––Name of Journal–––––––––
Vol(issue), PP.
.atu.ac.ir
DOI:

ATU PRESS

Original Reserch / Review / ...
Received:
Accepted:
ISSN:
eISSN:

Comparative and Inter- theoretical reading of two novels:" close the door" and "The glass city"

Raziye Fani*
Postdoctoral Researcher of Persian Language and Literature, Gilan University, Rasht, Iran

Ali Taslimy
Professor, Department of Persian Language and Literature, Gilan University, Rasht, Iran

Mahmood Ranjbar
Assistant Professor, Persian Language and Literature Department, Gilan University, Rasht, Iran

In Press

Abstract

In this research, one postmodern novel of javad mojabi, a contemporary Iranian writer and of novel of Paul Auster, novelist and contemporary writer, has been comparatively studied. Comparative literature can be considered as Inter- theoretical readings; that is, in addition to the theory of literary schools can uses several theories such as postmodernism. Auster and mojabi are both creators of multi-faceted works and focus most of all on human conditions, with all its features and complexities. That think about identity and what makes identity. Deconstruction and fragmentation of both works, widespread presence of techniques, Intertextuality and the effects of creating indeterminacy such as short circuit, more and more personalities, Multiple End, polyphony and the scattering of sounds, Paranoia and uncertainly in time and place are common propositions in both novels. therefore, the different points and how to use these tricks is one of the most important goals of this article, maybe it can be valuable help to better understand these two novels.

* Corresponding Author: raziefani@yahoo.com

Key words: Paul Auster, Javad Mojabi, postmodern, comparative literature

In Press

--نام مجله---------
دوره ؟، شماره ؟، نام فصل، سال، ص ص
.atu.ac.ir
DOI:

مقاله پژوهشی/مروری/سخن سردبیر
تاریخ دریافت: ۰۰/۰۰/۰۰؛ تاریخ پذیرش: ۰۰/۰۰/۰۰
eISSN: ISSN:

خوانش تطبیقی بینانظریه‌ای دو رمان «لطفاً درب را ببندید» و «شهر شیشه‌ای»

راضیه فانی * محقق پسادکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه گیلان، رشت، ایران

علی تسلیمی استاد، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه گیلان، رشت، ایران

محمود رنجبر استادیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه گیلان، رشت، ایران

چکیده

در این پژوهش رمان‌های پسامدرن «لطفاً درب را ببندید» از جواد مجابی، نویسنده و ادیب معاصر ایرانی که از ویژگی‌های پسامدرن در شرایطی غیر از «وضعیت» تحقق آن بهره گرفته است و «شهر شیشه‌ای» از پل اُستر نویسنده و ادیب معاصر آمریکایی که در بستر فرهنگی و اجتماعی تحقق «وضعیت پست مدرن» قلم زده شده است، به‌صورت تطبیقی بررسی شده‌اند. ادبیات تطبیقی می‌تواند بینانظریه‌ای باشد؛ یعنی افزون بر نظریه مکتب‌های ادبی از نظریه‌های دیگر چون پسامدرنیستی بهره گیرد. هر دو نویسنده بیش از هر چیزی بر شرایط انسان با تمام ویژگی‌ها و پیچیدگی‌هایش تمرکز دارند و به هویت و به آنچه هویت را می‌سازد، می‌اندیشند. انتظار می‌رود به دلیل گسترده بودن موضوع پست‌مدرن در غرب، ساختارشکنی‌ها در آثار استر هوشمندانه‌تر باشد و با وجود تعدد روایت‌های نامنسجم در رمانش به خوبی مشخصه‌های پست‌مدرن را در آن جلوه‌گر سازد؛ حال آنکه مجابی در تکاپوی نزدیک کردن رمان‌های خود به مؤلفه‌های پسامدرنیستی است و اگر هم کاستی‌ای دیده می‌شود به دلیل تازه بودن آموخته‌های بنیادی مسئلهٔ پست‌مدرن در ایران و عدم وجود آموزش‌های آکادمیک در این زمینه باشد

کلیدواژه‌ها: پل اُستر، جواد مجابی، پسامدرن، ادبیات تطبیقی

* نویسنده مسئول: raziefani@yahoo.com

In Press

۱.مقدمه

در ادبیات تطبیقی دو مکتب برجسته وجود دارد که یکی فرانسوی و دیگری آمریکایی است، در مکتب فرانسوی به خاستگاه و سرچشمه‌های تأثیرگذاری، درون‌مایه‌ها، موضوعات و محتواهای مشابه توجه می‌شود، اما مکتب آمریکایی نگاه تأثیرها و تأثرهای تاریخی را نمی‌پذیرد و با این سخن که می‌گویند همانندی ادبیات کشورهای مختلف را نمی‌توان تصادفی انگاشت(حدیدی، ۱۳۵۶) مخالفت می‌ورزد. زیرا دو اندیشهٔ مشابه ممکن است از روی توارد به وجود آید. به هر روی آن‌چه در نظریه‌های تطبیقی به گونهٔ مشترک مورد نظر است، جستجوی شباهت‌هاست. نظریه‌های تطبیقی با بهره‌گیری از نظریه‌های دیگر پویا می‌گردند. ما می‌توانیم این گونه از پژوهش‌های تطبیقی را بینانظریه‌ای قلمداد کنیم. همان‌طور که در این مقاله افزون بر شباهت‌ها از نظریات نقد پسامدرن نیز بهره گرفته شده است. هنگامی که از ادبیات داستانی پست‌مدرن سخن به‌میان می‌آید، یک جنبش همگن یا متجانس مورد نظر نیست، به همین دلیل اگر کسی به دنبال ویژگی‌های پسامدرنیسم در رمان باشد تا به وسیلهٔ آنها بخواهد رمان‌های پسامدرن را طبقه‌بندی کند، احتمالاً هرگز به هدفش نخواهد رسید. به هر روی «برخی موافق‌اند که دسته‌ای از خصوصیات و ویژگی‌ها وجود دارد که فرهنگ معاصر را توصیف می‌کند و وقتی آن‌ها در کنار هم می‌آیند، می‌توانند پسامدرن نامیده شوند»(Watson,2001). ژان فرانسوا لیوتار پست مدرن را «بی‌اعتقادی به فراروایت‌ها[1]» می‌داند(Lyotard, 1984)

به طور کلی می‌توان گفت که همهٔ داستان‌نویسان پسامدرن با تعمدی شالوده افکنانه به متن می‌نگرند و در این راه از سه ساز و کار استفاده می‌کنند: ۱. ابراز نظریه در متن با ایجاد داستان نظریه‌پرداز ۲. کاربست نظریه در سطح خُرد متن ۳. کاربست نظریه در ژرف‌ساخت قصه که اساسی‌ترین رهیافت قصهٔ پسامدرنیستی است و در ساحت‌های دیگر دانش معمول نیست، این ساز و کار ناخودآگاه‌تر و درونی‌تر از دو مورد دیگر و اوج هنر

[1] metanarrative

In Press

پسامدرنیستی است(تسلیمی، ۱۳۸۷) لازم به ذکر است که وجود این ویژگی‌های ساختارشکن در یک رمان، خواننده‌ای را که در شناخت این گونه آثار دستی توانا نداشته باشد و نوع نگارش رمان پسامدرن را به خوبی نشناسد، دچار رنج و کسالت خواهد کرد و او با وجود ابهام‌های فراوان، به ویژه در پایان آن سرگردان خواهد شد.

