وجودشناسی پسامدرن در داستانی از یک نویسنده ایرانی

حسین پاینده

دانشیار نظریه و نقد ادبی دانشگاه علامه طباطبایی، تهران

(تاریخ دریافت: ۱۳۸۹/۶/۲۸، تاریخ تصویب: ۱۳۹۰/۷/۲)

چکیده

در منابع ادبی نمی‌توان تعریف واحد و جهان‌شمولی از پسامدرنیسم به دست اورده که مورد اجماع نظرهای پژوهان باشد و بدون آن را در نقد همه انواع این داستان‌ها به کار برده‌اند. اکثر نظرهای پژوهان پسامدرنیسم تأکید می‌کنند که این مفهوم را نمی‌توان با تعریف ساده و یک‌پارچه تخفیق کرد. ارائه تعریف جامع و منعطف به روش روان‌گردي عقلانی است، اما پسامدرنیسم که عقلانیت صدرن را به جای می‌گیرد قاعدتا نمی‌تواند با تعریف واحد و همگانی سازگار باشد. پژوهش به تک‌و پارادوکس میل می‌کند. با این حال، همکاری و راهبردهای پیوند‌دهنده‌ای در نظریه‌های مختلف پسامدرنیسم وجود دارد که جنبه‌هایی از آراء مختلف این حوزه را به هم تزئین می‌کند. محو شدن تاکید بین دنیای واقعی و تخیلی در داستان‌های پسامدرن، پیک از مشترکان نظریه‌های پسامدرنیسم است که مصداق بارز آن را داستان کوهه‌نامه «تمام زمستان مراغه‌گن» نوشته‌نوازند معاصری‌ها، می‌توان دانست. نقد این داستان از منظر نظریه برایان مکهی درباره پسامدرنیسم و سبیس استاد به مفاهیم مشارکتی که بی‌لینی و دیوید لاج مطرح کرده‌اند نشان می‌دهد که این سه نظریه‌پژوهان، به رغم اصطلاحات متفاوتی که به کار برده‌اند، تا چه حد به موضوعات مشترک نظر داشته‌اند، به دیدگاه‌های یک‌پارچه نزدیک ترین می‌کنند.

کلیدواژه‌ها: پسامدرنیسم، وجودشناسی، معرفت‌شناسی، علی خدا، امتزاج، واقعیت و تخیل.

* E-mail: hpayandeh@hotmail.com
مقدمه

یک مشکل اساسی در بحث راجع به داستان‌های پس‌امدرن، به‌دست‌دادن تعریفی فراگیر - یا بقول قدما - "تعریف جامع و منطقی« - از پس‌امدرنیسم به منظور جنبش ادبی یا سبکی در داستان‌نویسی است. تعریف‌های با استدلال "جامع و منطقی" در گذشته جزو مفروضات مطالعات ادبی محسوب می‌شده و در مباحث مربوط به مکتب‌های ادبی یا سبک‌های هنری پیشین، به‌طور عمده می‌خورده. برای مثال، اکثر کتاب‌های مرجع دربارهُ رمان‌های ادبی بر نگرش دهندی مبناهای رمان‌نگاری‌ها و اولویت‌های اساسی بر علی در این مکتب ادبی تأکید می‌کنند. یا مباحث مربوط به رتیسم غالب‌اکنون صریح می‌کند که اصل بی‌پدیدی این جنبش ادبی عبارت بود از "واضح‌نامه‌ای". رعایت این اصل از نوعی می‌گردد که داستان‌نویسان جنبه‌های مشهور واقعیت را عیناً و با ذکر جزئیات فراوان در داستان‌های ایاق‌بی‌نیکی کنند تا به این ترتیب دنبال‌های آنها با وابستگی به خواننده نماش داده شود، دنبال‌های با شخصیت‌ها و رویکرد‌های مانند انسان‌های واقعی و واقعی که در جهان پیرامون ما رخ می‌دهند. به‌پوست از همین مطلب، تعریف‌های فراگیر، می‌توان گفت ناوت‌رلاسیم در ادبیات داستانی ایشان با اشاره به جبر وراثت و محبوبیت در شکل گیری شخصیت انسان می‌شود و مدرن‌پسیم توجه خوانندگان را از واقعیت بروز (دنیای مشهور) به واقعیت درون (ضمیر ناخودآگاه) متعهد می‌کند. شرک و بسط این تعریف‌ها شاهد‌های برای فهم تکنیک‌ها و مضامین داستان‌های دوره‌های پیشین و همگنی که آن‌ها ایجاد می‌کنند.

جهان‌شمولی از پس‌امدرنیسم به‌دست‌آورده که مورد اجماع نظریه‌برداران باشد و بتوان این را در نقد همه اندیشه‌ای است. از این داستان‌ها به کار برده‌است. تری ایگلن "پس‌امدرنیسم" را اصلاح‌هایی در به‌پوست از همین مطلب، تعریف‌های فراگیر می‌توان گفت ناوت‌رلاسیم در ادبیات داستانی ایشان با اشاره به جبر وراثت و محبوبیت در شکل‌گیری شخصیت انسان می‌شود و مدرن‌پسیم توجه خوانندگان را از واقعیت بروز (دنیای مشهور) به واقعیت درون (ضمیر ناخودآگاه) متعهد می‌کند. شرک و بسط این تعریف‌ها شاهد‌های برای فهم تکنیک‌ها و مضامین داستان‌های دوره‌های پیشین و همگنی که آن‌ها ایجاد می‌کنند.

ج. اگلیو، (Eagleton, 1990: 200) "به‌دست‌آورده گزارشی از این داستان‌ها به کار برده‌است. تری ایگلن "پس‌امدرنیسم" را اصلاح‌هایی در به‌پوست از همین مطلب، تعریف‌های فراگیر می‌توان گفت ناوت‌رلاسیم در ادبیات داستانی ایشان با اشاره به جبر وراثت و محبوبیت در شکل‌گیری شخصیت انسان می‌شود و مدرن‌پسیم توجه خوانندگان را از واقعیت بروز (دنیای مشهور) به واقعیت درون (ضمیر ناخودآگاه) متعهد می‌کند. شرک و بسط این تعریف‌ها شاهد‌های برای فهم تکنیک‌ها و مضامین داستان‌های دوره‌های پیشین و همگنی که آن‌ها ایجاد می‌کنند.

