ـ۵ اتّصال کوتاه[۶]

از شگردهای مهم ایجاد عدم قطعیت در رمانهای پست‌مدرن، استفاده از اتصال کوتاه است؛ اتصال کوتاه عبارت است از برقراری ارتباط بین دو جهان یعنی جهان داستانی و جهان خارج. نویسندگان پست‌مدرن با استفاده از این شگرد به شیوه‌هایی مختلف، مانند بر هم زدن فاصلهٔ میان جهان داستان و دنیای خارج از متن، خواننده را دچار سردرگمی و عدم تعّین می‌کنند. لاج بر این باور است که برای ایجاد اتصال کوتاه در متن، می‌توان از سه روش بهره برد: «در هم‌آمیزی وجوه متباین (وجه آشکار داستانی و وجه ظاهراً مبتنی بر واقعیت) در یک متن واحد، مطرح کردن نویسنده و موضوع نویسندگی در متن، و برملا کردن عرفهای ادبی» (لاج، ۱۳۸٦: ۱۸۷). در رمان پَستی نویسنده از این سه روش برای ایجاد اتصال کوتاه استفاده کرده است. از جمله تمهیداتی که با استفاده از اتصال کوتاه سبب ایجاد عدم قطعیت شده، می‌توان به این موارد اشاره کرد:

ـ گفت‌وگو با شخصیتهای داستان و گفت‌وگوی شخصیتهای داستان با نویسنده دربارهٔ وقایع و عناصر داستان: برای مثال راوی داستان در جایی دربارهٔ خودش می‌گوید:

نمی‌دانم چطوری در یک آن، تو چند زمان، مکان و حال و هوا زندگی می‌کردم. واقعاً دیگر نمی‌دانستم کدامشان هستم چون چیزی نبود معلوم کند این را. شاید اگر آن شک نبود می‌دانستم کجا هستم. شاید هم می‌دانستم، می‌خواستم این‌طوری آن کسی باشم که دوست دارم. شاید هم مهم نبود کدامشان هستم، باید می‌دیدم می‌خواهم کدامشان باشم، و با سرنوشت او باقی راه را بروم (کاتب، ۱۳۸۱: ۷۸)؛

ـ به حاشیه رفتن نویسنده: برای مثال نویسنده در جایی فرایند نقش‌آفرینی شخصیتها و کنشهای آنها را در قالب یک تمرین تئاتر برای خواننده بازگو می‌کند (ر.ک. همان: ۹۰-۸٤)؛

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-05-21]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1397.15.61.3.1]

ـ گفت‌وگو با خوانندهٔ رمان: حضور نویسنده در رمان و مخاطب قرار دادن خواننده، توهّم واقعیت در رمان را بر هم می‌زند. برای مثال نویسنده پس از یک گفتگوی طولانی و خسته‌کننده بین دو شخصیت «زن و پیر زن» وارد داستان می‌شود و چنین می‌گوید: «نمی‌دانم این همه حرف تکراری و خسته‌کننده برای چه بود. شاید منتظر اتفاقی بود» (همان: ۱۱۱)؛

ـ حضور نویسنده در رمان به عنوان یک شخصیت جعلی: نویسنده در پاورقیهای پایان فصول در قالبِ شخصیتِ جعلی ـ ویراستار: ف. باقری ـ در رمان حضور یافته است (همان: ۹۲، ۱۱٤، ۱٦٦، ۲٥٤).

٦. انواع عدم قطعیت در رمان پستی

۱-٦ عدم قطعیت در زبان

زبان، مهمترین تجلی‌گاه میزان قطعیت یا عدم قطعیتِ هر گوینده‌ای است. ذهنیت هر نویسنده‌ای در زبانش نمود دارد. از این رو، بر اساس الگوهای زبانی هر نویسنده‌ای، می‌توان به میزان قطعیت یا عدم قطعیت نوشته‌اش پی برد. هرگونه اختلال تعمدی در زبان منجر به عدم قطعیت می‌شود؛ از جملهٔ این اختلالهای زبانی می‌توان به این موارد اشاره کرد: به هم ریختن واژه‌ها، غلط نوشتن تعمدی املای کلمات، و عدول از نحو سنتی و بر هم زدن انسجام روایت. عدم قطعیت در زبان، در شکلهای متعددی نمود پیدا می‌کند؛ در زیر ضمن اشاره به انواعِ عدم قطعیتِ زبانی، به بررسی آنها در رمان پَستی پرداخته خواهد شد:

۱ـ۱ـ٦ عدم قطعیت در نحو یا «پیوستار بلاغیِ جمله‌ها»

> پیوستار بلاغی[۷]، در اصطلاح زبان‌شناسی پیوند و جاذبهٔ مولکولی میان جمله‌های یک بندنوشت (پاراگراف) است. [...] سازماندهی واحدهای اندیشه در متن به انسجام بلاغی مشهور است [...] واژه‌ها در درون جمله و جمله‌ها در دل بندنوشت و بندنوشت در دل متنِ بزرگتر سازماندهی می‌شوند. در نوشتارِ منثور، هر بندنوشت یک پیوستار کلامی است که یک اندیشهٔ واحد را بیان می‌کند. انسجام بلاغی بندنوشت، نشان از تداوم منطقی اندیشه‌ها و توالی آنها دارد. سستی و گسستگی بندنوشت ناشی از گسست و پارگی واحدهای اندیشه (جمله‌ها) از یکدیگر است (فتوحی، ۱۳۹۰: ۲۸۰-۲۷۹).

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-05-21]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1397.15.61.3.1]

بنابراین پیوستار بلاغی حاصل همکاری ساختهای دستوری مختلفی از جمله: «ارجاع، حذف، پیوندهای واژگانی (مانند تکرار، ترادف، مراعات النظیر و تضاد) و تمهیدات پیوندی (مانند حروف ربط، شرط و علیّت)» است (همان: ۲۸۰). عدم ارتباط منطقی و دستوری میان محور افقی جملات، منجر به ایجاد گسست بلاغی و در نتیجه عدم شکل‌گیری پاراگراف می‌شود. دکتر فتوحی معتقد است که این گسست در دو مورد دیده می‌شود: «یکی جمله‌های بریده و مستقل، و دیگری تداخل وجوه کلام (تنوع و تغیّر زمان، مکان، موضوع، مخاطب، وجه فعل و غیره)» (همان: ۲۸۲). در رمان پستی، راوی در برخی موارد به‌صورت ناخودآگاه به سمت گفتنِ جمله‌های بریده رفته است. در این موارد عمدتاً راوی در حالت غیر عادی قصه را روایت می‌کند، یا از روی ترس و اضطراب است مانند: «دیگر تحمل نداشت. شاید هم ترسیده بود: نمی‌توانست باور کند: شاید از همه چیز خسته شده بود» (کاتب: ۱۱۵). یا در حال لحظه‌های احساسی و عاشقانه است: «بلند شدم. مهوش پشت مرا تکاند. گچی شده بود حتماً. تند از پله‌ها آمدیم پایین. ازش جلو زدم. مهوش تندتر کرد. حس خوبی داشتیم» (همان: ۲۲۳).

از جمله موارد تداخل وجوه کلام در رمان پستی می‌توان به این موارد اشاره کرد؛ «ماه‌وش بعد از سالها برگشته بود به خانهٔ دوران کودکی‌اش: می‌خواهم تنها باشم» (همان: ۱۲۷). در رمان پستی در برخی موارد راوی عناصر داستان را به سخره می‌گیرد. این مسأله سبب ایجاد گسست بلاغی و معنایی می‌شود، برای مثال در یک صحنه، در حالیکه راوی مشغول روایتِ «قاتل بودن ماه‌وش» است و تمام تمرکز خواننده و ماه‌وش بر این مسأله است، به یکباره زیر پای خواننده را خالی می‌کند و به وصف شانه زدن موی ماه‌وش می‌پردازد: «شاید پسر خودش این بلا را سر خودش آورده بود: شاید او [ماه‌وش] فقط یک وسیله بود: موهای بلند و طلایی ماه‌وش با نسیم میان پرده‌ها بازی می‌کرد» (همان: ۲۰۵).

۲ـ۱ـ٦ عدم قطعیت در وجهیت

یکی از موارد بررسی عدم قطعیت در زبان، بررسی وجهیت[۸] دستوری است.

> وجهیت عبارت است از میزان قاطعیت گوینده در بیان یک گزاره که به طور ضمنی به وسیلهٔ عناصر دستوری نشان داده می‌شود و بیان‌کنندهٔ منظور (کنش غیر بیانی) یا قصد کلی یک گوینده یا درجهٔ پای‌بندی او به واقعیت یک گزاره یا باورپذیری، اجبار

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-05-21]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1397.15.61.3.1]

و اشتیاق نسبت به آن است (فتوحی، ۱۳۹۰: ۲۸۵).