۱٫۱.بیان مسئله

منتقد ادبی هر متنی را به فراخور قابلیت آن، از دیدگاه یکی از مکاتب نقد ادبی می‌نگرد؛ زیرا فقط برخی از متون این جنبه را دارند که از دیدگاه نقدی خاص نگریسته شوند. جواد مجابی(۱۳۱۸) یکی از نویسندانی است که برخی از داستان‌هایش از نگاه پست‌مدرنیستی قابل بررسی و تعمق است. او در رمان «لطفاً درب را ببندید» از ویژگی‌های پسامدرن در شرایطی غیر از «وضعیت» تحقق آن بهره می‌گیرد. از سویی بررسی مقایسه‌ای آثار او با پل اُستر[1](۱۹۴۷)، که پاتریشیا مریواله او را به عنوان «نویسنده‌ای با پیروان بسیار مشتاق در آمریکا و اروپا» توصیف می‌کند(Merivale, 1999)، می‌تواند کمک شایانی در جهت شناخت هر چه بهتر رمان‌هایش داشته باشد. پل استر در بستر فرهنگی و اجتماعی تحقق «وضعیت پست مدرن» قلم زده است. این دو رمان با فرض اینکه تفاوت‌های آشکاری در شیوهٔ به‌کار گیری دو نویسنده از مؤلفه‌های پسامدرن وجود دارد، به صورت تطبیقی مورد تحلیل قرار خواهند گرفت تا مشخصه‌های مشترک پست مدرن، مؤلفه‌های بارز و تفاوت‌ها و شباهت‌های به کارگیری اصول پست‌مدرن مورد بررسی قرار گیرد. انتظار می‌رود به دلیل گسترده بودن موضوع پست‌مدرن در غرب، ساختارشکنی‌ها در آثار استر هوشمندانه‌تر باشد و با وجود تعدد روایت‌های نامنسجم در رمانش به خوبی مشخصه-های پست‌مدرن را در آن جلوه‌گر سازد؛ حال آنکه مجابی در تکاپوی نزدیک کردن رمان‌های خود به مولفه‌های پسامدرنیستی است و اگر هم کاستی‌ای دیده می‌شود به دلیل

[1] Auster.P

In Press

تازه بودن آموخته‌های بنیادی مسئلهٔ پست‌مدرن در ایران و عدم وجود آموزش‌های آکادمیک در این زمینه است.

۲,۱.پیشینه پژوهش

در زمینهٔ خوانش تطبیقی از لحاظ مؤلفه‌های پسامدرنیستی، به جز چند نمونهٔ محدود، نمونه‌های بیشتری یافت نشد. دکتر علی افضلی و نسترن گندمی در مقالهٔ «خوانش تطبیقی مؤلفه‌های پست‌مدرنیسم در رمان‌های پستی و فرانکشتاین فی بغداد»(۱۳۹۵)، یک رمان از محمدرضا کاتب(۱۳۴۵) و یک رمان از احمد سعداوی(۱۹۷۳)، رمان‌نویس عراقی را از منظر برخی ویژگی‌های رمان پست‌مدرن با یکدیگر سنجیدند. فاطمه حیدری و همکاران نیز در مقالهٔ «بررسی تطبیقی مرثیه‌ای برای ژاله و قاتلش اثر ابوتراب خسروی و درون‌مایهٔ خائن قهرمان اثر بورخس، از دیدگاه پست‌مدرن» (۱۳۹۴) کوشیدند تا با خوانش تطبیقی رمان ابوتراب خسروی را از لحاظ جریان فکری و مؤلفه‌های چهارچوب گریز پسامدرن متأثر از رمان بورخس نشان دهند.

با توجه به نو بودن این رویکرد نسبت به نویسندگان مورد نظر، نگارندگان، پژوهشی اختصاصی در این باره نیافتند و پژوهش حاضر با توجه به رویکرد تخصصی و ویژه‌اش در تحلیل تطبیقی آثار پست‌مدرن جواد مجابی در مقابل تحلیل رمان پست‌مدرن پل استر، پیشینه‌ای مشابه ندارد و می‌توان آن را در شمار مورد پژوهی خاص و نقد عملی قرار داد.

۳,۱.معرفی دو رمان

مجابی در رمان«لطفاً درب را ببندید» رمانی با موضوع درگیری نویسنده‌ای با ناشناختگی-های تکنولوژی کامپیوتر پدید آورده است. وی در این اثر«با نگاهی زیرکانه، طنزآمیز و نقیضه‌وار باختینی[1] به سبک گذشتگان رو می‌کند»(تسلیمی، ۱۳۹۰). این داستان شامل ۱۷ قسمت با عنوان‌هایی همچون: عمارت مبارکهٔ خوابگاه»، «لطفاً درب را ببندید»، «شبکه‌ای

[1] Bakhtin. M

In Press

رو به حقیقت»، « مزاحم نشوید» و ... است که رشته اتصال آن‌ها اتفاقاتی است که برای شخصیت اصلی داستان، «سام» می‌افتد. «سام» نویسنده‌ای است که با «پی سی» اش گاه و بی‌گاه دچار مشکل می‌شود؛ زیرا «پی سی» به میل خود بخش‌هایی از نوشته‌های او را حذف و اضافه می‌کند. در طول داستان «سام » به هیأت‌هایی هم‌چون سایه، دود، گنجشک و... درمی‌آید و دوباره وجههٔ انسانی می‌یابد و در این مسیر اتفاقات خوشایند و ناخوشایند بسیاری برایش می‌افتد. سرانجام سر و کار او با دستگاه آینده‌پرداز و دانشمندانی می‌افتد که نتیجهٔ آن، تکثیرشدن چندبارهٔ او و حوادثی خاص است. مجابی با زبانی کنایی و با سبکی پست‌مدرن‌گونه، اعتراض خود به مدرنیسم را به خوبی نشان داده است.