ه. هیچ، (Hutcheon, 2007: 115) به‌بکار رفتن تعریف شده است. این روشی که به‌دست‌آورده گزارشی از این داستان‌ها به کار برده‌است. تری ایگلن "پس‌امدرنیسم" را اصلاح‌هایی در به‌پوست از همین مطلب، تعریف‌های فراگیر می‌توان گفت ناوت‌رلاسیم در ادبیات داستانی ایشان با اشاره به جبر وراثت و محبوبیت در شکل‌گیری شخصیت انسان می‌شود و مدرن‌پسیم توجه خوانندگان را از واقعیت بروز (دنیای مشهور) به واقعیت درون (ضمیر ناخودآگاه) متعهد می‌کند. شرک و بسط این تعریف‌ها شاهد‌های برای فهم تکنیک‌ها و مضامین داستان‌های دوره‌های پیشین و همگنی که آن‌ها ایجاد می‌کنند.

ک. سریکاهمون‌پیوستی است. این روشی که به‌دست‌آورده گزارشی از این داستان‌ها به کار برده‌است. تری ایگلن "پس‌امدرنیسم" را اصلاح‌هایی در به‌پوست از همین مطلب، تعریف‌های فراگیر می‌توان گفت ناوت‌رلاسیم در ادبیات داستانی ایشان با اشاره به جبر وراثت و محبوبیت در شکل‌گیری شخصیت انسان می‌شود و مدرن‌پسیم توجه خوانندگان را از واقعیت بروز (دنیای مشهور) به واقعیت درون (ضمیر ناخودآگاه) متعهد می‌کند. شرک و بسط این تعریف‌ها شاهد‌ای برای فهم تکنیک‌ها و مضامین داستان‌های دوره‌های پیشین و همگنی که آن‌ها ایجاد می‌کنند.
وجودشناسی پسادوردن در داستانی از یک نویسنده ایرانی/حسین پاینه

 Zarria این مفهوم در طیف گوناگونی از رشته‌ها یا حویل‌های مطالعاتی کاربرد دارد، از جمله در هنر، معماری، موسیقی، فیلم، ادبیات، جامعه‌شناسی، ارتباطات، مُد و فناوری (Klages, 2006: 164) از گفته کلیه چنین بریم یک کمپایلاریسم (به فارسی) ماهیت متكھر و محدود‌شونده‌ای در دارد که تالیب برای اجاع تنویری را بی‌پیور می‌کند. اشاره به فهرست‌های سایر نظریه‌های پسادوردنیست تا کلاسیک ای این جنبش‌های اندکی (Ihab Hasan) پسادوردنیست را مترادف شکل‌گیری (Jean-François Lyotard) "زیبایی‌شناسی جدید" می‌دانند؛زان-فرانسوا لوتار (An آن را یک "وضعیت" اجتماعی می‌نامند؛ استنون کار (David Harvey) و دیوید هاروی (Steven Connor) استدلاد می‌کند که پسادوردنیست یک "فهرست" است؛ فردیک جیمسن (Fredric Jameson) آن را منطق فرهنگی سرمایه‌داری متأخر می‌دانند؛ لیبیا هاجی "مجموعه‌ی جنبش‌های ادبی را که خودآگاهان از صنعت أدبی "هجو" استفاده می‌کند پسادوردنیست می‌نامد؛ زیگمونت باومان (Zygmont Bauman) آن را مترادف "آخرالخیال با" (Jean Baudrillard) سیاسی" می‌دانند؛ از نظر زان-بودریار (Francis Fukuyama) پسادوردنیست دوره "اتمام تاریخ" است؛ (Gianni Vattimo) و جیانی واتیمو "پسادوردنیست دوره "اتمام دوره" است؛ ارستو لالکا (Ernesto Laclau) "آن را "افق نوینی در تجربیات فرهنگی و فلسفی و سیاسی" (Alex Callinicos) توصیف می‌کند؛ تری ایگلتون آن را "تهری" می‌داند؛ اکس کالینکوس (Christopher Norris) اعتقاد دارد پسادوردنیست یک "شکل‌بندی سیاسی ازجایی" است؛ و کریستوفر ناریس "آن را "شکل‌بندی که باید تأسف" است (Malpas, 2005: 6-7)."}

است: اما پسادوردنیست یک "شکل‌بندی سیاسی ازجایی" است؛ و کریستوفر ناریس "آن را "شکل‌بندی که باید تأسف" است (Malpas, 2005: 6-7). بستبایی به تعریف جامع و منحنی اخلاقی و عقلانی است. سازگار باشد، بلکه به تکرر و بارادوکس میل می‌کند. چنین حکایت که خود از آثار ادبی پیچیده و ناهمگن حاصل آن می‌باشد می‌تواند با تعریف ساده و یکسان تبید شود.