به‌طور کلّی وجوه مختلفِ فعل را ـ که عبارتند از: وجه اخباری، تأکیدی، تردیدی، عاطفی، شرطی، پرسشی، تمنایی (آرزو، دعا و پیشنهاد)، التزامی، امری، نهی، غیرشخصی (مصدری و وصفی) (فتوحی، ۱۳۹۰: ۲۸٦) از لحاظ میزان قطعیت یا عدم قطعیت معنا می‌توان به دو دستهٔ کلّی دسته‌بندی کرد:

الف) وجوهِ دلالت‌گر قطعیت، شاملِ وجه اخباری، امری و نهی. ب) وجوهِ دلالت‌گرِ عدم قطعیت شامل وجه التزامی، تمنایی و معرفتی (شناختی) (همان: ۲۸۷). مقولهٔ وجهیت در سه سطحِ «جمله، زیرجمله و گفتمان» قابل بررسی است. وجهیت در سطح جمله شامل افعال و قیود است. در سطح زیرجمله‌ای عبارت از گروه‌های اسمی، قیدی و فعلی و نیز صفات وجهی است (Portner, 2009: 2-8).

بر این‌اساس در ادامه به هر کدام از وجوه مختلف دلالت‌گر عدم قطعیت پرداخته خواهد شد.

۱ـ۲ـ۱ـ٦ وجه التزامی

یکی از وجوه بیانگر عدم قطعیت، وجه التزامی است. التزام در این نوع وجه به معنای «وابسته بودن» (ناتل خانلری، ۱۳٦۸: ۳۰) است؛

> در تشکیل این وجه، همواره کلماتِ کاش، شاید، اگر، بایستن، خواستن، آرزو کردن، خوب است و غیره مشارکت دارند که نشان‌دهندهٔ موضع یا نظر گوینده و یا نویسنده نسبت به حادث‌شدن و یا نشدن قضیه‌ای است که فعل از آن اسم می‌برد (حسینی، ۱۳۸٦: ٤٤).

گونه‌های مختلف وجه التزامی در رمان پستی به قرار زیر است:

الف) وجه شرطی: ابزار زبانی بیان شرط، «اگر» است؛ با توجه به اینکه در ساختار شرطی زبان فارسی، فعل جملهٔ پایه بر احتمال وقوع قضیه‌ای دلالت دارد، این نوع وجه می‌تواند در دسته‌بندی وجه التزامی قرار بگیرد؛ «اگر مرد همراهش نبود، می‌رفت دو تا بلال شیری می‌گرفت» (کاتب، ۱۳۸۱: ۱٦۵). نکتهٔ قابل تأمل اینکه در این رمان وجه شرطی عمدتاً با افعال منفی به کار رفته است و این مسأله در تشدید عدم قطعیت بی‌تأثیر نیست.

ب) وجه تمنّایی: این نوع وجه، «در قالب دعایی همچون «مباد» و یا ترکیب با نشانگرهای

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-05-21]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1397.15.61.3.1]

وجهی مانند «کاش، کاشکی، ای کاش و حتی الهی» بـا صـورت مضـارع التزامـی فعـل یافت می‌شود.» (عموزاده و همکار، ۱۳۹۱: ٦٦) که مشتمل بر «خـواهش و تمنّـا و مفـاهیمی همچون میل، امید، دعا و آرزوست و در زبان فارسی بـا «کـاش» و مترادفهـای آن مثـلِ «امیدوارم، آرزو دارم، مایلم، کاشکی و غیره» همراه اسـت» (فتـوحی، ۱۳۹۰: ۲۸۸). «کـاش قبلاً دیده بودی‌اش» (کاتب، ۱۳۸۱: ٤٢).

۲ـ۲ـ۱ـ٦ وجه معرفتی (شناختی)

لاینز این نوع وجهیت را مشتمل بر «نظر و درجهٔ تعهد گوینده بر اساس اطلاع و دانـش و شواهد موجود نسبت به محتوای جمله» می‌داند. این نوع وجه «بـه طـور مسـتقیم در بردارندهٔ میزان اطمینان یـا عدم اطمینان گوینده نسبت بـه صدق گـزاره‌هـای بیـان‌شـده اسـت» (Lyons,1977: 793). به‌عبارتِ دیگر، «به آگـاهی، بـاور و شـناخت گوینـده از موضوع مرتبط است و دلالت بر اطمینان یا عدم اطمینان گوینده دربارهٔ صدق یک گزاره دارد» (فتوحی، ۱۳۹۰: ۲۸۸). برای نمونه موارد وجه معرفتـی کـه حـاکی از عـدم قطعیـت است، عبارتند از: قطعاً، یقیناً، مشخصاً، حتماً، با قاطعیـت، بـا اطمینـان، بـه طـور موثـق، احتمالاً، فرضاً، شاید و گزاره‌هایی همچون: شک داشتن، فکر کردن، معتقد بـودن، یقـین داشتن، باور داشتن و غیره است؛ بالاترین بسامد وجهی در رمان پسـتی متعلـق بـه ایـن وجه است. در این رمان به طرز شگفت‌آوری از واژهٔ «شاید» استفاده شـده اسـت. رمـان شامل ۲٥٦ صفحه و بسامد تکـرار شـاید بـیش از ٤۲۰ مـورد اسـت. تکـرار تعمدانـه و دیوانه‌وار «شاید» خواننده را در یک بلاتکلیفی مطلق رها می‌کند:

> نمی‌دانم، شاید اولین‌بار آنجا بود که متوجه آن بریدگی شدم. چطور آن را ندیده بودم؟ شاید نخواسته بودم. شاید ماه‌وش، تو همان نگاه اول متوجه آن شده بود. نمی‌دانم آن خط مال چه بود. شاید بعدها باید روی گلوی من می‌نشست. شاید رد قضایی بود ... شاید احمد همان اول خط را روی گلویم دیده بود. نمی‌دانم... (کاتب، ۱۳۸۱: ۱٥٦-۱٥٥).

۳ـ۱ـ٦ عدم قطعیت در ساختار زبانی؛ مشتمل است بر:

۱ـ۳ـ۱ـ٦ سازه‌های دستوریِ تردیدآفرین

الف) گروه‌های فعلی متضمّنِ احتمال و نظایر آن؛ مانند: ممکن است، احتمال دارد، بهتر است، انتظار دارم، مایلم، اجازه دارم، فکر می‌کنم، احساس می‌کنم و غیره: «گاهی فکر

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-05-21]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1397.15.61.3.1]

می‌کنم مثل شما مرده‌ام ولی خبرش به من نرسیده.» (همان: ٤١)، «احساس می‌کنم که بدجوری بهت نیاز دارم.» (همان: ٥٤)، «فکر می‌کنی کی برندهٔ داستان است؟» (همان، ٨٦).

ب) قیدهای تردیدی شامل ظاهراً، فرضاً، احتمالاً، گویا، انگار و غیره: «انگار این قدر آرام مرده بودم یا این‌قدر آرام به دنیا آمده بودم که حتی خودم هم فهمیده بودم» (همان، ٣٥).

ج) استفادهٔ مکرّر از حرف ربطِ «یا»؛ این نوع حرف ربط به واسطهٔ تردیدآفرینی در مسیر انتخاب خواننده سبب ایجاد عدم قطعیت می‌شود: «نمی‌دانستم واقعاً آن نوجوان لخت و سرمازده هستم یا آن پسر حالا بزرگ‌شده.» (کاتب، ٣٥)، «برای همین گاهی شک می‌کردم که آن مرد پسرش است یا شوهرش» (همان: ٧١).

د) بسامد بالای جملات پرسشی؛ ذات پرسش از ندانستن و تردید سرچشمه می‌گیرد. وقتی دچار عدم قطعیت در مسأله‌ای می‌شویم، یکی از راه‌های رفع این حالت پرسشگری است. مثال: «مرد گفت: آن طرف خیابان چه خبر است نگاه می‌کنی تو هی؟ اکرم گفت: چه خبر می‌خواهی باشد؟ اهل کجا هستی؟ گفت: خانه‌ات دور است؟ پشت کاروانسرای ایاغ خانه، کاشی چهل. برای چی پلاک چهل؟...» (همان، ١٥٩).

ه) بسامد بالای افعال منفی: از میان افغال منفی، تکرار فعلهای «نمی‌دانم، نیست، نمی‌گوید، نمی‌توانم، نرفتم، نبود و نمی‌خواست» در مقایسه با سایر افعال بیشتر است؛ بعد از تکرار قید «شاید» دومین بسامد تکرار از آنِ فعلِ «نمی‌دانم» است. کمتر صفحه‌ای از رمان خالی از این فعل است: «نمی‌دانم تو فکر چی بود» (همان: ١٤). یا «نمی‌دانم شاید چون می‌ترسیدم...» (همان: ١٥). «نمی‌دانم، شاید هم نرفتم آن‌جا چون اگر می‌رفتم چیزی نبود» (همان: ١٧).