«شهرشیشه‌ای»، اولین رمان از سه گانهٔ نیویورکی و یک اثر پلیسی اثر پل آستر است که ماجرایی کارآگاهی از نویسنده‌ای به‌نام کوئین را روایت می‌کند که همسر و پسر کوچکش را از دست داده است. شخصی به کوئین تلفن می‌کند و می‌خواهد با پل استر(کارگاه) صحبت کند و به این ترتیب شبکهٔ مفصلی از افراد و هویت‌های درهم تنیده، آفریده می‌شود. این امر با تصمیم کوئین که می‌خواهد خود را جای استر کارآگاه معرفی کند، پیچیده‌تر می‌شود. او به خواست پیتر استیلمن پسر در تلاشی خلسه‌آور به تعقیب پیتر استیلمن پدر می‌پردازد و در این راه گاه با پسر و در نهایت با پدر همزاد پنداری می‌کند و تا آنجا پیش می‌رود که تمام هستی خود را فراموش می‌کند و به آپارتمان پیتر استیلمن پدر می‌رود...

۱,۲. خوانش دو رمان از منظر مؤلفه‌های پسامدرن

۱,۱,۲ از هم گسیختگی

در داستان‌های استر و مجابی همچون اغلب آثار پسامدرن، هیچ اصل مرکزی برای سامان بخشیدن به کلیت اثر وجود ندارد، پیش‌بینی پذیری طرح و ساختار به بازی گرفته می‌شود و توالی منطقی حوادث و روایت‌ها بارها شکسته می‌شود. نویسندگان پسامدرنی چون مجابی

In Press

و استر داستان‌هایشان را طبق منطق «معنا باختگی» (Absurd[1]) می‌نویسند. این گونهٔ ادبی با قاعده، انسجام و منطق همسویی ندارد. ژان فرانسوا لیوتار معتقد است که نویسندهٔ پسامدرن، خلق اثرش را بر مبنای قوانین از پیش تعیین شده قرار نمی‌دهد: « اثر هنری به خودی خود در جست‌وجوی قوانین برمی‌آید. به این ترتیب، نویسنده و هنرمند بدون قانون کار می‌کند»(بودریار: ۱۳۸۶). این امر در رمان مجابی وضوح بیشتری دارد. «لطفاً درب را ببندید» در کل ترکیبی از خرده‌روایت‌های تودرتوست که بدون درنظر گرفتن تقدم زمانی درهم تنیده شده‌اند و بین هیچکدام از این روایت‌ها نمی‌توان ارتباط معناداری از جنبهٔ موقعیت مکانی یا روند اتفاقات و حتی شخصیت‌ها یافت. این امر خودبه‌خود محتوایی غیر معمول، از هم گسیخته و نامفهوم به دنبال دارد. در این میان تنها حلقهٔ اتصال خرده روایت‌ها شخصیت «سام» است که حضور او هم در جای جای رمان رنگ می‌بازد. در کل بی‌ارتباطی جمله‌ها، پاراگراف‌ها و خرده روایت‌ها و تلفیق گفت‌گوها و برهم ریختن قاعده‌های منطقی را می‌توان یکی از مهمترین ویژگی‌های بارز رمان مجابی دانست. عواملی که با وجود آن‌ها در داستان به سختی می‌توان به ضرب‌آهنگی ثابت دست یافت:

«گردبادی که اومد گورشو گم کرد. اون شاعر و منتقد شبانه رفتن پشت میزی بشینن که لحظه‌ای پیش، سایهٔ کلاه سبز تندی می‌نشست رو شیارای کبود و سرخ و چوبی که هنوز گرمای دستای اونو داشت. » (مجابی، ۱۳۷۹).

و پاراگراف بعدی الزاماً در ادامهٔ پاراگراف بعدی نوشته نمی‌شود:

«وقتی از بیشه گذشتم، رفته بودی، رد سایه تو گرفتم اومدم تا اینجا: انبوه جنگل‌ها، لب برکه، وقتی از بیشه گذشتم، یه آن، اون دخترو دیدم که تو کافه بستنی‌شو لیس می‌زد کنار دستت» (همان)

---

[1] جنبش ادبی که پس از جنگ جهانی دوم پا گرفت. «معناباختگی» را می‌توان شورشی علیه فرهنگ و ادبیات پیش از دورهٔ مدرن دانست که طبق آن، انسان موجودی خردمند و عالم هستی و روابط میان آن نیز معنادار تلقی می‌شد؛ اما ادبیات معناباختگی انسان را به صورت موجودی منزوی و مضطرب تصویر می‌کند که در دنیایی غریب و تهی شده از معنا، بار زندگی کابوس مانندی را به دوش می‌کشد(پاینده، ۱۳۸۳: ۱۷۷)

In Press

مجابی آگاهانه وحدت و انسجام را در رمان مختل می‌کند یکی از روش‌های مورد استفادهٔ او تکه‌تکه کردن روایت است. مثلاً او در قسمت‌های ابتدایی کتاب به توصیف قهوه خانه‌ای در خیابان دره‌خانه می‌پردازد، بلافاصله داستان قطع و موضوعی نامرتبط با آن مطرح می‌شود و در میانه‌های رمان دوباره به این موضوع بازمی‌گردد (همان) (و نیز رجوع کنید به ۶۷و ۶۸، ۷۶ و ۷۸، ۹۶ و ۹۹،۱۶۱ و ۱۶۴و...). و به این شیوه خواننده را با کلافی سردرگم رو به رو می‌سازد.