برغم این تنوع چشمگیر، بلطف‌هایی واسط و رشته‌های پیوندهزده‌شده در نظریه‌های مختلف پسادوردنیست وجود دارد که جنبه‌هایی از آراء متفرکنان این جوهر را به هم نزدیک می‌کند. گاه نیز موضوع‌‌گیری یکسان، در نظریه‌های مختلف از انجاه گوناگون و با اصطلاحاتی ابداعی متغیر مفهوم‌برداری شده است. نمونه‌ای موضوع‌های محدود پایانی، تحقیق در داستان‌های پسادوردنیست یک ".Rows of Louis" (Barry Lewis) می‌نامد و یکی دیگر دیوید لاج (David Lodge) می‌نامد که مورد اشاره قرار می‌میده. داستان کوتاه "اتصال" (David Lodge) دفعا همین موضوع را با اصطلاح "اتصال" مورد اشاره قرار می‌میده. داستان کوتاه "اتصال" (David Lodge) مورد اشاره قرار می‌میده. داستان کوتاه "تام زمستان مرا گرم کن"، نوشته نویسنده‌ی معاصر علی خداوند، مصاحبه بارز این صناعت پسادوردینیست است. نقش این داستان از منظر
نظریه برایان مکهیل (Brian McHale) درباره پیامدرنیسم و سپس استناد به مفاهیم مشابهی که برل لوپنس و دیوید لاج مطرح کرده‌اند، نشان خواهد داد که این سه نظریه بردار، به‌رغم اصلالات متفاوتی که به کار برده‌اند، تا چه حد به موضوعات مشترک نظر داشته‌اند و به دیدگاه‌های یکدیگر نتیجه می‌کنند. یافته‌ها و بررسی این اثربخشی را می‌توان نقطه مناسبی برای مطالعات بیشتر در زمینه پیامدرنیسم محسوب کرد. این داستان انتخاب مناسبی برای بررسی از منظور نظریه‌های پیامدرنیسم است زیرا نه فقط یک موضوع مهم در اندیشه پیامدرن را به نمایش می‌گذارد، بلکه همچنین شکل (فرم) را هنرمندانه در خدمت بیان محتوایی پیامدرن قرار داده است. برخلاف سیاه‌ای از داستان‌های شبه‌پیامدرن که تمرکزشان بر شکل و غفلت کردن‌شان از محض حکایت از ادراکی بسیار نازل از چیدگی‌های پیامدرنیتی و اندیشه‌های نظریه‌برداران پیامدرنیسم دارد، داستان‌های علی خدایی هم مبتلا صناعت‌برداری پیامدرن است و هم نشان دهنده توجه این نوع هوشمندانه به ضرورت ارائه محتوایی تأمل‌ انگیز و مربوط به زندگی در عصر پیامدرن.

بحث و بررسی

از جمله دلایل تشکیل یا در واقع تکثر و چندگانگی نظریه‌های پیامدرنیسم این است که مطابق با آراء برخی از نظریه‌برداران این نظریه هنری، پیامدرنیسم ادامه‌ی مدرنیسم محسوب می‌شود و مطابق با آراء سایر نظریه‌برداران، پیامدرنیسم حاصل نوعی گسترش انتقال از مدرنیسم و در واقع برای به‌نها (با یک‌تایی) آن است. برایان مکهیل در زمرهٔ این دسته از نظریه‌برداران قرار دارد که پیامدرنیسم را ادامه‌ی مدرن‌بیشتری در این مورد می‌داند، اما همچنین استدلال‌ها که او داده‌است می‌باید به بحث می‌پردازد. تفاوت اصلی بین مدرنیسم و پیامدرنیسم را باید در «عنصر غالب» در هر یک از این دو نظریه‌های مدیری قرار دادن، داستان‌های مدرن سوی‌های عمداً معرفت‌نشانختی دارند، حال آنکه داستان‌های پیامدرن (از دهه 1960 به بعد) سوی‌های عمداً وجود‌نشانختی به خود گرفته‌اند. معرفت‌نشانی در کنار مابعدالطبیعه، منطقی واکنش‌گری به‌جواری است که به‌ماهیت و محدودیت‌های شناخت انسان از جهان پرمار که نیز شناخت‌سایر اهداف می‌بردند. وقتی معرفت‌شناسی به‌عنوان دستاتی در قسمت بند، نویسنده‌اند می‌کشد که معرفت یا چگونگی شناخت، یا در کانون توجه خواندنی قرار دهد. مسئله اصلی داستان‌های مدرن، چگونگی تفسیر جهان است و هم به این سبب می‌باید برخلاف داستان‌های رتایی در دوره‌های پیش‌پامدرن که اغلب راوا دانای کل درشت‌تر.
داستان‌هایی مدرن غایتاً از زاویه‌ی دید خود شخصیت اصلی روایت می‌شود. راوی این داستان‌ها معمولاً از شک‌گرایانه مفرط رنج‌های بسزایی و در روایت‌گری اش به‌آن‌ها داستانی را بسته نمی‌شود. در این داستان‌ها، سخن‌برده‌ها خود نمی‌توانند تفسیر کنند. این امر به‌طور واضح به این دنبالی را که می‌خواهیم، چگونه می‌توانم تفسیر کنم؟ و خود من در این دنبالی چه باید شناخته شود؟ چه کسانی از شناخت برخوردارند؟ آنان از کجا باید شناخت وسیده‌اند؟ و این حکایت برای اطامین دانستن شناخت چگونه از یک شناسایی به شناسایی دیگر روندی می‌شود؟ به‌طوری‌که که از یک شناسایی به شناسایی دیگر متفاوت می‌شود، به‌طوری‌که چگونه جهان‌ها هم‌کاره‌اند در تباین با یکدیگر؟ می‌توانم تفسیری که معرفت شناختی به داستان‌های مدرن می‌دادم، وقتی وجود‌نشانی جهت داستان‌ها را رقم بزنیم، چه می‌توانم وجود یا ماهیت جهان را با خلاقیت واقعیت در کانون توجه خوانندگان را قرار دهم. نویسندهای پیامدرنیست‌ها را که در طیف روبوده‌های داستانی این پرسش‌ها را به‌دست خوانندگان می‌پندارند که: چه جهانی، چه ماهیتی دارد؟ انسان مختلف جهان، کدام‌اند؟ این جهان‌ها چگونه تکامل می‌شوند و از چه نظر با یکدیگر تفاوت دارند؟ وقتی جهان‌های متافاوت در تقابل با یکدیگر قرار می‌گیرند، یا چه بازگویی که مرز میان آن‌ها تقسیم می‌شود، چه اتفاقی می‌افتد؟ (Ibid: 10).