٢ـ٣ـ١ـ٦ جهت‌گیری[٩] دستوری

منظور از «جهت»، فاعلی‌سازی یا مفعولی‌سازی جمله‌ها و وجه‌نماهاست؛ «درجهٔ قطعیت و قدرتی که وجه‌نماها به کلام می‌دهند، به طرز برجسته‌ای به فاعلی[١٠] یا مفعولی[١١] بودن این نوع جملات بستگی دارد. فاعلی‌سازی به بیان عقیدهٔ نویسنده یا گوینده مربوط می‌شود. در مقابلِ این واژه، مفعولی‌سازی قرار دارد که مفهوم کنش‌پذیری را به نمایش می‌گذارد. فاعلی‌سازی از عواملی‌است که قطعیت زیادی به کلام می‌بخشد. دو جملهٔ «این حرف مطمئناً صحیح است» و «من مطمئنم که این حرف

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-05-21]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1397.15.61.3.1]

صحیح است» در ظاهر دامنهٔ یکسانی از معنا را پوشش می‌دهند؛ اما تفاوت آنها در این است که در مثال دوم، گوینده با بیان فاعلی، به طور آشکار منبع اعتقاد راسخش را بیان می‌کند و این شیوهٔ بیان بر لحن و گفتمان تأثیری به‌سزا دارد.» (Halliday & Matthiessen, 2004: 149-150؛ به‌نقل از: کاظمی‌نوایی و همکاران، ۱۳۹٤: ۱۳۹–۱۳۸) مثال: «روی زمین کلّی جای پنجه بود، شاید به تعداد قطارهایی که از آن‌جا گذشته بودند» (کاتب، ۱۳۸۱: ۸). راوی در اینجا می‌توانست به‌صراحت بگوید: من روی زمین چنگ زده بودم.

۳ـ۳ـ۱ـ٦ بیان استعاری وجه‌نمایی[۱۲]

یکی دیگر از شگردهای سنجش میزان قطعیت یا عدم قطعیت گوینده، توجه به «بیان استعاری انتخاب وجهیت» در جمله است؛ به عبارت دیگر، «بیان استعاری وجه‌نمایی، هرگونه انتخابی را که گوینده به وسیلهٔ آن درجهٔ قطعیت کلامش را تعیین می‌کند، دربرمی‌گیرد» (کاظمی‌نوایی و همکاران، ۱۳۹٤: ۱۳۹). هلیدی با ذکر مثالهایی در این‌باره می‌گوید: «عباراتِ روشن‌است‌که، کسی نمی‌تواند این را ردّ کند، مشکل می‌توان از پذیرش آن اجتناب کرد، و شکّی نیست که، همگی یک معنا دارند؛ من مطمئنم» (همان‌جا). بر این‌اساس انتخاب هرکدام از این عبارات توسط گوینده بیانگر میزان قطعیت یا عدم قطعیت در کلام اوست. برای مثال در رمان پستی زمانی‌که راوی می‌خواهد «کلافه‌بودن ماه‌وش» را به تصویر بکشد، از عبارات متعددی ـ که همگی دالّ بر آن موضوع هستند ـ استفاده کرده است: «شاید اگر می‌دانست، هیچ‌وقت پا جلو نمی‌گذاشت. دیگر تحمّل نداشت. شاید هم ترسیده بود. نمی‌توانست باور کند. شاید مدّتها بود از همه‌چیز خسته شده بود» (کاتب، ۱۳۸۱: ۱۱۵).

٤ـ۳ـ۱ـ٦ به‌هم‌ریختگی در کاربردِ نشانه‌های سجاوندی

هرکدام از نشانه‌های سجاوندی براساس موقعیتهای خاصی در جمله به کار می‌روند؛ مثلاً در پایان جمله از نقطه (.) استفاده می‌شود. این نظامِ تعریف‌شده در متون پست‌مدرن به هم می‌ریزد. برای نمونه در رمانِ پَستی، نویسنده در برخی موارد به جای نقطه و یا ویرگول از دو نقطه (:) استفاده کرده است:

صاحبخانه [...] داشت شام می‌خورد و به حرفهای ما گوش می‌کرد: شاید پسرک هم هزاربار این نقشه را توی ذهنش مرور کرده بود: میله را چسبید: آخر چرخش

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-05-21]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1397.15.61.3.1]

داشت می‌رفت: سرش را برد جلو: چرخ از روی گردنش گذشت: صدای خرد شدنِ استخوانهایش را شنید:» (همان: ۹).

این نوع هنجارگریزی نگارشی «علاوه بر تأکید بر عدم قطعیت، یادآور پایان چندفرجامی متون پسامدرن است که در مقیاس کوچک‌تری مانند سطر یا پاراگراف اجرا شده است» (یعقوبی جنبه‌سرایی و منتشلو، ۱۳۹۱: ۱۵۹).

از میان اشکال مختلف علائم ویرایشی و نگارشی، سه‌نقطه (...) به‌واسطهٔ تعلیق‌آفرینی بیش از همه در رمانِ پستی به‌کار رفته است؛ این مسأله از نظر فلسفی با نوعِ ادبیِ رمانِ پسامدرن کاملاً همَخوان است. چرا که «سه نقطه، به دلیلِ دلالت بر عدم قطعیت، برای نمایشِ باورهای پست‌مدرنیته بسیار مناسب است» (همان: ۱۶۰). از جمله موارد کاربردِ سه‌نقطه در رمانِ پستی ـ که نشانگر عدم قطعیت در ساختار زبانی این رمان است ـ می‌توان به این موارد اشاره کرد:

الف) استفاده از سه نقطه در آغاز سطر برای نشان دادنِ «نوعی گسست در زنجیرهٔ خطی روایت» (همان): «...شاید زمانی شاگرد و استاد بودند...شاید مدتی همکار هم بودند...شاید مدتها پیش از هم طلاق گرفته بودند...شاید مهتاب تنها رابط او با گروه بود» (کاتب، ۱۹۸-۱۹۷). «...چون دوستش دارم مجبورم زجرش بدهم» (همان: ۶۰).

ب) جانشین‌سازی به‌جای بخشِ محذوف جمله: در این روش، نویسنده با حذفِ فعل جمله و استفاده از سه‌نقطه به‌جای آن، سعی دارد خواننده را در پُر کردنِ خلأهای متنی مشارکت دهد. دستاورد این شگرد برای متن و خواننده، تردید در تشخیصِ بخشِ محذوف جمله و به تبع آن عدم قطعیت است: «مردی جدول حل می‌کرد و...» (کاتب، ۱۸). «نمی‌دانم برای چی تو بالاخانه نگه‌شان داشتم. شاید...» (همان: ۱۶۹).

ج) دست‌کاری در تعداد سه‌نقطه: هدف نویسنده از کم یا زیاد کردنِ تعدادِ سه‌نقطه (دو نقطه و یا بیش از سه نقطه)، ایجاد تردید در تردید است. خودِ سه‌نقطه متضمّن تردید و عدم قطعیت است. به‌عبارت دیگر، در این حالت، «حتی عدم قطعیت نیز با قطعیت بیان نمی‌شود» (یعقوبی جنبه‌سرایی و همکار، ۱۳۹۱: ۱۶۱). مانند «با چشمهای بسته زل زده به جایی ..... ضمایم: چیزهایی هست که مزه می‌دهد مثل .....» (کاتب، ۱۳۸۱: ۲۵۶).

۵ـ۳ـ۱ـ۶ تسامح در استفاده یا عدم استفاده از نشانه‌های سجاوندی

عدم استفاده از علائم نگارشی به صورت عمدی و یا استفادهٔ بی‌جا و مکرّر از آنها، گونه‌ای

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-05-21]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1397.15.61.3.1]

عدم قطعیت است.

> علائم ویرایشی در صدد ایجاد صراحت در بافت کلامی و رسیدن به معنایی شفاف‌اند و وقتی این علائم حذف می‌شوند، نوعی سردرگمی ایجاد می‌شود و معنا ناتمام می‌ماند. از سویی دیگر، وقتی علائم ویرایشی از میان واژگان و گزاره‌ها حذف می‌شود، منطق سخن در محور هم‌نشینی به‌هم می‌خورد (یعقوبی و همکاران، ۱۳۹۱: ۱٦۸).

برای مثال نخستین جمله‌های رمان با این عبارات و به همین صورت آغاز می‌شود: «پستی و پستی پستی پستی و پستی پستی پستی و پستی پستی بلندی و پستی بلندی بلندی بلندی [...]» (کاتب، ۱۳۸۱: ۳). از دیگر موارد تسامح در استفاده از علائم نگارشی و ویرایشی، *ایرانیک (ایتالیک) کردن* عبارات و جمله‌ها در جاهای غیرضرور است: «کسی بادبادکی را آن دورها خال آسمان کرده بود. *در را باز کرد*: حیاط ته *دالان تاریک* بود. *در را آرام باز کرد*. از دالان گذشت» (همان: ۷).