داستان استر مانند رمان مجابی نیست، پیرنگ منطقی دارد و می‌توان روند روایت را در آن پی گرفت، اما ساختار روایت آن‌چنان منعطف و شکننده است که در نهایت همچون رمان مجابی هیچ اتفاقی خاص نمی‌افتد و منتظر ماندن برای یک نشانه یا پیغام، پوچ و بی‌فایده است. در نهایت روند حوادث در هر دو رمان با حالتی افراط‌گونه به سوی ابهام پیش می‌رود و شخصیت‌ها بدون هیچ توضیحی از صفحه‌ها حذف می‌شوند و معنا در جهت‌های گوناگون تکثیر می‌یابد:

«اینجاست که داستان غیر قابل درک می‌شود. اطلاعات کافی نیستند و حوادثی که در پی این صفحهٔ آخر رخ می‌دهند، هرگز مشخص نخواهند شد. حدس زدن هم ارزش زحمت را ندارد» (استر:۱۳۸۹)

تأثیر جریان‌های سیال افراطی و فراوان ذهن راوی و شخصیت‌ها را هم نمی‌توان در ایجاد گسست‌ها نادیده گرفت که گاه و بیگاه پیرنگ و روابط علی و معلولی هر دو رمان را سست کرده است. همان‌طور که ذهن انسان همواره در سیلان است و رابطهٔ منطقی و دستوری میان افکار، خاطرات و اندیشه‌های درون ذهن وجود ندارد، آنچه از درون ذهن به صورت تک-گویی درونی نوشته می‌شود نیز از لحاظ دستوری، منطقی و حتی توالی زمانی کامل نیست. در شیوهٔ جریان سیال ذهن راوی در روایت افکار درون ذهن مختار نیست و هیچ‌گونه دخالتی در نظم بخشیدن به آن ندارد. راوی هر آنچه را در ذهن شخصیت می‌گذرد روایت می‌کند

In Press

و در توصیف حرکت آزادانهٔ ذهن توجهی به دستور زبان و جملات منسجم ندارد؛ به همین دلیل اثری که به این شیوه نوشته می‌شود مبهم و نامنسجم است. در رمان استر افکار کوئین نسبت به سایر شخصیت‌ها روال خطی رمان را بسیار به هم ریخته است:

«پیتر کوچولو. آیا باید مجسم کنم، یا می‌توانم به آنچه گفتی اعتماد کنم. تاریکی را می‌گویم. فکر کنم که خودم در آن اتاق گیر افتاده‌ام و فریاد می‌کشم. چندان مایل نیستم. حتی فکر نمی‌کنم بخواهم آن را بفهمم. به چه قیمتی؟ بالاخره این که داستان نیست. واقعیت دارد...» (استر، ۱۳۹۸: ۶۷) (و نیز ر. ک. ۱۳، ۱۵، ۱۹، ۲۸، ۶۲، ۱۰۶، ۱۶۳و...).

در رمان مجابی جریان‌های سیال ذهن «سام» یکی از عوامل گسست روایت است، این امر در فصل «کمی دروغ به خودم» به اوج می‌رسد و این بخش از رمان را می‌توان در کل مجموعه‌ای از جریان‌های افسار گسیخته و سیال ذهن راوی دانست که طرح خطی رمان در آن کاملاً گم شده و از هم گسسته است:

«آن فیلم دام بود، کشانده شدم به ماجرایی که احساسات برهنه‌ام، مرا در برابر آنان که احساسات را به چیزی نمی‌گیرند، عشق را پشیزی بها نمی‌دهند، بی‌دفاع کرده بود. می‌دانستم که در عشق چندان عریان و بی‌خویش می‌شوی که ساده‌ترین فردی که عاشق نباشد، تمامی خطوط ناپیدای وجودت را می‌خواند. عشق این اعتماد رایگانی!»(مجابی، ۱۳۸۹) و نیز (ر. ک. ۱۱، ۴۸، ۶۵، ۶۹، ۸۲، ۱۶۲، ۱۶۸، ۱۷۳و ...)

۱،۲،۲. متن‌آمیختگی[1]

متن آمیختگی یا بینامتنیت به معنای شکل‌گیری معناهای متن‌ها به وسیله متن‌های دیگر است؛ نوعی خوانش یک متن در مقابل متن‌های دیگر که آثار متنی و ایدئولوژیکی آنها و اصولاً همه متن‌ها را، در بافتی از روابط نشان می‌دهد. بینامتنیت یا خوانش بینامتنی به دو معنای عام و خاص به کار می‌رود. در معنای عام به روش خوانشی گفته می‌شود که با تطبیق و برابرنهادن

[1] Intertextuality

In Press

متن‌ها در پی یافتن وجوه اشتراک و تمایز آنهاست. اما آن را در معنای خاص، ژولیا کریستوا[1]، نظریه‌پرداز پساساختارگرای فرانسوی، ضمن تلفیق نظریات سوسور[2] و باختین در مورد زبان ابداع کرد(کریستوا، ۱۳۸۷) و پس از آن به دست رولان بارت گسترش یافت. بر مبنای این نظریه هرمتنی به عنوان موزائیکی از نقل‌قول‌ها شکل می‌گیرد و بستری برای جذب و هضم سایر متن‌هاست. »کریستوا بر این عقیده است که «انگاره بینامتنیت باید جایگزین مفهوم بین‌الاذهان شود» زیرا معنا به‌طور« بی‌واسطه» از ذهن نویسنده به ذهن خواننده منتقل نمی‌شود بلکه به‌طور با واسطه با میانجی «کُدها»، قراردادها و انتظاراتی که از جانب متن‌های دیگر هم بر ذهن نویسنده و هم بر ذهن خواننده تحمیل می‌شود، انتقال می‌یابد (رشیدیان ،۱۳۹۳).

ارجاع فراوان به متون دیگر، درج بخش‌هایی ازسایر کتاب‌ها، درآمیختن خیال و تاریخ، تاریخ مجعول، جادو و معجزه و حضور اسطوره در رمان و حتی ساختن کولاژهایی(Collage[3]) با استفاده از نوشته‌های دیگران، استفاده از جملات و سبک نوشتاری رسانه‌های گروهی همچون سینما، تلویزیون و مطبوعات را می‌توان به عنوان برخی عناصر بینامتنی در رمان‌های پست‌مدرن یافت (کیانی بارفروش، ۱۳۹۱). نویسندهٔ پست‌مدرن با خلق چنین کولاژهایی، این نکته را یادآور می‌شود که در دنیای امروز ادعای نوشتن متنی که در هیاهوی اشباع تصاویر و واقعیت‌های ناواقعی، بی هیچ‌گونه تأثیرپذیری از این شرایط، برساختهٔ صرفِ ذهن نویسندهٔ آن باشد بیهوده است و می‌خواهد این تأثیرپذیری و بینامتنی را به گونهٔ آشکاری به نمایش بگذارد.

این خصیصه و شگردهای ساخت آن اگرچه در هر دو رمان کاملاً یکسان نیست، اما به صورتی بارز در هر دو دیده می‌شود. در شهر شیشه‌ای شخصیت «دن کیشوت» به شکل

---

[1] Kristeva. J

[2] Saussure.F

[3] تکه‌گذاری یا کولاژ، اصطلاحی است که در نقاشی به کار می‌رود و آن اثری است که از گردآوری و چسباندن مواد گوناگون روی سطحی ساده به وجود می‌آید؛ از قبیل تکه‌های روزنامه، پارچه، چوب، در بطری یا بلیط تئاتر. در شعر تکه‌گذاری در مورد اثری به کار می‌رود که در آن نوشته‌های گوناگون از قبیل نقل قول‌ها، عباراتی از زبان‌های خارجی، تلمیح‌ها و مانند این‌ها گنجانده شده باشد. در رمان‌نویسی، به‌خصوص در آنچه به ضد رمان معروف شده نیز این شیوه زیاد به کار می‌رود.(میرصادقی، ۱۳۸۵: ۱۰۱). به بیانی دیگر، کولاژ مبیّن چند معنایی، درهم تنیدگی و چند سبکی و گفتمان میان چند نوع ادبی است.