این سوال‌های وجود‌شناختی دیfmt مان بررسی‌های این داستان‌ها که ذهن خوانندگان داستان «تمام زمستان مرا گرم کن» را به خود مشغول می‌کند. راوی داستان - که شخصیت اصلی آن نیست - دائماً به دو سطح متافاوت وجود‌شناختی در نوسان است: یکی سطح دنبالی‌ای که داستان در آن رخ می‌دهد و دیگری سطح دنبالی تحلیلی داستانی که خود این راوی مشغول نوشتن است. به‌یک دیگر را، در واقع دو داستان مجزا، اما موازی را روايت می‌کند: نخست داستانی که او در جابجایی یکی شخصیت در آن نقش می‌دارد، و دیگری داستانی درباره شخصیت‌هایی که زاده‌تخیل خود او هستند. نویسنده این داستان دوم متصوراً هر یک خدایی (ویسنده داستان «تمام زمستان مرا گرم کن») بلکه شخصیت اصلی داستان «تمام زمستان مرا گرم کن» است. راوا (متخصص علوم آزمایشگاهی و دارای همسر و دو فرزند) داستان را با یک دیگر از کارهایی شروع می‌کند که پس از برخاستن او و خانواده‌اش از خواب انگام می‌شود: جمع کردن سوسک‌ها که بعدها از سمی باشی شد گذشته و کرده‌اند و در گوش و کنار خانه افته‌اند، خوردن شبانې‌زده صبحانه و رواندن یک فرزند (بی‌میلتُر) به‌مدیری و سپردن دیگری («کوچک‌تر») به‌مدیر راوا، رفت‌مرجان (همسر راوا) به محل‌کار و رسیدن
شخصیت اصلی به بیمارستانی که در آزمایشگاه آن کار می‌کند، بالا‌افلکت بس از شرح این کارها (که چهار صفحه نخست داستان را به خود اختصاص داده‌اند، نکته مهمی آرام آرام توجه خوانندگان خود را به داستان‌های دوره‌های پیشین را به خود جلب می‌کند: تایباد امر واقعی و روزمره یا امر خیالی و داستانی. راوا در عین توصیف دنبالی آشنا و کارهایی روزمره، به شخصیت‌ها و روال‌ها در اشاره می‌کند که نه به این دنبال آشنا بلکه به داستانی خیالی به قلم او مربوط می‌شود.

در اینجا به نیست قدری مکت گنیم و این تفاوت مهم بین داستان‌های پسامدرن و غیرپسامدرن را بیشتر بررسی کنیم. این بررسی ضروری است، زیرا در ادامه بحث استدلال خواهیم کرد که یکی از شگردهای پسامدرنی که علی‌الحدیف از دیگر داستان‌های که بردگان است، تلفیق دو سیک مغز رالیستی و پسامدرنیستی است. داستان‌های رالیستی به‌گونه‌ای به نویشن می‌شود که "توهم واقعیت" را ایجاد می‌کند. در این داستان‌ها، توصیف مشروط دنبالی باید به به‌گونه‌ای باورنگی دسته‌بندی دسته‌بندی شود. این توجه احساسی بوده که چنان مشهور را گمرک‌کننده می‌دانند، زیرا به اعتقاد آنان واقعیت ذهنی درون (ساختار شخصیت منحصر به فرد هر انسان) بسیار تعیین کننده تر از واقعیت عینی بیرون است. از این رو، داستان‌های پسامدرنیستی بیشتر به روی‌ها و کابوس‌ها شخصیت‌الصلی می‌برند و به‌چاپ توصیف‌های مشروط از جنبه‌های پیدای انسان‌ها و اشیاء و ریادها، سیلان ذهن شخصیت‌الصلی را بدون دخل و تصور برای خوانندگان دسترس بی‌پای نمی‌کند. اما برحسب این شیوه‌های متفاوت، روایت‌های رالیستی و پسامدرنیستی این وکه اشتراک را دارند که در هر دو، خود داستان گاه‌های سطح وجود شامل، ای است که خوانندگان با آن سروکار دارند. داستان‌های پسامدرن مطابق‌اً واجد‌لایه‌ای چندگانه وجود شناختی‌هستند و مرز میان واقعیت و داستان در آنها گاه چنان مخدوش می‌شود که خوانندگان از تشخیص یا تامل‌گذاری بین آنها عاجز می‌مانند.

داستان "تمام زمانتان ما گرم کن" به سبک‌وسایلی رالیستی آغاز می‌شود، اما به‌سرعت رالیسم‌خودش را نقش می‌کند. توصیف‌های صحنه‌ای آغازین داستان هم وزنمندی (verisimilitude) باورنگی، از اصل بررسی این رالیسم (که همان "واقعیت نمایی" است) در آن رعایت شده است. توصیف‌های از این توصیف‌های رالیستی را در نقل قول زیر می‌توان دید:

مرجع شیر در قهوه‌جوش می‌رود. بزرگ‌تر می‌اید رو به تلوریزون می‌نشیند تا برناما شوریه صبح کودکان را تماشا کند. کوچک‌تر گره می‌کند. لیوان شیر بزرگ‌تر را می‌برم. ولرم اسم. کوچک‌تر شیشه شیر را از مریج می‌گیرد. هم
می خندید، هم گریه می کنید. صورتم را می شویم، چشم‌هایم بزرگ می شود. کنار می‌زد
سیب‌های راوی روی سیب‌های ما کنید.

نگفت چند درچست؟

برزگتر دادم زن دن: «سهرد هم باشد من کانیش نمی پوشنش.» کوچکتر لای نرده‌های
تخت خواب، که شکسته است، شیشه شیرش را به من نشان می‌دهد و می‌گوید:
«هه، بها.» از لا زدی‌ها بیرون می آید. می رود کنار بزرگتر، روی روی تلویزیون
می‌شیند. دو لیوان چای می‌برند و با چای و گردو برای خودم و مرجان لقم‌ها را
می‌گیرند. بزرگتر لیوان شیرش را می‌آورد، روی میز می‌گذارد و برمی گردد. چای
مرجان سرد شده است (خداوی، ۱۳۸۶: ۴-۲).»

در این نقل قول، همچنین واقعیت‌مانند و باور‌پذیر جلوه می‌کنید. شرح راوا از بِی‌صرفی بجه
نوی برا گرفتن شیشه شیر، با استیاق پسر نوجوان به تمامی کردن تلویزیون از ابتدا صبح و
ارگاهش از پوشیدن کایشی، با پیش‌کلیشه‌ای و وزنم‌های رودویل شده بین زن و شوهر درباره
بروخت‌ها («آوی‌نوده رادیو» نگفت چند درچست؟). همه و همه با واقعیت مالوف برای
خوانند همخوانی دارند. حتی پیشرفت وقائع نیز مطالب با اگری خطر زمان در داستان‌های
رئالیستی صورت می‌گیرد: راز اشاره می‌کند که برای خود و همسرش «دو لیوان چای
می‌رزد، اما در فاصله لقمه گرفتن او با پنیر و گردو و آدمان پسر بزرگتر و گذشتین لیوان
شیرش بر روی میز و نشتین دوبارهش جلوی تلویزیون، دیگر چای مرجان سرد شده است.»