٦ـ۳ـ۱ـ٦ بازیهای زبانی

یکی از شگردهای ایجاد عدم قطعیت در زبان، بهره‌گیری از بازیهای زبانی است. در رمانهای پسامدرن، بازیهای زبانی عمدتاً با هدف به چالش کشیدن امکاناتِ زبانی ایجاد می‌شوند. برخی از نظریه‌پردازان پسامدرن بر این باورند که درک ما از واقعیت به زبان وابسته است؛ از این‌رو هرگونه اخلالی در محورهای جانشینی و هم‌نشینی زبان، منجر به واقعیت‌سازیهای تصنّعی می‌شود. از جمله بازیهای زبانی که در رمان پَستی آمده است می‌توان به بازی در شیوهٔ حروف‌چینی برخی واژه‌ها اشاره کرد؛ برای مثال نویسنده در نخستین صفحهٔ رمان، با استفاده از دو واژهٔ «پستی و بلندی» یک لوزی طراحی کرده است. در ضلع فوقانی این لوزی، واژهٔ «پستی» و در ضلع پائینی آن، واژهٔ «بلندی» نهاده شده است. شیوهٔ قرارگیری این دو واژه، خود متضمّن تناقض است. نویسنده با برجسته‌کردنِ فیزیکی این دو واژه در صدرِ رمان، ضمن جلب توجه خواننده به فیزیک کتاب، این مفهوم را القاء می‌کند که داستان، چیزی جز همین بازیهای واژگانی نیست؛ به عبارت دیگر، نویسنده از همان آغاز به دنبال نشان دادنِ لایه‌های عدم قطعیت در وجوهِ مختلف داستان است.

٦ـ۲ عدم قطعیت در روایت

برخلاف روایت در رمانهای مدرن که مشتمل بر سه ویژگیِ «روایت خطّی، روایت عِلّی

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-05-21]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1397.15.61.3.1]

و مرکزیّت شخصیتها»ست (Contable, 2004: 51)، روایت در رمان پست‌مدرن «پستی»، یک روایت غیرخطّی، غیرعلّی و ترکیبی از خرده‌روایتهاست؛ بنابراین بستر عدم قطعیت در این بخش نیز آماده است. گونه‌های عدم قطعیت روایت در رمان پستی از این قرار است:

۱ـ۲ـ٦ تناقض ژانری

در یک اثر ادبی، ممکن است چندین ژانر سازگار با هدف تقویت مفهوم‌رسانی در کنار همدیگر بیاید که عمدتاً از میان آنها، یک ژانر صدای غالب متن می‌شود. در رمانهای پسامدرن و از جمله رمان پستی، در کنار هم آمدن ژانرهای متضاد و ناسازگار سبب شده است هیچ ژانری در متن غالب نباشد.

> انواع مختلفی از ژانرها بدون هیچ‌گونه انسجام، تناسب و رابطه‌ای در کنار هم قرار می‌گیرند. تلفیق ژانرها چه از نظر محتوا، چه ساختار و چه زبان، خواننده را در گسستی فراگیر گرفتار می‌کند و در پایان هم به تعیّن و قطعیت نمی‌رساند (وو، ۱۳۸۹: ۲۱۰).

این مسأله بر رمان پستی نیز حاکم است؛ خواننده دقیقاً نمی‌تواند تشخیص دهد با چه رمانی سر و کار دارد. چرا که این رمان ترکیب تناقض‌آمیزی از ژانرهای «عاشقانه، مرگ، وحشت، زندگی‌نامه، حادثه و غیره» است و هیچ‌یک از این ژانرها در رمان بر دیگری غالب نیست. راوی در چندین صفحه یا پاراگراف غرق در موضوعی می‌شود و پس از آن به یک‌باره موضوع را رها می‌کند و وارد ژانر دیگری می‌شود؛ برای مثال راوی در این چند سطر از زبان جنازه‌اش چنین می‌گوید:

> جنازهٔ خون‌آلودم توی آن یخچال کشویی، جلو چشمهای صاحبخانه بود و خودم سر پیچ دراز کشیده بودم و زُل زده بودم به صاحبخانه که ازم چشم برنمی‌داشت. فکر کنم دمای یخچال چند درجه زیر صفر بود چون چشمهایم خیلی درد گرفته بود. نمی‌دانم، شاید هنوز سر پیچ بودم و انتظار قطار ده و پانزده دقیقه را می‌کشیدم (کاتب، ۱۳۸۱: ۷۷).

چند صفحه بعد راوی وارد ژانر دیگری می‌شود: «شانه به شانهٔ هم آرام می‌رفتیم: باد تو گندمزار آن سمت ریلها می‌دوید و گندمها موج برمی‌داشت: صدای قطاری از دور می‌آمد» (همان: ۸۰).

۲ـ۲ـ٦ استفاده از شیوهٔ داستان در داستان

در شیوهٔ داستان در داستان، ـ که میراث هزار و یک شب است ـ نویسنده به شکلی جزیره‌وار

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-05-21]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1397.15.61.3.1]

و اپیزودیک داستانها را روایت می‌کند. این نوع روایت‌گری، منجر به چرخه‌ای نامتناهی در رمان پستی شده است. برای مثال داستان با گفتار راوی آغاز می‌شود. در ادامه بنکه ظاهر می‌شود. در دل داستان بنکه، داستان دکتر الکلی می‌آید. در دل داستان دکتر الکلی، داستان دکتر مقدونی می‌آید. در دل این داستان، داستان دختر و پسری می‌آید که در بیرون از شهر آنها را گرفته‌اند و به طرز فجیعی به قتل رسانده‌اند. سپس داستان غیرت جان و در ادامه هم داستان صاحب‌خانه می‌آید (کاتب، ۱۳۸۱: ۷، ۱۳، ۱٤، ۲٦، ۲۸، ۳۲، ٤۰ و غیره).

۳ـ۲ـ٦ نام‌گذاریهای نامأنوس

یکی از شگردهای کاتب برای تعلیق شخصیتها، استفاده از نامهای نامأنوس است. خواننده در مواجهه با نامهای ناآشنایی همچون «لبی، بنکه، مقدونی، گرگی، غیرت، هاتفی، ماه‌وش، آلوچه و غیره»، «ناخودآگاه به دنبال یافتن (و چه بسا فرافکنی) فرهنگ معهود خود در متن (و شخصیتها) است، امّا وقتی‌که با نامهای عجیب مواجه می‌شود، امکان ریختن فرهنگ معهود خواننده در متن دچار اختلال می‌شود و از رهگذر این اختلال، معانی متکثّری زاده می‌شود» (یعقوبی جنبه‌سرایی و همکاران، ۱۳۹٦: ۷۱). نویسنده با انتخاب چنین نامهایی، به دنبال عدم تعیّن هویتها در رمان پستی است؛ نخستین انتخاب کاتب در بحث نام‌گذاریها، عنوانِ رمان است؛ واژهٔ «پستی» به واسطهٔ «نوعِ دستوری‌اش» که «مصدر» و فارغ از «زمان، شخص و شمار» است، دارایِ عدمِ قطعیتِ بسیار بالایی است. ساختار و محتوایِ مبهمِ این عنوان، براعتِ استهلالِ مناسبی برای ورود به دنیایِ عدم قطعیتها در متن است.

از دیگر شگردهای کاتب در بحث نام‌گذاری، «بی‌نام» کردن برخی از شخصیتهاست؛ بی‌نام کردن شخصیتها در رمان پستی، منجر به نگه‌داشتن آنها در یک عدم قطعیت دائمی شده است. بی‌نامی شخصیتها در یک چرخهٔ نامنسجم و تعیّن‌ناپذیر سبب شده است که تصویری مشخص و پایدار در ذهن خواننده در هنگام قرائت این رمان شکل نگیرد. حاصل مواجههٔ خواننده با چنین شخصیتهای ناپایدار و تعریف‌ناپذیری چیزی جز عدم قطعیت و تعلیق‌آفرینی نیست؛ برای مثال در یکی از فصول داستان، راوی یکی از شخصیتها را از اول تا آخر با عنوان «مرد» خطاب می‌کند: «مرد جلوِ در چوبی پوسته‌پوسته‌شدهٔ سبزی ایستاد. [...] مرد کلیدی از جیبش درآورد انداخت تو قفل»(کاتب،

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-05-21]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1397.15.61.3.1]

۱۳۸۱: ۱۷۱).

٤ـ۲ـ٦ «گسیختگی» و «چندگانگی» منظرهای روایی

در این رمان به قول دیوید لاج، «سیلان ذهن تبدیل شده است به سیلان روایت» (لاج، ۱۳۸٦: ۱۲۸). از مهمترین جلوه‌های گسیختگی و چندگانگی روایی در این رمان، می‌توان به استفادهٔ مکرّر راوی از جمله‌های معطوف به هیچ اشاره کرد. در این موارد راوی در اوج روایت، به یکباره با آوردن «و» عطف دنبالهٔ جمله را با گذاشتن سه نقطه رها می‌کند. در حالی‌که امکان تشخیص ادامهٔ جمله برای خواننده دشوار و چندوجهی است: «مدتها بود همچنین بارانی را وین به خودش ندیده بود و...» (همان: ۸۰).