In Press

خلاقانه‌ای بازآفرینی شده و به زندگی‌اش در متن ادامه داده است. استر از این شخصیت حماسی و کنش‌های او صحنه‌های طنزآمیز آفریده است. حضور اسطوره به عنوان داستانی از قبل تولید شده در رمان به عنوان متن در حالِ آفرینش یا تازه آفریده شده ماهیتی متن-آمیخته دارد. مجابی هم در رمان خود توانسته است با استفاده از شخصیت‌های مختلف تاریخی، فضایی برساخته بیافریند. متن‌آمیختگی در رمان «لطفاً درب را ببندید» اغلب به صورت تاریخ مجعول است و این خصیصه نسبت به رمان استر هم بسامد بیشتری دارد و هم با ظرافت هنری بیشتری به تصویر کشیده شده است:

«کمال‌الملک» دید اما اعتنایی نکرد، گفت: ادامه بده! کارکن! نترسید بچه‌ها ادامه دهید! یکی که دستش به مرمر گردینهٔ ونوس دومینو بود گفت: خطر دارد ماندن...»(مجابی، ۱۳۷۹).

عوامل ایجاد متن‌آمیختگی در دو رمان مورد نظر را می‌توان به صورت زیر نشان داد تا مشخص شود که دو نویسنده در زمینهٔ نوع ایجاد متن‌آمیختگی‌ها تا چه اندازه به هم نزدیک هستند :

۱.لطفاً درب را ببندید

اشاره مستقیم یا تلویح به اسطوره که زمینه‌ساز تداعی معنی است	– سام(۵)، پتر کبیر، عباس میرزا(۲۷)، شهرزاد و ماجرای او با ملک شهریار در هزار و یک شب(۵۱)، زال(۵۶)، بیداری اصحاب کهف(۶۳)، رودابه و هژیر(۹۲)، عطار و خیام(۱۰۲)، مسیح(۱۲۶)، رودکی، سعدی و حافظ(۱۴۳)، داوود و مزامیر(۱۵۲)، میکل‌آنژ(۱۵۲)، قتل جالوت به فلاخن داوود(۱۵۳)، رمان‌های تارزان، رابین‌هود، کنت مونت کریستو، زورو و برادران کارامازف(۱۶۹)

In Press

ساختن کولاژهایی با استفاده از نوشتهٔ دیگران یا ارجاع به متون دیگر	رباعیات خیام: «نا آمدگان و رفتگان می‌بینم» توی راه وقتی می‌اومدم به پاتوق همیشگی شنیدم یه نفر این شعر و می‌خوند و ...(۴۵) -چشم‌هایش از بزرگ علوی: بزرگ می‌گوید، به سونیا خیره می‌شود و نقش چشم‌هایش را با خود به زندان می‌برد.(۱۰۱) بوف کور: «هدایت آن گوشه نشسته است و سر می‌جنباند، توی گلیم جغدی می‌بیند که تارها را هر شب از پود باز می‌کند (۱۰۱) -درج قسمت‌های از مزامیر داوود(۱۵۲) غزلیات حافظ: خود را به کیلومتر «هفت» رساندینم جایی بین جعفرآباد و مصلا(۲۰۰) بوستان سعدی: وقتی از کنار ما رد می‌شد با لحنی جانسوز می‌خواند: برهنه من و گربه را پوستین(۲۰۱) و (ر.ک. ۲۰۲، ۲۰۳، ۲۰۴، ۲۰۵، ۲۰۶، ۲۰۸).
تاریخ برساخته و درآمیختن خیال با واقعیت	گفت‌وگوی راوی با سلیمان نبی(۳۲)، صحبت با هلاکو، هردوت و سربازان هخامنشی(۹۲)، کمال‌الملک و ماجرای کشته شدن امیرکبیر(۹۸)، آخرین لحظه‌های زندگی نادرشاه و ماجرای فتح دهلی(همان)، حضور جنگجویان صلیبی در عصر حاضر(۱۲۵)، روز اعدام لویی شانزدهم به گیوتین داری مردی از عصر یخبندان(۱۳۸)، شنیدن مزامیر از زبان داوود(۱۵۲)، درگیری لفظی دیل کارنگی و نچایف روسی(۱۵۹)، ترکیب هارون و پای راست گاو آپیس در شانه و قرنیز تزیینی کاخ دوک در پشت او(۱۶۳)
استفاده از جمله‌ها یا سبک نوشتاری‌های مختلف	درآمیختن کلام گذشته و معاصر(۱۱)، (۳۳)، (۴۲)، (۵۳)،(۹۹)، (۱۴۳)، (۱۵۶) درآمیختن جملاتی به شعرسپید و نثر(۱۷۷)، (۱۹۳) تلفیق سه زبان شعرسعدی در بوستان، ادب معاصر و کوچه و بازار(از صفحه ۲۰۰ تا۲۱۴)
معجزه	سلیمان نبی و فرمانبرداری باد از او(۳۱) سخن گفتن حضرت سلیمان با پرندگان(۳۳)