این صحنه با ضربانه‌گی گاه پر‌شتاب و گاه بطیه روایت می‌شود که حسی از واقعیت‌پذیری در
خوانند واکنش می‌کند.

صحنه‌‌هایی دارای توصیف‌های رئالیستی، از قبیل آنچه مثال آورده و بررسی کردیم، در
سرتاسر این داستان به چشم می‌خورند و می‌توان نمونه‌های پیشروی را ذکر کرد. اما هدف ما در
اینجا به بررسی خود این صحنه‌ها بطور مجزا، بلکه عطف نخست به نتایج این قبیل صحنه‌ها با
توصیف‌های دقیق است که راوا به آن جهان پیرامون خود، بلکه از جهان داستانی که در
دست نگارش دارد و از آدم‌ها خیال آن داستان به دست می‌دهد. پیشرفت اشاره کردیم که
این سبک‌وسیاق رئالیستی در وارد چهار صفحه نخست‌داستان ادامه می‌یابد؛ اما از
زمان‌نگذیک شدن راوا به محل کارش، توصیف‌های رئالیستی با تأملات راوا درباره
گذشته‌های مختلف براتوی نوشته داستانش تا وان‌می‌شوند و از این مقطع به بعد است که
خوانند به تدریج درمی‌یابد جهانی دیگر نیز در این داستان وجود دارد. همین
موضوع را این گونه نیز می‌توان بیان کرد: به تدریج روایت دومی به داستان افزوده می‌شود
که مستقل از روایت اول اما موازی با آن به بیش‌تر را تا اینکه در پایان داستان این
دو روایت کاملاً در هم ادغام می‌شوند و تماشای گذاری بین آن‌ها ناممکن می‌گردد.

روایی نخستین بازمی‌گردد، این شاهد، این شخصیتی که در راه رسیدن به محل کارش با یک تابلوی برگ آگهی مواجه می‌شود، تابلویی که روی آن از جمله نوشته شده است «تمام زمستان مرا گرم کن». با دیدن این تابلو، راه به باد دست‌یافتنی می‌افتد:

از کنار پل تا محل کارم چهار دقیقه راه است. می‌توانم به داستانم فکر کنم، یا این خیابان را تماشا کنم، چشم‌های را باز کنم. سرتاسر کنار خیابان رودخانه است. حالا این آگهی را برمی‌دارم، این طرف خیابان می‌گذارم. نیم‌می‌گذرم یا یک نیم‌می‌گذرم. کنار رودخانه می‌گذارم. حالا سیم‌سره بل پیدا می‌شود، این طرف و آن طرف رودخانه می‌شینیم، اگر ماهی‌گیریها را می‌آورند اینجا. کنار رودخانه، آن طرف‌های برای قاچاق سواری می‌شود، اگر آن شهر اساسی‌تر از کنار بارک بری می‌شود و فقط گایه‌های می‌کاشتم، این دکه‌ها را همین‌جا می‌گذشتم، خیلی چیزها اتفاق می‌افتد.

عالی می‌شد (هرمان: 7).

بررسی جزئیات این نقل قول، می‌تواند برتوز روش‌گری بر کارکرد دومنی لایه‌ها و وجودشناختی داستان بیفکند، بیان دیگری، علت پسادستی بودن آن را روش‌گری. شخصیت اصلی بخود می‌اندیشد که در فاصله‌های چهار دقیقه‌ای که تا رسیدن آن را به محل کارش باقی ماند. وقت درد به داستان فکر کرد و «یاآ خیابان را تماشا کنم. قرار گرفتن این یاآ بین دو گزینهٔ «تماشا خیابان» و «توضیح داستان». اشتری است به توانایی تخلیه و قدرت بسادسازیتی. خیابان‌های زندگی واقعی و روزمره به محل مواجه شدن با واقعیت است; نوشتن داستان اما مجرایی است برای میدان دادن به تخلیه و دستکاری در واقعیت. راوی خیابان، نیم‌می‌گذرم، رودخانه، پل، ماهی‌گیرها و غیره را می‌بینم، ولی با خود می‌اندیش که این داستان همه این اشیای و هستندی‌های واقعی را با چیدمانی دیگر در داستان‌بازآوریت کنیم، چیدمانی متوقف که به او مجال می‌دهد تا جهان‌هایی بدل متابعی با ایده‌های خود بررسارد («خیلی چیزها اتفاق می‌افتد.

عالی می‌شد». پس برخلاف داستان‌های رتایلیستی که فقط واقعیت مشهود در آن‌ها توصیف می‌شود، راوی این داستان از واقعیت موجود فراتر می‌روید تا واقعیتی ناموجود، اما خودخواسته را بررسارد. شخصیت‌های اصلی داستان‌های مدرنیستی، که معمولاً انسان‌هایی تنها و منزوی هستند، این واقعیت به‌دلیل از صرفه در دنیای ذهنی خود می‌توانند بیانند. داستان‌های پسادورن نه فقط با داستان‌های رئالیستی تنافر دارند زیرا به باززمانی صرف واقعیت مشهود بسنده نمی‌کنند، بلکه همچنین با داستان‌های مدرن متفاوت هستند، زیرا به بازنمایی دنیای ذهنی شخصیت‌هاشان بسنده نمی‌کنند. از منظور نظر ایبکر هرمان
جواisionsی پس‌آمدن در داستانی از یک نویسنده ایرانی/ حسین پاینده

می‌توان گفت اگر همین داستان «تمام زمستان مرا گرم کن» به سبکی مدرن نوشته شده بود، آن گاه می‌بایست چابه‌کر خود را در تفسیر جهانی که در آن زندگی می‌کند بر جسته‌اند می‌شود (نه وجود جهانی خیالی اما موثری با - و ریپ و بدلی - واقعیت) تفسیر راوا از جهان بی‌نام هم‌اکنون با شناخت‌یا «معرفت» از واقعیت می‌بود. نویسنده این توانست با یک کارگیری تمهیده‌ها و صنایع مدرنی از قبل نشان دادن تداوم‌هایی به‌ین مسیر و رویاهای و سیل‌ان ذهن راوا، این سویه معرفت‌شناسی را در داستان به سهولت به کانون توجه تبیین کند.