٥ـ۲ـ٦ راویان غیر قابل اعتماد[۱۳]

در این نوع روایت، به واسطهٔ بی‌اعتبار بودن سخنان راوی، مخاطب نمی‌تواند روایتش را به عنوان حقیقت بپذیرد؛ خواننده با استفاده از نشانه‌های درون‌متنی همچون: تناقض در کلام راوی، فراموش‌کاری راوی، اختلال حافظه، دیوانگی، دروغگویی و ساده‌لوحی؛ و یا نشانه‌های برون‌متنی همچون: غیرممکن بودن رخدادها در عالم واقعیت، پی به غیر قابل اعتماد بودن راوی می‌برد. راوی در هر کدام از هفت فصل رمان پستی، متغیر، ناشناس و توأم با عدم تعیّن است. در فصل اول، راوی اول شخص، ناشناس و بی‌نام است. چند صفحه بعد، راوی که به نظر می‌رسد جنازهٔ پسرکی است، در ماجرای تازه‌ای ظاهر می‌شود. از صفحهٔ ۸۱ تا ۸٤ راوی با مخاطب ناشناسی که به نظر می‌رسد خود نویسنده باشد، وارد گفتگو می‌شود. چند صفحه بعد، راوی باز تغییر می‌کند: راوی این‌بار با بازگو کردن یک تمرین تئاتر به‌دنبال القای فضای تازه‌ای به رمان با استفاده از بیان غیرمستقیم است (همان: ۸٤ـ۹۰). راوی در فصل سوم به بیان ماجرای پیرزن فال‌گیر و زن تنها می‌پردازد (همان: ۹۲-۱۱٤). فصل چهارم ماجرای زندگی زنی است به نام «ماه‌وش» که از نگاه بچه‌ای که در رحم اوست بیان می‌شود (همان: ۱۱۵-۱۵۷). دستاورد راوی غیرقابل اعتماد برای رمان پستی، نسبی‌گرایی و عدم قطعیت است. از این‌رو خواننده ناچار به مشارکت در متن و دریافت معنای واقعی متن از لابه‌لای گفتارهای متناقض راوی می‌شود.

٦ـ۲ـ٦ ستیز با مرکزگرائی نویسنده

از جمله شگردهای نسبی‌گرائی و عدم قطعیت در رمان پستی، مبارزهٔ نویسنده با حاکمیت

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-05-21]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1397.15.61.3.1]

خود در داستان است (تـدینی، ۱۳۸٦: ٦۸)؛ حضـور نویسـنده بـه عنـوان راوی در داسـتان محسوس است اما خبری از قاطعیت و حاکمیت او نیست. کاتب در پـاورقی پایـان هـر کدام از فصول رمانش از ویراستاری با نام اختصـاری «ف. ب» یـا «فهیمـه بـاقری» نـام می‌برد که با اظهار نظری کوتاه، حضور خود را در کنار مؤلف تثبیت کرده اسـت. بـرای نمونه کاتب در پایان یکی از فصول رمانش و در پاورقی می‌آورد: «تکه‌های ایـن فصـل باید در لابه‌لای تکه‌های فصلهای بعدی قرار گیرند. به نحوی که تکمیل‌کننـدهٔ همـدیگر باشند و یک فصل واحدی را بسازند (ف.ب)» (کاتب، ۱۱٤).

۳ـ٦ عدم قطعیت در ایدئولوژی

در رمان پَستی، بنا بـر نگـرشِ فروپاشـی کـلان‌روایتهـا، ایـدئولوژیهای نسـبی‌گرایانـه و چندوجهی، جایگزین ایدئولوژیِ قاطع و سلطه‌گر شده است؛ در این رمان، راویِ دانـای کل، ـ که اقتدار و قاطعیت دارد ـ جای خود را به صداهای مختلـف و گـاه متضـاد داده است. بر این اساس، چندصدایی در کنار بـروز شخصـیتهای مختلـف منجـر بـه تجلـی ایدئولوژیهای مختلف می‌شود. در زیر ضمن تقسیم‌بنـدی، بـه تبیـین آنهـا نیـز پرداختـه می‌شود.

۱ـ۳ـ٦ ایدئولوژی ناشی از چندصدایی

در یک تعریف ساده چندصدایی عبارت است از «حضـور صـداهای متفـاوت در مـتن، بدون سلطهٔ یک صدا بر دیگر صداها» (گودرزی، ۱۳۹۰: ٦۰). بحثِ چندصدایی با مباحـثِ تفاوت لهجه‌ها، لحنِ شخصیتها و نیـز تشـخّصِ کلامـی شخصـیتها متفـاوت اسـت؛ بـه عبارت دیگر، «چندصدایی، منعکس‌کنندهٔ صداهایی است که خفه شده‌اند یـا بـه حاشـیه رانده شده‌اند یا به صورت زمزمه درآمده‌اند» (بی‌نیـاز، ۱۳۸۳: ۱۹٤). از این‌رو، اگر در متنـی ما شاهد حضور نمایندگانی از اقشار مختلف به‌ویژه بخشِ اقلیـتِ حاشـیه‌ای و وامانـدهٔ جامعه همچون ورشکستگان، معتادان، سربازها و غیره باشـیم و صـدای ایـن اقلیـت در کنار سایر اقشار توانمند جامعه در متن شنیده شود، می‌توان گفت که آن متن، یـک مـتن «چندصدا» محسوب می‌شود. از طرفی، یکـی از مهمتـرین موانـعِ بـروز چندصـدایی در متن، سلطهٔ ایدئولوژی است. رمان پستی رمانی‌ست چندصدایی که در آن صدای اقشـار به حاشیه‌رانده شدهٔ جامعه به‌خـوبی بازتـاب داده شـده اسـت. در ایـن میـان، راوی بـا پـرداختن بـه جزئیـات و حواشـی زنـدگی شخصـیتهایی از اقشـارِ مختلـف ماننـد

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-05-21]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1397.15.61.3.1]

«شیشه‌جمع‌کن، دختران فراری، صاحبخانه، فالگیرها و غیره» افکـار و باورهـای آنهـا را وارد متن کرده است: «صبح تا غروب تو کوچه پس‌کوچه‌ها می‌چرخیدم و هرچه بطـری و ظرف شیشه‌ای بود جمع می‌کردم. شاید دنبال بهانه بودم که خـودم را سـرگرم کـنم.» (کاتب، ١٦).

٢ـ٣ـ٦ ایدئولوژی ناشی از چندشخصیتی

در رمانهـای چندشخصـیتی، «جهـانِ روایـت‌شـده، جهـانِ روایتهـای گونـاگون از شخصیتهاست که به‌وسیلهٔ دیدگاهِ دگرگون‌شوندهٔ راوی بیان می‌شود» (احمدی، ١٣٧٠: ٩٩). چندشخصیتی دو وجه دارد: الف) شخصیتهای متعدد ب) وجود شخصیتهای متعـدد در یک شخص. رمان پستی از نظر تعدّد شخصیتها یکی از رمانهای غنی است؛ بـرای مثـال شخصیتهای فصل اول رمان عبارتند از: راوی که هر بار در نقش جدیدی ظاهر می‌شـود از جمله شیشه‌جمع‌کن و جنازه و غیره، صاحبخانه، پسرک، لُبـی، بُنکـه، پیرمـرد، دکتـر، گرگی، زیبا، پدر، مادر، غیرت‌جان، هاتفی و مرد. نکتهٔ دیگر آنکـه برخـی از شخصـیتها اسم ندارند و با عناوینی همچون «پیرمرد، مرد، زن، پسرک و دخترک» در داسـتان بارهـا آمده‌اند. برای مثال شخصیت «پیرمرد» در قالب شخصیتهای متعـددی در فصـول «اول و چهارم و ششم» تکرار شده است. بی‌نامی شخصیتها و در عین حـال تکـرار آنهـا باعـث سردرگمی خواننده و ایجاد عدم قطعیت در داستان شده است.

٤ـ٦ عدم قطعیت در شخصیت

یکی از جنبه‌های مهم و پیچیدهٔ داستان پست‌مدرنیستی، بحث «شخصیت‌پردازی» است؛ شخصیتها در داستانهای پست‌مدرن عمدتاً سیّال، غیرقابل اعتماد، بی‌ثبات و دچار بحران هویّت هستند. افکار و گفتار آنها مبتنی بر کابوس، رؤیا و تخیّـل اسـت و «مـن‌پریشـی» خصوصیت بـارز آنهاسـت. از منظـر روان‌شـناختی، شخصـیتها اسـکیزوفرنیک هسـتند؛ کم‌حرف، هذیان‌گو و بی‌ربط‌گو. دنیای شخصیتها در رمان پستی به راحتی از ذهنـی بـه عینی، از درون به برون و از واقعیت به فراواقعیت در حال نوسان است. این ناپایـداری، خواننده را در تشخیص واقعیت از خیال دچار تنش و تناقض می‌کند. خواننـده در ایـن حالت در برزخی از خیال و واقعیت دچار عدم قطعیت می‌شود. برای مثال: «شک کـردم باز نکند صاحبخانه واقعاً مرا کشته بود و من نمی‌خواستم و نمی‌توانستم این را بـه روی خودم بیاورم» (همان: ٥٩).