In Press

اشاره مستقیم یا تلویح به اسطوره که زمینه‌ساز تداعی معنی است	-هردوت، فرعون مصر و فردریک دوم امپراطور روم(۵۶)، اسطورهٔ بهشت و اسطورهٔ بابل(۷۰)، نوح و نمرود(۷۴)، جان میلتون(۷۶)، مسیح(۷۹)، کریستف کلمب(۱۲۹) دن کیشوت(۱۵۲)، بودلر[۱](۱۷۱)، رابینسون کروزو(۱۸۵)	
ساختن کولاژهایی با استفاده از نوشتهٔ دیگران یا ارجاع به متون دیگر	- کتاب مارکوپولو (۱۶و ۲۱) تابلوی «سرباز و دختر جوان و خندان» اثر ورمیر[۲] (۲۶) -«کمی پس از به دنیا آمدن پسرش نقدی بر کتابی دربارهٔ پسر و حشی آویرون[۳] نوشته بود، اولین روایت در این مورد در نوشته‌های هردوت[۴] آمده بود: در قرن هفتم قبل از میلاد آمده بود....(۵۶) نوشته‌های مونتنی (۵۸) -«اما دوپن[۵] و داستان‌های پو (۶۸) سفرنامهٔ کریستف کلمب(۶۸)، آثار مونتنی و توماس مور(۷۱)، بهشت گمشدهٔ جان میلتون(۷۲)، درج قسمت‌هایی از انجیل در چندین صفحه(۷۴-۸۰) ملویل[۶] و صفحات آغازین موبی‌دیک (۸۵) هامپتی دامپتی[۷] (۱۲۹) دن‌کیشوت(۱۵۵)	
تاریخ برساخته و درآمیختن خیال با واقعیت	زندگی شخصی برساخته بنام هنری دارک، کشیشی اهل بوستون که در روز اعدام چارز اول به دنیا آمده بود (۷۶ و ۷۷) «ادگار آلن پو تابستان سال‌های ۱۸۴۳ و ۱۸۴۴ اوقات بسیاری را در این نقطه خیره به رودخانهٔ هادسون گذرانده بود» (۱۳۰)	

[۱] Baudelaire؛ شارل پیر بودلر(۱۸۲۱-۱۸۶۷)، شاعر و منتقد سمبولیست فرانسوی
[۲] Vermeer؛ یان ورمیر، نقاش هلندی ۱۶۳۲-۱۶۷۵
[۳] ویکتور، پسر وحشی اهل روستای آویرون در فرانسه که در قرن هجده می‌زیست.
[۴] Herodots تاریخ‌نگار یونانی (۴۲۵-۴۸۴)
[۵] Dupin؛ کارآگاه داستان‌های پلیسی ادگار آلن پو(۱۸۰۹- ۱۸۴۹) نویسندهٔ آمریکایی
[۶] Melville.H: (۱۸۹۱-۱۸۱۹) رمان‌نویس آمریکایی که موبی‌دیک معروف‌ترین رمان اوست. نویسنده در این خطوط به رمان «روایت آرتور گردن پیم اهل نانتوکت» اشاره دارد.
[۷] از شخصیت‌های داستان آلیس در سرزمین عجایب نوشته‌ی لوئیس کارل Levis Carrol، نویسنده انگلیسی(۱۸۳۲-۱۸۹۸)

In Press

	تاریخی جعلی از سروانتس[1] (۱۵۲)	

۲,۲,۲. عدم قطعیت[2]

لاج عدم قطعیت را ویژگی ذاتی اغلب رمان‌های پسامدرن می‌داند. عدم قطعیتی که تمام متن را فرا می‌گیرد و بیشتر در سطح روایت ظهور پیدا می‌کند (لاج، ۱۳۸۹). تکنیک‌های منتج از اصل عدم قطعیت در دو رمان را به طور کلی می‌توان در چند گروه عمده جای داد:

۱,۲,۲,۲. اتصال کوتاه[3]

نویسندگان رمان پسامدرن با توجه به نقش محوری‌ای که برای خواننده در نظر می‌گیرند، خودآگاهانه توجه او را به ساختگی بودن رمان جلب می‌کنند و طی روایت داستان، بارها فاصلهٔ میان دنیای متن و واقعیت را تغییر می‌دهند. تمهیداتی که نویسنده را در رسیدن به این هدف یاری می‌دهند عبارتند از: «نوشتن جملاتی در زمینهٔ چگونگی شکل‌گیری مکان‌ها و شخصیت‌ها در ذهن نویسنده، مخاطب قرار دادن خواننده، گفت‌وگو با شخصیت‌های داستان و گفت‌وگوی شخصیت‌های داستان با نویسنده» (کیانی و همکاران، ۱۳۹۴). در هر دو رمان صدای مستقل شخصیت‌ها به گوش می‌رسد و داستان از منظر چندین راوی راویت می‌شود. تغییرات راوی و زاویهٔ دید و حضور راوی‌های متعدد با هدف رسیدن به ویژگی عدم انسجام و از هم گسیختگی صورت می‌پذیرد و همین سیلان‌های روایی و نوسان‌های زاویهٔ دید با روایت‌های متفاوت است که خواندن رمان‌ها را دشوار کرده است. استر علاوه بر اینکه در جای جای رمان خواننده را مورد خطاب قرار داده است: «تا آنجا که به کوئین مربوط است نمی‌توانم بگویم حالا کجاست، دفترچهٔ سرخ را با دقت تمام خواندم و هر نکتهٔ مبهمی در داستان نتیجهٔ قصور من است»(استر، ۱۳۹۸)؛ از شیوه‌های دیگری نیز سود می‌جوید تا به یاد خواننده بیاورد که در حال خواندن یک رمان یا داستان ساختگی است. او به عنوان یکی از

[1] Cervantes؛ میگل سروانتس (۱۵۴۷-۱۶۱۶) نویسندهٔ اسپانیایی و خالق دن‌کیشوت

[2] Indeterminacy

[3] short circuit

In Press

شخصیت‌های رمان با نام اصلی خود در داستان حضور می‌یابد(همان: ۸۴). توهم حضور یک شخصیت واقعی به عنوان نویسنده، میان جهان واقعی و داستانی اتصال ایجاد می‌کند و ذهنیت از پیش شکل‌یافتهٔ مخاطب را برهم می‌ریزد. این بازی در رمان مجابی به شیوه‌ای جذاب‌تر به تصویر کشیده شده است. موضوع اصلی این داستان گوشه‌ای از زندگی رمان‌نویسی به نام سام است که اغلب نقش راوی را هم بر عهده می‌گیرد. نویسنده گاه با استفاده از این شخصیت از برملا شدن عرف‌های ادبی سخن می‌گوید:

احتمالاً جز محو شدن عاشق، نقص دیگری هم در کار بود که راوی داستان در مقام دانای کل حرف‌هایی می‌زد که از یک خوانندهٔ سر به هوا هم پذیرفتنی نیست» (مجابی، ۱۳۷۹).