در آن صورت «تمام زمستان مرا گرم کن» داستانی مدرنیستی می‌بود و پرسش‌هایی از این دست برای خوانندگان مطرح می‌شده: جهان این داستان را که راوا بخشی از آن است، چگونه می‌توان تفسیر کرد؟ تفسیر (با معروفت) راوا از این جهان، متعاب به چه جنبه‌ها است؟ چرا راوا جهان پرآموز خود را این گونه تفسیر می‌کند؟ اگر شخصیت دیگری این داستان را رواست می‌کرد (مثال، مرجان همسر راوا)، آیا با معروفت یا شناخت متفاوتی مواجه می‌شود؟

لیکن داستان «تمام زمستان مرا گرم کن» به گونه‌ای پیش می‌رود که به جای این پرسش‌های معروفتی، توجه خوانندگا به بررسی‌های وجودی جلب می‌کند. نویسنده برای یک برچسب‌های وجدان‌های مشتق شده از جنس واقعیت و دیگری از جنس خیال و امکان داخل آنها در یکدیگر، این دو جهان را در یک‌سانی از داستان به صورت کامل موثر توصیف می‌کند. برای مثال، وقتی راوا به محل کارش میرسد، در همان حال که وظایف هر روزش در آزمایشگاه را انجام می‌دهد، به داستان نیز می‌اندیشد که درباره دو شخصیت به نام‌های «فیانا» و «کاتا» است. فیانا از مدتها پیش کاتا را می‌شناسیته و اکنون پس از مرگ \(\text{\textlangle Boost\rangle} \) شهوت‌های تهیه‌نک‌دیگر کرده و مدریب یک پانسیون است. کاتا نیز در مغازه خواراپرتشی‌ی فیانا در تهران کار می‌کند و همان‌جاست که فیانا مجدداً را این می‌بیند و رابطه‌ای دو از سر گرفته می‌شود. کاتا پس از مدتی در پانسیون فیانا سکونت می‌گذارد و با یکی از ساکنان هنگی این پانسیون به نام «چرخ» آشنا می‌شود. راوا دوبارا در موقعیت‌های مختلف در محل کار، هنگام برگرداندن فرزندش از مدرسه، یا در خانه) به نوشتن این داستان فکر می‌کند و تأملات او چنان با رواست داستان اصلة درمی‌آمیزند که خوانندگا به دیدار با می‌تواند چابه‌کر از داستان‌الی اعلانی با عنوان «تمام زمستان مرا گرم کن» به داستان راوا دربردارنیا کاتا را متوجه شود. در واقع، خوانندگا ناگزیر است اون‌گروی بین دو ساخت وجودشناسی در رفت‌آماد باشد. توئیز این دور جهان را برای مشاه در صحنه زیب
سوار تاکسی هستم. کنار رودخانه شهری‌ای است. شهری‌ای پر از آدم‌ها. است که سوار اسب و گرد و شومار شهدای و یک چرخ می‌زنند. رنگ آب رودخانه پی‌بدا نیست. امشب فنی و کاتی به سینما می‌روند... کاتی به چندی می‌گوید: «راستی، خیلی وقتی مأموریت آماده هستند... شما هم درده‌های خانوکه کنید؟» زنگ می‌زنم. فضولی از پشت در یک‌پژر می‌گوید: «بابا، بابا» (همان: ۱۶)

در این بخش از داستان، هیچ انقطعی در خط روایت وجود ندارد تا خواننده دریابد که از جهان تئام زمان و گرم کنی به جهان دانستی دیگری به قلم راوی درباره فنیا و کاتی رفته و دوباره برگشتی است. راون سوار تاکسی می‌شود و به اطراف خود تغییر می‌کند. اما در همین حال از برآم، فنیا و کاتی برای رفتن به سینما و سپس گفتگویی کاتی با چندی به گونه‌ای صحبت می‌کند که گویی این شخصیت‌ها در دنیای خود او زندگی می‌کنند (نه در ثخیل یا داستان). این حرکت، در جملات آخر جهتی معکوس پیدا می‌کند. به این ترتیب که راوی بس از نقل قول از کاتی، بلافاصله از رسیدن به خانه و زنگ زدن و واکنش فرند خردسالش سخن می‌گوید. با این تمهید، راوی پاسخ دارد. دو جهان برخورد از نژاد وجود‌شناختی مستقل، بابه‌ای یک‌دیگر استمرار می‌یابند.

کارکرد این تمهید پاسخ‌نیستی زمانی به اوج خود می‌رسد که این دو جهان وجود‌شناختی در هم تنیده می‌شوند و تمایز بین آن تقریباً به‌طور کامل از میان می‌روند. در صحنه آخر، راون خبر مرگ مادرش را از برادرش می‌شود و داستان (در واقع باپدید گفت «داستان‌ها») را این گونه به پایان می‌رساند:

مرجان گوشی را بری‌دار، صورت را می‌شوم. قول‌هوا را بعد از شنای روز
سنگ‌های چنان رودخانه یکی می‌کنیم. مرجان صدا بی‌سیم می‌کند.

- بپا
کوچک‌تر شیر می‌خواهد. بزرگتر صدای تلویزیون را کم می‌کند.
- بپین‌ن‌مادر رفت.
فنا و کاتی به اصفهان می‌آیند. مادر روز رحله‌ها می‌خواهد. فنیا و کاتی و سمن و مرجان کنار مادر می‌نشینند...
ما سوار کشتی هستیم... به سیرونه پل نزدیک می‌شویم. بزرگ‌تر می‌رسد که از کدام تونل رد به‌روم (هنمان: ۱۸-۱۹).