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-05-21]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1397.15.61.3.1]

۱ـ٤ـ٦ عوامل شخصیت‌پردازی در رمان پست‌مدرن پستی

۱ـ۱ـ٤ـ٦ مرکززدایی از سوژه[14]

ماجراهای رمان پست‌مدرن پستی، حول یک قهرمان ویـژه نیسـت و بـرخلاف رمانهـای کلاسیک، در اینجا شخص همه‌کاره‌ای دیده نمی‌شود. شخصیتها در ایـن رمـان، در یـک بن‌بست هستی‌شناختی گرفتار شـده‌انـد و عـلاوه بـر تکـرار و روزمرگـی، در گـرداب سرگردانی رها شده‌اند. در این رمان، به‌واسطهٔ نامتعیّن بودن شخصـیتها، امکـان انتخـاب شخصیت قهرمان وجود ندارد. اکثر شخصیتها به یک اندازه در داستان تکرار شـده‌انـد و هیچ کدام بر دیگری برتری ندارد. علاوه بـر ایـن، افـراط در بـی‌ثبـاتی و کثـرت‌گرایـی هستی‌شناسانهٔ شخصیتها، سبب شده است نتوانیم به هـیچ‌کـدام از شخصـیتهای داسـتان لقب «قهرمان» بدهیم.

۲ـ۱ـ٤ـ٦ پارانویا و روان‌پریشی شخصیتها

شخصیتهای پارانویایی به کسانی اطلاق می‌شود که «به شدّت گرفتـار ذهنیتهـای متکثّـر هستند تا آنجا که امکان تمایز میان ذهنیت و واقعیت را از دست داده‌اند و کنشهای آنهـا غالباً سویهای منفی و ضدّ قهرمانی (خودکشی، خیانت و غیره) دارد» (یعقوبی جنبه‌سرایی و همکاران، ۱۳۹٦: ۷۳). بحران هویّتی در برخی از شخصیتهای رمان پستی عمـلاً آنهـا را بـه شخصیتهایی چندپاره و چندگانه تبـدیل کـرده اسـت. از ایـن‌رو یکـی از بـن‌مایـه‌هـای (موتیف) برجسته در رمان، موضوع «خودکشـی» اسـت: «فکـر زن و خودکشـی ممکـن است موقتی دست از سر آدم بردارد؛ اما باز برمی‌گردد. چون به جـای اینکـه آدم سـالی یکبار با غم و درد بمیرد، بهتر است یکبار کلک خودش را بکند» (کاتب، ۳۱).

۵ـ٦ عدم قطعیت زمان و مکان

یکی از ویژگیهای مهم رمانهای پست‌مدرن، پریشـانی در عناصـر زمـان و مکـان اسـت؛ پریشانی زمـانی – مکـانی عبـارت اسـت از مغـایرت در چنـد و چـون زمـان و مکـان رویدادهای واقعی با وقایع داستانی. در رمان پستی نویسنده به راحتی از زمان گذشته به حال و از حال به گذشته جهش می‌کند. از ایـن‌رو در ایـن رمـان، نـه تنهـا نظـم زمـانی رویدادهای گذشته دچار پریشانی و عدم انسجام شده اسـت بلکـه زمـان حـال نیـز بـه جریانی ملال‌آور، آشفته و بی‌ترتیب تبدیل شده است: «در پشت سـرم حرفهـای زیـادی می‌زدند. می‌گفتند با سگهای ولگرد دوست می‌شوم و حسابی بهشـان مـی‌رسـم. وقتـی

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-05-21]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1397.15.61.3.1]

خوب رفیق شدیم، آن‌وقت بازی‌کنان می‌آوردمشان سر آن پیچ: به پیچ که رسیدیم چوب را پرت کردم آن طرف ریلها» (کاتب، ۱۳۸۱: ۲۹).

> این‌گونه روایت‌کردن اگر تعمدی باشد، شاید برای سیال کردن زمان استفاده شده؛ به این معنی که راوی در گذشته و حال در رفت و آمد است، پس زمان مشخصی را القاء نمی‌کند و باز به همان عدم قطعیت در وقوع یک اتفاق منجر می‌شود (غریب‌دوست، ۱۳۸۲: ۲۶).

زمان در رمان پستی عمدتاً غیر خطی و در نوسان است. علاوه بر این، نوع روایت در رمان به گونه‌ای است که امکان تشخیص وقوع یا عدم وقوع افعال و رخدادها در زمانهای حال یا آینده دشوار است؛ از این‌رو بروز این حالت در فصل اول رمان پستی سبب شده است خواننده در تشخیص زمان افعال دچار عدم تعیّن شود. به عبارت دیگر خواننده نمی‌تواند تشخیص دهد که آن وقایع اتفاق افتاده است یا در حال رخ دادن است یا قرار است اتفاق بیفتد (ر. ک. کاتب، ۵۹، ۶۱، ۶۶، ۶۷، ۶۹، ۷۰، ۷۲).

از دیگر موارد عدم قطعیت در زمان و مکان، مسألهٔ پاک‌شدگی مرزهای زمانی و مکانی در این رمان است؛ هدف راوی از ایجاد چنین فضایی، دور کردن رمان از حالت گزارشگری است.

> خلق فضاهای سوررئال، حرکت غیرخطی و تاریخ‌زدای داستان و گرایش نویسنده به ایجاد عدم قطعیت در داستان را نشان می‌دهد. بدین‌ترتیب، نویسنده با حاکم کردن جریان سیّال بینامتنیت بر داستان، آمیزشی از روایتها و رمزگان فرهنگی را در داستان درانداخته، قاطعیت تاریخ، مکان و زمان را نقض کرده است و به دنبال ایجاد تکثّر هویتی در داستان است (یعقوبی جنبه‌سرایی و همکاران، ۱۳۹۶: ۶۱).

راوی در این رمان نه به مکان وقوع رویدادها اشاره کرده است و نه به زمان آنها؛ به عبارتی دیگر، مشخص نیست این حوادث مربوط به کدام روز، ماه، فصل یا سالی و یا در چه مکانی است.

۶ـ۶ عدم قطعیت در زاویهٔ دید

در داستانهای پسامدرن، تغییرات زاویهٔ دید، بدون قرینه و در جهت برهم زدن نظم ساختاری و پیچیده کردن روند داستان‌گویی انجام می‌شود. مهمترین هدف نویسندگان پسامدرن از ایجاد اغتشاش در زاویهٔ دید این است که:

> مخاطب را در کانونهای روایی مختلفی درگیر سازند. در حقیقت، او با بهره‌گیری از زوایای دید مختلف و تکّه‌تکّه کردن روایت و به‌هم زدن توالی خطّی داستان، در

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-05-21]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1397.15.61.3.1]

پی نفی هرگونه نظم و انسجام است. این امر موجب می‌شود که داستان به صورت قطعه‌قطعه شده و تکّه‌های بی‌ارتباط با هم درآید و تسلسل وقایع آن به‌هم بریزد. در واقع، نویسنده می‌خواهد از طریق اغتشاش در زاویهٔ دید داستان، سرگردانی و تزلزل شخصیت را بازگو کند و خواننده را نیز در پیچیدگی داستان، آشفته و سردرگم نماید (پیروز و مقدسی، ۱۳۹۰: ۵۷).

تلفیق زاویهٔ دیدهای متفاوت و به‌کارگیری چند زاویهٔ دید در یک رمان مهمترین تمایز رمانِ پست‌مدرن از غیر پست‌مدرن از منظر زاویهٔ دید است. در طول رمان پستی، نویسنده عَموماً به یک زاویهٔ دید پای‌بند نیست و همواره از یک دیدگاه به دیدگاه دیگر تغییر جهت می‌دهد. تلفیق زاویهٔ دیدهای متفاوت در رمان منجر به غیرخطی شدن روایت و در نتیجه تولید چندصدایی و چندشخصیتی شدنِ رمان می‌شود. یکی دیگر از موارد عدم قطعیت در زاویهٔ دید، استفادهٔ همزمان راوی از دو زاویهٔ دیدِ «دانای کل» و «شیوهٔ تداعی معانی» است. راوی دانای کل باید مسلط بر همه چیز باشد. از این‌رو «استفادهٔ همزمان از این دو گونه روایت‌گری باعث تناقض می‌شود»(گودرزی، ۱۳۸۰: ٦۰):

صبح که از خانه می‌زد بیرون، یک‌راست می‌آمد می‌نشست روی پلّهٔ دکان کبابی: نمی‌دانم کی چو انداخته بود کبابی تصادف کرده، مرده. مرد هنوز از لای پرده‌ها تو دکان را نگاه می‌کرد. دکان خالی بود: اکرم از حرصش به ساعت وسط میدان نگاه می‌کرد: چیزی به ظهر نمانده بود دیگر (کاتب، ۱۵۷).