او هم گاه چون استر مستقیم با مخاطب سخن می‌گوید:

«پیداست که گفت‌گوی سام و زال برعکس نقل شده، این زال است که از هر چیز آگاهی دارد نه سام»(همان ۸۷) و یا در جای دیگر از تصنعی بودن دنیای رمان سخن می‌گوید:« شاید این گذشته نیست، اما می‌دانم حال هم نیست. تلفیقی است از زمان‌های محال که به مدد مینیاتور و غزل شکل گرفته و در جغرافیایی بی‌کرانه از تاریخی بی‌نشان، جاری است، تاریخی است که من ساخته‌ام، عصری که فریبکار نیست...» (همان: ۶۵)

۲،۲،۲،۲. آمیختگی داستان و گفتمان روایی

هر روایت دارای روساخت و ژرف‌ساخت است. روساخت روایت همان رسانه یا واسطهٔ بیانی[۱]است. در روایت‌شناسی به تمام این واسطه‌های بیانی، گفتمان یا سخن روایی[۲] می‌گویند. «گفتمان روایی عبارت است از اینکه چگونه داستان گفته شود. تمایز روایت‌شناختی میان داستان و گفتمان روایی تمایزی است میان چیستی امر روایت شده و چگونگی انتقال داستان» (shen, 2005)؛ در ژرف‌ساخت گفتمان داستان‌های پسامدرن چندان داستانی موجود نیست و نویسنده دغدغهٔ روایت ماجرا را ندارد، بلکه نحوهٔ پردازش سخن شالودهٔ اصلی این داستان‌ها را تشکیل می‌دهد. از سوی دیگر، در ژرف‌ساخت هر روایتی که شامل شخصیت، رخداد، صحنه‌پردازی و ... باشد، آن سخن یا گفتمان، واجد داستان است. در

---

۱ Medium

۲ Discourse

In Press

بسیاری از رمان‌های پسامدرن، ژرف‌ساخت و گفتمان روایی آن‌چنان در هم تنیده‌اند که نمی‌توان جریان داستان و رخدادها را برای کسی تعریف کرد یا آن را به واسطهٔ بیانیِ دیگری همچون فیلم، تصویر، زبان و ... انتقال داد. خودِ روساخت یا سخن روایت، بخشی از محتوا یا داستان روایت به شمار می‌آید و نویسنده ماجرای داستان را به گفتمان روایت وابسته کرده است(قاسمی‌پور، ۱۳۹۲). ارزش ادبی چنین روایت‌هایی مرهون همین شگردهای روساختی و حاصل نگاه، برداشت و توصیف آشنایی‌زدایندهٔ نویسنده است. این شگرد را می‌توان بارزترین مشخصهٔ پسامدرنیستی رمان «لطفاً درب را ببندید» دانست:

«حالا اون دید که باید غرق نشه، چون شنا بلد نیست، دست و پایی زد و زرد آفتاب و گم کرد و رفت تو مایهٔ خاکستری‌ها، آبی تلاطم اونو برد کشوند زیر، سبز تیره پاشو بست با خزه‌ها و ریسه‌هایش. سایه‌ها کمرنگ نشون دادن اونو وقتی گذر کرد از سراشیبی مروارید و مرجان. ماهی‌های ریز نیلوفری، دورش و گرفته بودن به تنش نُک می‌زدن. آروم می‌بردنش به مهمانی خوابی که می‌اومد» (مجابی، ۱۳۷۹).

مجابی بسیاری از خرده روایت‌ها ماجرای داستان را به گفتمان روایت وابسته کرده است، او موجودیت مکتوب و واژگانی شخصیت‌ها را روایت می کند و دغدغه‌اش تنها روایت است نه بیان داستانی واقع گرایانه:

«در آن لابیرنت تخدیری، از آن فراموشخانهٔ بومی صداهایی می‌آمد، از ریشهٔ شقایق نعمانی، از ساقهٔ بلند خشخاش منشور، از کاسبرگ‌های یاسمن بری، از داغ‌های بنفشهٔ لالهٔ حمرا، از عطر ترد گلنجیک چیچکی، از ظرافت مرگ‌پذیری کاسه بشکنک. آوازها می‌آمد در هم پیچیده و نامفهوم به گوش ارواح ناآمده و اشباح نو رفته، با فاصله‌هایی در باد، در عزلت ما گوشه گیران»(همان: ۹۲).

این شگرد از مشخصه‌های بارز رمان مجابی است، اما در رمان استر تصاویر بدیعی از این دست نقش چندانی ندارند و از بسامد و درجهٔ هنری کمتری برخوردارند:

«فکر کرد شاید همهٔ موضوع را خیال کرده است. حروف اصلاً حروف نبودند. آن‌ها را دیده بود، چون می‌خواست که آن‌ها را آن‌طور ببیند و حتی اگر آن نقشه‌ها حروفی درست می-کردند، فقط برحسب تصادف بود...»(استر، ۱۳۹۸).

In Press

۳,۲,۲,۲. شخصیت‌پردازی

نویسنده در رمان پسامدرن شخصیت‌های غیر قابل درکی ایجاد می‌کند که درهم و ناپایدار-اند. نتیجهٔ حضور این شخصیت‌ها عدم قطعیت و پیش‌بینی ناپذیری فرایند رمان است. استر و مجابی هر دو با به کارگیری شگردهایی به شرح زیر در نشان دادن این واقعیت کوشیده است:

۱,۳,۲,۲,۲. شخصیت‌های فانتاستیک

به قول تودوروف: «اساس فانتاستیک آن است که هم درک و هم تعریف «واقعیت» خارج از داستان را به حالتی بی‌ثبات و متزلزل درآورد.» (وو، ۱۳۹۰). در رمان«لطفاً درب را ببندید» نویسنده با جان‌بخشی به شخصیت‌های بسیار فانتزی و تخیلی و حضور آن‌ها در کنار شخصیت‌های انسانی و رئالیستی، تزلزل، غیر واقعی بودن و در نتیجه عدم قطعیت را به خواننده گوشزد می‌کند و به فضای داستان حالتی«گروتسکی»[۱]می‌دهد:

«ماجرا این بود که پس از آشتی کنان ما- من و پی سی بی‌وفا- یک روز که خاطرات ایام تبخیر خودم را در «زمان گذشته» به حافظهٔ او می‌سپردم، خندهٔ فلزی او را حس می‌کردم. از او خواستم که علت استهزای خود را توضیح دهد و او با صراحت مدرن خود متنی روی مونیتور فرستاد...» (مجابی، ۱۳۷۹)

---

[۱] Grotesque, واژه ای ایتالیایی که برای اولین بار توسط «فرانسوا رابله» پا به عرصهٔ ادبیات نهاد و در زبان فارسی به معانی مختلفی چون مضحک و مسخره، خنده‌آور، شگفت‌آور، ناهنجار، ناجور و عجیب و غریب، باور نکردنی، نامعقول، خیالی، ناآشنا، ناساز و ناموزون ترجمه شده است.

In Press

او در طول داستان به اشیائی چون: پرینتر و پی سی(۹)، یک بز پیر لجوج(۱۲)، ویرگول(۱۷)، سایه(به غیر از سایهٔ خودش،۲۶)، درخت(۸۲)، کت قهوه‌ای و یشمی(۸۴) و مونیتور(۸۷) جان بخشیده‌است.