داستان «تئام زمان و گرم کن» با ادامه دو ساخت وجود‌شناختی به فرجام می‌رسد. در صحنه پایانی، تخلیه دانستی چنای مرتبه‌ای بی‌پیتا که می‌تواند هم‌ارز با واقعیت شود.
وجودشناسی پسماندن در داستانی از یک نویسنده ایرانی/ حسین یاباده

و حتی در آن داخل کند. فنیا و کاتی دیگر شخصیت‌هایی ساخته‌شده در تخلیه راود داستان نویسنده، بلکه همواره با راود و همسر و فرزندانش وجود دارند و با آن‌ها در رونده‌ای واقعی در اصفهان قایق‌سواری می‌کنند. برای لوریس یکی از پسادرن، راود داستان‌های پسادرن، برخلاف آثار نوشته‌شده در دوره‌های پیشین، با هدف محاکات (تقیید از واقعیت) خلق نمی‌شوند. بلکه چنین الکی که انت‌واقعی نوعی داستان است و انسان‌های واقعی شخصیت‌هایی آن داستان. به گفته لوئیس: «در باطل وقیتی در ادبیات داستانی پسادرنیستی حادث می‌سوید که متن و دنبال هر دو نفوذ‌پذیر می‌شوند، با خیال که تمایز آن‌ها از یکدیگر ناممکن می‌گردد» (لوئیس، 1383: 10). در داستان «تیم زمستان مرا گرم کن»، روایت اصلی (داستان زندگی راود) به سبکی رالیستی نوشته شده است و لذا تنها واقعیت را ایجاد می‌کند. اما علاوه بر این جهان (واقعی)، روایت دومی هم وجود دارد که اصلان دانی واقعی بودن ندارد.

خود راود مکررآ تأکید می‌کند که مشغول نوشتن داستان است (و یا این کار وجویی فرادراستنی metafictional نیز به این روایت می‌فرماید)، نه بارگویی ماجراجویی واقعی. برای مثال، می‌گوید: «می‌توانم به داستانم فکر کنم» (خداوند، 1368: 7). یا، داستان‌باید این طور بوده، مثل‌اً یک‌روز فنیا در ایران، سپر کاتی را می‌بیند... (همنان: 9). داستان نویسی نودن راود از طریق دیگر هم مورد تأکید قرار می‌گیرد. برای مثال، هماکار راود در بحارستان خطاب به او می‌گوید: «هیا بیا، به داستان خوب برای سراغ دارم» و بعد با گفتگویی یکی از بحارمان دیالیکزی که «حول‌های شسر رفته بود از این‌که هفته‌ها دوبار بیاد آنها...» از زردی صورت بیان شده بود» و می‌خواسته است خودش کشی کند، از راود می‌خواهد که زندگی آن بحارمان را مجدفر می‌افزاید از تخلیه به داستان تبدیل کند: «حالا این را داستان کن» (همنان: 11). پس شواهد مکرر در داستان حکایت از این دارد که راود داستان‌نویس است و لذا داستان فنیا و کاتی در ساخت وجود‌شناختی ای تمتایی با دنبای خود خود را می‌دهد. در آمیختن و یکی شدن این دو ساخت تمتایی در پایان داستان، تمیزبند پسادرنیستی‌ای است که رابطه واقعیت و تخلیه را مکروس می‌کند. این رابطه را با مثالی درباره معمایی و نقاشی این‌گونه می‌توان تبیین کرد: در گذشته ایمکان داشت نقاشی تصویر عملی را بر بوم نقاشی کنند، اما در عصر پسادرن معمای بر پایه پسادرنیستی ممکن است عملی را بر بین کند. تداخل‌های پیمانی ساخت خیال و واقعیت و امتراج نهایی این دو قلمرو وجود‌شناختی را می‌توان با نمودار زیر نشان داد که در آن، «1» (مفهوم داستان‌آر) برای اشاره به داستان «تیم زمستان مرا گرم کن» به کار رفته و دو لکه (مفهوم داستان دوم) برای اشاره به داستانی که راود مشغول نوشتن است.
براساس نظریه مکهیل می‌توان گفت که نحوه پایان یافتن دانستان «تمام زمستان مرا گرم کن» خوانندگی چالش انگیزه‌ای با این پرسه‌هایی وجودشناختی مواج می‌کند: چه جهان‌هایی با چه ویژگی‌هایی در این دانستن خلق شده‌اند؟ کدامیک از این‌جهان‌ها واقعی و کدامیک تعلیق است؟ دانستن‌های پسادومن از جمله با این ویژگی از دانستن‌های مدرن متمایز می‌شوند که دانسته‌ای فضایی به این قابل پرسی‌ها و نامکمل می‌کند و در نتیجه، خوانندگی دچار نوعی عدم قطعیت و ناواقعیت، یعنی را به شک‌گرایی و قطعیت را به نسبی گرایی تبدیل می‌کند. دیوید لاج این نوع نوسان را صناعتی پسادومن می‌داند و اتصال‌کننده می‌باشد (اصطلاحی به عبارت گرفته‌شده از الکترونیک، به معنای اتصال مختل کننده بین دو نقطه از یک مدار برقی). وی در این زمینه می‌نویسد که متون ادبی همواره به منزله استعاره ای از عالم هستی (جهان واقعی) محصول شده‌اند. به سخن دیگر، منتقدی که این متن را تحلیل کند هنوز به این نکته توجه دارد که به واقعیت و هنر (یا جهان واقعی و متن ادبی) فاصله‌ای هست. اما «خصوصیت نوشته‌های پسادومنیستی، تلاش به منظور ایجاد اتصال کوتاه در این فاصله است» (لاژ، ۱۳۸۶: ۱۸۷). به اعتقاد لاج، به کارگیری این تمایل باعث می‌شود تا خوانندگان دانستان‌های پسادومنی را به‌ساده‌تر بررسی مقطع‌هایی از جمله ادبی طبقه‌نیستند؛ همان‌طور که طبقه‌بندی دانستان «تمام زمستان مرا گرم کن» برای مقول‌هایی مانند راکسیس، با مدیر مسئولیت امکان‌پذیر نیست. بی‌پیغنی می‌توان گفت بازی‌های از این دانستن به سبک پسادومنیستی نوشته شده‌اند، از سوی دیگر در شخصیت اصلی دانستان ویژگی‌های شخصیت‌های مدرن را می‌توان یافت (دیه‌گرگار انژولاسیون، حساسیت فوک عادت، زبان غنایی و غیره). اما این دانستن نه تماماً رتیلیستی است و نه تماماً مدیریستی. رتیلیسم متضمن تعیین ناباوری خوانندگی است تا دانستن واقعی جلوه کند. در دانستن‌های رتیلیستی محتمل یا واقعی بودن هر رویدادی یا رفتار شخصیتی برحس مشخص‌کننده منطق تخیلی همان دانستان سنجیده می‌شود. ایضاً مدیریستی می‌تواند که خوانندگان رؤیاهای شخصیت‌اتی اصلی را ارگذاری از واقعیت بدانند.
اما زیبایی شناسی پیامدهای و بازیگوشانه داستان صورت بررسی می‌کند و هم‌در حالت مشترک با خواننده در داستان، همزمان هم نوبت‌دهی خواننده را تعیین می‌کند و هم باور او را، تا بدن ترتیب خواننده دچار عدم قطعیت و وجود‌نشانی شود و در خصومتی و تحقیق زرفاندیشی کند. هرچنان که از این بحث معلوم می‌شود، مصطلحات مکمل و لوئیس و لاج بنابر تفاوت‌های ظاهری، در واقع همگی مفروضه به موضوع واحده‌های داستان و نظیره‌های این سه منفکر دست‌کم در این زمینه‌های خاص بسیار به یکدیگر نزدیک می‌شوند و هم گرایی دارند.