۷ـ٦ عدم قطعیت در پایان‌بندی

نقطهٔ اوج عدم قطعیتها در رمانهای پست‌مدرن معمولاً پایان آنهاست؛ خواننده با خواندن رمان پست‌مدرن امیدوار است که سرانجام این کلاف سردرگم در انتهای آن توسط نویسنده گشوده شود؛ اما نه تنها این اتفاق نمی‌افتد بلکه بر بهت و حیرانی خواننده در پایان رمان افزوده می‌شود. باید به آغاز و میانهٔ رمان بازگردد و برای به نتیجه رساندن پایان رمان، برخی از مناسبات را خودش تحلیل کند.

در رمانهای مدرن، عدم قطعیت در سطح طرح یا پیرنگ رمان بیشتر به صورت فرجام نامعین متبلور می‌شد. به عبارتی، در پایان رمان، عاقبت شخصیت اصلی در پرده‌ای از ابهام باقی می‌ماند. در رمانهای پسامدرن، عدم قطعیت بیشتر درسطح روایت و به شکل نامعلوم بودن رویدادها یا تفاسیر چندگانه از آن رویدادها بروز پیدا می‌کند (پاینده: ۱۳۸۲: ٤۲).

این مقوله، هم شامل پایان هرکدام از فصولِ رمان می‌شود و هم شامل پایان کلیت رمان.

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-05-21]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1397.15.61.3.1]

نویسنده پایان برخی از جملات را ناتمام رها می‌کند و با این شیوه، دست خوانندگان را برای مشارکت در پایان‌بندی جملات باز می‌گذارد. این مسأله بالتبع سبب فرجامهای چندگانه و عدم قطعیت در متن می‌شود. جملات پایانی هریک از فصول هفت‌گانه ـ که خود گویای باز بودن پایان فصول است ـ به ترتیب از این قرار است: «و وارد خانه شدیم» (کاتب، ۹۲). «این‌جا آخر دنیاست، شک نکن» (همان: ۱۱٤). «و من برای اولین‌بار آن‌جا بود که فهمیدم تمام کردم. آخیش» (ص ۱٥٦). «فکر نمی‌کردم به این زودی اندازه‌ام شود» (ص ۱۹٦). «این‌طوری همه‌چیز را به کلّی خراب کرده. آخ» (ص ۲۰٦). «شاید هم من از آن‌جا این‌طوری می‌دیدم» (ص ۲۳۸). پایان رمان یک پایان کاملاً باز و مبهم است و خواننده می‌تواند از آن برداشتهای متعددی داشته باشد:

«با چشمهای بسته زل زده بودند به جایی .....

ضمایم:

چیزهایی هست که مزه می‌دهد مثل.....» (۲٥٦).

۷. نتیجه‌گیری

در این مقاله، بحث عدم قطعیت در رمان «پستی» از طریق فاکتورهایی همچون «زبان، روایت، شخصیت، ساختار، ایدئولوژی، زمان و مکان» مورد بررسی قرار گرفت و نشان داده شد که زیرساخت اصلی شکل‌گیری این رمان پسامدرن، عدم قطعیت است. عدم قطعیت در ادبیات فارسی با رمان پستی در دهۀ هشتاد شمسی وارد فاز تازه‌ای شد؛ به گونه‌ای که می‌توان گفت برجسته‌ترین ویژگی سبکی این رمان، «عدم قطعیت» است. در مقولۀ زبان، نویسنده با ایجاد عامدانۀ تداخل در وجوه کلام، استفاده از وجوه افعالیِ دلالتگر عدم قطعیت، بهره‌گیری از سازه‌های دستوری تردیدآفرین همچون: گروه‌های فعلی و قیدی متضمّن تردید، حرف ربطِ «یا»، تکرار جملاتِ پرسشی و افعال منفی، به‌هم‌ریختگی در عناصر ویرایشی و نگارشی زبان، و استفاده از بازیهای زبانی، توانسته است بخشی از عدم قطعیت را بازنمایی کند. در سطح روایت، نویسنده با بهره‌گیری از شگردهایی مانند «تناقض در ژانر، شیوۀ داستان در داستان، گسسته و غیرخطی کردن روایت» بر شدّت تعلیق‌آفرینی در داستان افزوده است. فرایند عدم قطعیت در بخش «شخصیت‌پردازی» رمان برجستگی ویژه‌ای دارد؛ نویسنده آگاهانه با برداشتن «اختلاف فاصله‌ای» میان دنیای واقعی و داستانی شخصیتها سعی کرده است نسبیت‌گرایی و عدم قطعیتِ موجود در دنیای معاصر را در این رمان به تصویر بکشد. در این مقاله همچنین

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-05-21]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1397.15.61.3.1]

نشان داده شد که خاستگاه بیشتر عوامل پسامدرن در رمان، نشأت‌گرفته از عدم قطعیت است و این مسأله بر رمانِ پستی نیز حکمرانی می‌کند.

پی‌نوشت

1. indeterminacy
2. given
3. made
4. Dialetheism
5. self-reference
6. short circuit
7. rhetorical cohesion
8. modality
9. orientation
10. subjective
11. objective
12. metaphorical expansion of modality
13. Unreliable Narrator
14. Decentralization of subject

منابع

الف: کتابها

بیات، عبدالرسول؛ *درآمدی بر مکاتب و اندیشه‌های معاصر*؛ قم: مؤسسه اندیشه و فرهنگ دینی، ۱۳۶۱.

بی‌نیاز، فتح الله؛ *ادبیات: قصری در تار و پود تنهایی*؛ تهران: قصیده‌سرا، ۱۳۸۳.

پاکینگ هُرن، جان؛ *نظریه کوانتوم*؛ ترجمه حسین معصومی همدانی؛ تهران: انتشارات فرهنگ معاصر، ۱۳۸۷.

پاینده، حسین؛ *گفتمان نقد*؛ تهران: نشر روزگار، ۱۳۸۲.

_____ ؛ *مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان*؛ تهران: نشر روزنگار، ۱۳۸۳.

_____ ؛ *رمان پسامدرن و فیلم: نگاهی به ساختار و صناعات فیلم میکس*؛ تهران: هرمس، ۱۳۸۶.

چایلدز، پِتر؛ *مدرنیسم*؛ ترجمهٔ رضا رضایی؛ تهران: ماهی، ۱۳۸۲.

حقیقی، شاهرخ؛ *گذار از مدرنیته؟ (نیچه، فوکو، لیوتار و دریدا)*؛ تهران: نشر آگاه، ۱۳۷۹.

شفایی، احمد؛ *مبانی علمی دستور زبان فارسی*؛ تهران: انتشارات نوین، ۱۳۶۳.

فتوحی، محمود؛ *سبک‌شناسی؛ نظریه‌ها، رویکردها و روشها*؛ تهران: سخن، ۱۳۹۰.

قزل‌سلفی، محمدتقی؛ *ماهیت پارادایمی اندیشه سیاسی*؛ بابلسر: دانشگاه مازندران، ۱۳۸۷.

کاتب، محمدرضا؛ *پستی*؛ تهران: نیلوفر، ۱۳۸۱.

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-05-21]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1397.15.61.3.1]

کلوز، فرانک؛ *فیزیک ذرات*؛ ترجمهٔ فیروز آرش؛ چاپ دوم، تهران: انتشارات فرهنگ معاصر، ۱۳۸۸.
لاج، دیوید؛ *رمان پست‌مدرنیستی*؛ ترجمهٔ حسین پاینده؛ نظریه‌های رمان (مجموعه مقالات)، تهران: نیلوفر، ۱۳۸٦.
مک‌هیل، برایان، (۱۳۸۳)، «گذار از مدرنیسم به پسامدرنیسم در ادبیات داستانی: تغییر در عنصر غالب»، **مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان**، ترجمهٔ حسین پاینده، تهران: روزنگار، صص ۱۱۱–۱۷۷.
میرعابدینی، حسن؛ *صد سال داستان‌نویسی ایران*؛ ج ٤ ، تهران: چشمه، ۱۳۸٦.
ناتل خانلری، پرویز؛ *دستور زبان فارسی*؛ چ نهم، تهران: انتشارات توس، ۱۳٦۸.
نیچه، فردریش؛ *چنین گفت زردشت*؛ ترجمهٔ داریوش آشوری، چ سی و نهم، تهران: انتشارات آگه، ۱۳۹٦.
وو، پتریشیا؛ *فراداستان*؛ ترجمهٔ شهریار وقفی‌پور، تهران: چشمه، ۱۳۸۹.
هاچن، لیندا؛ *فراداستان تاریخ‌نگارانه مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان*؛ ترجمهٔ حسین پاینده؛ تهران روزنگار، صص ۲۵۹ـ۳۱۱، ۱۳۸۳.
یزدانجو، پیام؛ *ادبیات پسامدرن (گزارش، نگرش، نقادی)*؛ چ چهارم، تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۱.

ب: مقالات و سایتهای اینترنتی

افضلی، رسول و علی امیری؛ «بنیادهای شناخت شناسی و روش شناسی نظریه‌های پست مدرن در جغرافیای سیاسی ژئوپلتیک»، **پژوهشهای جغرافیای انسانی**؛ پاییز، ش ۷۷ (۱۳۹۰)، صص ۳۹ـ٦۰.
افضلی، علی و نسرین گندمی؛ «خوانش تطبیقی مؤلفه‌های پست‌مدرنیسم در رمانهای پستی و فرانکشتاین فی بغداد»، **فصل‌نامه علمی پژوهشی پژوهشهای ادبیات تطبیقی**، دوره ٤، ش ۳ (۱۳۹۵)، صص ۱۳۵ـ۱٦۵.
بی‌نیاز، فتح الله؛ «عدم قطعیت در فیزیک، سخن فلسفی و ادبیات» ۱۳۹٦/٦/۲ firooze.com، ۱۳۸٦.
پاینده، حسین؛ «رمان پست مدرن چیست؟ بررسی شیوه‌های روایت در رمان آزاده خانم و نویسنده‌اش»، **ادب پژوهی**، ش ۲ (۱۳۸٦)، صص ۱۲ـ٤۷.
پریست، گراهام، «تناقض‌باوری»، ترجمه و نقد رحمت الله رضایی، **معرفت فلسفی**؛ سال اول، شماره سوم (بهار ۱۳۸۳)، صص ۱۳۳ـ۱۵۳.
پیروز، غلامرضا و زهرا مقدسی؛ «نوسان زاویهٔ دید در روایت رمان کولی کنار آتش اثر منیرو روانی‌پور»، **مجلهٔ بوستان ادب دانشگاه شیراز**؛ سال سوم، شماره دوم (تابستان ۱۳۹۰)، صص

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-05-21]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1397.15.61.3.1]

۵۱-۶۸.
حسینی، امیر؛ «چگونگی بیان مفهوم التزام در زبانهای روسی و فارسی»، **پژوهش زبانهای خارجی**؛ شماره ۳۹ (تابستان ۱۳۸٦)، صص ۳۹_۵۳.
رحیم‌بیکی، ساناز، محمود براتی و مرتضی هاشمی؛ «تحلیل سطح بلاغی (ادبیت) و ایدئولوژیک (اندیشگانی) زبان در رمانهای پست‌مدرن ایرانی»، **فصلنامهٔ علمی-پژوهشی نقد ادبی**؛ س ۹، ش ۳۳ (بهار ۱۳۹۵)، صص ۱۵۱-۱۷۵.
رهادوست، بهار؛ «ویژگیهای رمان پست‌مدرن»، **مجلهٔ کارنامه**؛ س ۸۰ ش ۲٦ (۱۳۸۰)، صص ۳۰-۳۳.
سلیمانی و دیگران؛ «میزگرد با حضور احمد محمود و جمعی از نویسندگان ایران از جمله: گودرزی، زنوری، میرعابدینی، امیر نصری، پرویز، شیرزادی، دهقانی، محمدخانی»، **کتاب ماه ادبیات و فلسفه**؛ آبان (۱۳۸۲)، صص ٦٦-۵۹.
شریف زاده، رحمان و سیدمحمدعلی حجتی؛ «بررسی و نقد دیدگاه تناقض‌باوری»، **فصلنامه اندیشه دینی دانشگاه شیراز**؛ تابستان (۱۳۹۰)، صص ۸۷-۱۰۸.
علوی، فریده و سهیلا سعیدی؛ «بررسی چگونگی شکل گیری حسب حال نویسی تخیلی متأثر از نظریه‌های کوانتومی در آثار ژرژ پرک»، **پژوهش ادبیات معاصر جهان**؛ شماره ٥٤ پاییز (۱۳۸۸)، صص ٦٦-٤۷.
عموزاده، محمد و حدائق رضائی؛ «بررسی مفاهیم وجهی زمان دستوری در زبان فارسی»، **پژوهشهای ادبی**؛ دورهٔ ۳، ش ۱ بهار و تابستان (۱۳۹۱)، صص ۷٦-۵۳.
غریب‌دوست، نوشین؛ «جهان شایدها؛ نگاهی به رمان پستی نوشتهٔ محمدرضا کاتب»، **نشریه کلک**؛ ش ۱٤۱ مهر و آبان (۱۳۸۲)، صص ۲٦-۲٤.
کیانی، هاله و یدالله جلالی پندری؛ «بررسی جایگاه خواننده در داستانهای پست‌مدرن بیژن نجدی»، **فصلنامهٔ پژوهشهای ادبی**؛ سال ۱۲، ش ٤۸ تابستان (۱۳۹٤)، صص ۱٤۷-۱٦۷.
گودرزی، محمدرضا؛ «چندصدایی یا تک‌صدایی در ادبیاتِ داستانی ایرانیان در سالهای پس از انقلاب اسلامی»، مندرج در: **گفتگومندی در ادبیات و هنر (مجموعه مقالات)**؛ زیر نظر: بهمن نامور مطلق، (۱۳۹۰)، تهران، سخن، صص۵۹-۷۲.
گودرزی، مریم؛ «جادوی کلمات خمسه، تحلیلی بر رمان مرسیه و کامیه»، **کتاب ماه ادبیات**؛ شماره ۵۹ اسفند (۱۳۸۰)، صص ۲٦-۲۲.
یعقوبی جنبه‌سرایی، پارسا و معصومه منتشلو؛ «سهم علائم ویرایشی در داستان‌پردازی پسامدرن فارسی»، **ادب‌پژوهی** (علمی-پژوهشی)؛ ش ۲۲ زمستان (۱۳۹۱)، صص ۱۷۱-۱۵۵.

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-05-21]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1397.15.61.3.1]

یعقوبی جنبه‌سرایی، پارسا، سیدمحسن حسینی موخر، و خدیجه محمدی؛ «وجوه عنصر سبکی تناقض در رمانهای پسامدرن فارسی (بر مبنای آثار براهنی، روانی‌پور، خسروی و کاتب)»، **نشریهٔ پژوهشهای ادبی (علمی پژوهشی)**؛ ش ٤٩ پائیز (١٣٩٤)، صص ١٢٥-١٥٠.

ج: منابع انگلیسی

Boje, M. Fitzgibbons, E. Steingard, S. (1996) **Postmodern Management and Organization Theory**. London: Sage.
Christian, James L. (2009). **Philosophy: An introduction to the art of wondering**. 10th ed. Belmont: WadWorth.
Constable, C. (2004) **Postmodernism and Film**, in S.Connor (ed) *The Cambridge Companion to Postmodernism*, Cambridge: Cambridge University Press.
Cousins, M. H., (1984), **Michel Foucault**, New York, ST. Martin's Press.
Hassan, Ihab.(1987), **Postmodern Turn: Essay in postmodern theory and culture**, Columbus: Ohio State university Press.
Hassan, Ihab. (1992). "**Pluralism in Postmodern Perspective**", *The Postmodern Reader*. Ed. Charles Jencks, London: Academy Editions.
Hawking, Stephan. (1998). **A Brief History of Time: From the Big Bang to Black Holes**. London: Bantam Press.
Hill, V. & Every, P. (2001) **Postmodernism and the Cinema**, In S. Stim (ed), *The Routledge Companion to Postmodernism*, London and New York: Routledge.
Hutcheon, Linda, (1995). **The politics of postmodernism**, London: Routledge.
Klir, G., & Wierman, M. (1999). **Uncertainty-based information: Elements of generalized information theory** (2nd ed.). Heidelberg: Physica-Verlag.
Lyons; J. (1977). **Semantics**. Vol. 2. Cambridge: Cambridge University Press.
Lyotard, J. (1984) **The Postmodern Condition:A Report on Knowledge**. Minneapolis: University of Minnesota Press.
Mabry, L. (2002) "**Postmodern Evaluation or Not?", American Jurnal of Evaluation**, 23(2):141-157.
Portner, P. (2009). **Modality**. Oxford: Oxford University Press
Rivkin, Julie, and Michael Ryan. (2000). **The Class of 1968-Poststructuralism**. Literary Theory: An Anthology. Oxford: Blackwell, 333-357.
Vattimo, G. (1988) **The End of Modernity: Nihilism and Hermeneutics in Post-modern Culture,** Cambridge: trans. J.R. Snyder. Polity.

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-05-21]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1397.15.61.3.1]