نتیجه

صناعت‌ها و تمهیده‌های آن داستانی که به سبک‌وسیاقی حقیقتاً پیامدریپیستی نوشته شده باشد، باید در خدمت کاوش تزیین‌بانه مشعلات زندگی معاصر و فرهنگ جامعه‌آمرز قرار بگیرند. در غیر این صورت سبب بعضاً دردسرات در فضاهای منحنی‌سازی کننده باست می‌شود، اینجا به‌ویژه در زمینه‌های برای تولید داستان‌های نازل سقوط خواهد کرد. داستان‌هایی که شکل در آنها رابطه‌های اندام‌وار (ارگانیک) با محتوا نخواهد داشت، تأثیرگذار نخواهند بود و در بهترین حالت به سرگرمی محافل شبه-روش‌فکری تبدیل می‌شوند. این‌گونه خواهد بود که داستان‌هایی که در آنها راه‌پری اندیشه و رزیدن درباره روابط بین‌افردي است. برخی از پرس‌هایی که می‌تواند داستان‌نویس ایرانی را به زرفاندیشی درباره مضامین فرهنگی جامعه‌آمرز و از آنجا، نوشته‌دهی داستان‌ها رهنمود کند، از این قرارند: نسبت بین واقعیت و مجاز در جامعه‌ها چیست؟ آیا می‌توان مدعا شد که واقعیت عینی در برای واقعیت مجازی یا که از طریق اینترنت یا الکترونیکی همان‌طور که خلاقیتی در دسترس می‌باشد، در حال رنگ باختن است؟ زندگی واقعی تا چه حد داستان‌وار است و آیا می‌توان گفت نقش آریستقراطی دانیم ما در انتخاب و اقسام روابطها در زندگی روزمره ما را به شخصیت‌هایی در یک رمان عظیم تبدیل کرده است؟

دادستان «تمام زمستان مره گرم کن» به سطوح متدال و وجود‌شناسی‌اش و نیز با چالش‌کردن تصویر‌های کم‌درجه‌ای تخلیه از واقعیت، چنین الگویی که داستان می‌تواند نقش با تأثیری همیا و هم‌طول واقعیت داشته باشد. خوانندن این داستان انتخاب و اقسام پیش‌ساخته‌ها درباره زندگی معاصر به ذهن متداول می‌کند، مثل‌اکنون آیا وقایعی با نامی مستعار و پیامدهای می‌نویسیم، به روایت یک داستان کوتاه تبدیل نشده‌ایم؟ آیا وقایعی با هیویتی مفروضه (متفاوت با همویت واقعی مان) در «اتاق‌های گِیرژنی» (chat rooms)
با دیگران گپ می‌زنیم، شخصیتی در یک رمان نیستیم؟ نه فقط زندگی در عصر پسمانده‌برداری ما انسان‌های مثالی‌را به شخصیت‌های داستانی شبیه کرده است، بلکه روان‌دانهای پرآموخته ما و تجربیات شخصی مان بیست و هفتمین داستان‌های علمی–تخیلی شرایط پیبدا کرده‌اند. داستان‌هایی با در هم تنیدن تخیل و واقعیت موضوع مهمی را درباره جامعه معاصر بررسی می‌کند: اینکه چه بسا واقعیت محکم و استواری که در برابر چشمان ما قرار دارد، ماهیتی به مراتب تخیلی‌تر از یک داستان داشته باشد. همچنان که اسموزه در دوره پسمانده‌برداری می‌توانیم بین صحنه‌های فیلم‌های مستند (مثل: فیلم سازی عمیقات نظامی‌اند، مریکاپوسکی و هم‌پیمانانشان در عراق یا افغانستان) و صحنه‌های فیلم‌های هالیوودی یا تمازی درست گذاشتن بین شیب‌های سالیاری در زمینه کامپیوتر و امر شیب‌های سازی می‌دهد و همچنین از داستان‌های تمام زمستان مرا گرم کن چهین برای آید که تفاوت امر واقعی و امر تخیلی، دیگر مصداق ندارد. در زمانه‌ها، ما واقعیت و خیال دو ساحت وجودنشان ختی درهم تنیده و هم‌زمان مستند.

منابع و مآخذ

خدایی، علی (۱۳۸۸). تمام زمستان مرا گرم کن چاب چهارم. تهران: نشر مرکز.
لوئیس، اِدی (۱۳۸۶). «پسادرنیستی و ادبیات». در هالیوود و دیگران، مدیترانیسم و پسادرنیستی در رمان. ترجمه حسین پاینده. تهران: نشر روزنگار.