شگرد دیگر نویسنده که نشان می‌دهد شخصیت‌های رمانش تنها نشانه‌ای بر کاغذ هستند؛ به تصویر کشیدن اشخاص واقعی در هیأتی فانتاستیک است. در «روزن بلورین»، « یک تکه از کمر بیوک آقا عین شیشهٔ شهر فرنگ کلفت و در عین حال شفاف می شود و چیزهایی از درون آن هویدا می‌شود که علاوه بر رگ و امعاء و احشا؛ افکار و نیات پلید و پول‌پرستانهٔ او را نیز نشان می‌دهند(همان: ۵۶). این حالت

در تصویری دیگر، یکی از شخصیت‌های داستان، «ماندارن»، به هیأتی هیولایی درمی‌آید. از نظر باختین «تن انسان، محیطی است در امتزاجی از حرکات انسان و حیوان که در آن گروتسک، خود را نشان می‌دهد» (باختین، ۱۳۸۷). این ناهنجاری‌ها، حقیقت را تحریف کرده و از شکل می‌اندازند و از این راه، هیولایی غریب و وحشت‌آور آفریده می‌شود که در عین حال مضحک است و صحنه‌ای گروتسکی می‌آفرینند:

«ناگهان دیدم او مثل عفریتی که از کوزهٔ مهربرگرفته، تنوره می‌کشد مثل دود کشیده شده به طرف بالا، ابعادش هیولایی شد، گنده‌تر از هرچه دیده بودم...» (مجابی، ۱۳۷۹).

شخصیت‌های استر هم درست مانند شخصیت‌های مجابی از مرجع و مفهوم گریزانند و به سوی نوعی «خویشتن فراموشی» لجام گسیخته حرکت می‌کنند. مهمترین ویژگی این شخصیت‌ها این است که هیچ مرکزیت و یا هویتی ندارند، اما درجه ماشینی و به دور از واقعیت بودن آن‌ها به اندازهٔ شخصیت‌های مجابی نیست. پیتر استیلمن پسر مرد جوانی است که سرتا پا سفید می‌پوشد و به دلیل سفیدی برف‌گون پوستش و موی صاف و بوری که به سفیدی می‌زند، شفاف به نظر می‌رسد. «انگار می‌شد رگ‌های آبی زیر پوست نازک صورتش را هم دید. رنگ آن‌ها هم تقریباً مثل رنگ آبی چشمانش بود، آبی کمرنگی که انگار مخلوط رنگ آسمان و ابر است...» (استر، ۱۳۹۸)، تا جایی که کوئین با دیدنش خود

In Press

را در مرز بین واقعیت و خیال معلق دید: «می‌توانست او را ببیند که آن‌جا نشسته، اما در همان حال احساس می‌کرد آنجا نیست. فکر کرد شاید کور باشد...»(همان: ۳۰)

تصویری که نویسنده با نوع سخن گفتن پیتر ساخته است به نوع سخن گفتن ماشینی اوشگیل (ر.ک:۱۶۲) در رمان مجابی شباهت بسیاری دارد و همان تکرارهای بی‌مفهوم و در عین حال بی‌انتها از این شخصیت هم سر می‌زند:

«پس، مادر ندارم، هاها. حالا خنده‌ام این‌طوری است، شکمم از خزعبلات می‌ترکد. به من. یعنی به او. پدر بلندپایهٔ پر عضله و بوم، بوم، بوم. لطفاً سؤال نکنید...»(همان: ۳۱)

۲,۳,۲,۲,۲. تکثر شخصیت‌ها

ویژگی بارز شخصیت‌های اصلی در دو رمان مجابی و استر ، تکثّر آن‌هاست که تردید در هویت و هستی‌شان موجب این امر شده است. این تردید وجود شخصیت‌ها را فرا می‌گیرد به گونه‌ای که «در هر نقشی که ظاهر می‌شوند، نمی‌توانند از این ابهام و تردید مخرب رهایی پیدا کنند»(یعقوبی و همکاران، ۱۳۹۶). شخصیت‌های هر دو رمان به راحتی با شخصیت‌های دیگر همسان پنداشته می‌شوند و گاه کس دیگری بودن تنها مایهٔ دلخوشی آن‌هاست است. این دگرگونی‌های مداوم و از دست رفتن هویت اولیه، نوعی هویت غیر قابل پیش‌بینی امّا تعیین‌پذیر را در آن‌ها به وجود می‌آورد. نکتهٔ متمایز کنندهٔ این دو رمان در نوع تکثر شخصیت‌هاست. تغییر هویت در رمان استر رفتن انسانی به جلد انسان‌های دیگر است، امّا در رمان مجابی اغلب شخصیت‌ها در اشیاء یا حیوانات مسخ می‌شوند. کوئین با نام اصلی ویلیام ویلسون که نویسنده و منتقد ادبی است؛ در طی روایت، چندین بار به هیأت استر درمی‌آید:

«(کویین)همان‌طور که در ایستگاه می‌گشت، هویت جدیدش را به خود یاد آوری کرد. تازه داشت می‌فهمید که تأثیر تغییر هویتش به پل آستر چندان هم ناخوشایند نیست. احساس کرد که او را از خود بیرون کشیده‌اند.»(استر، ۱۳۹۸).

این ویژگی گاه تا آنجا پیش می‌رود که هویت کوئین بین چند شخصیت معلق می‌ماند:

In Press

« در شخصیت‌های سه گانه‌ای که کویین پیدا کرده بود، ویلسون یاوه‌گو، کوئین آلت دست و ورک صدای جانداری بود که به تمام قضایا معنی می‌بخشید. ویلسون حتی اگر توهم بود حیات آن دو دیگر را توجیه می‌کرد»(همان: ۱۶).

شخصیت متزلزل کوئین در جای جای رمان در تمام شخصیت‌های مرد حاضر در داستان از جمله پیتر استیلمن پدر(۹۴ و ۹۵)و (۱۸۱)، پل استر(۱۰۰)، مارکس ورک(۱۰۲)، هنری دارک(۱۲۴) و پیتر استیلمن پسر(۱۳۲-۱۳۵)، همزادپنداری کرده است.

در رمان «لطفاً درب را ببندید» هم شخصیت «سام» در موقعیت‌های متفاوت با چهره-های متعدد و متناقض خودنمایی و خواننده را با این تناقض‌ها در کلافی سردرگم گرفتار می‌کند؛ این رمان هم عیناً همچون رمان استر بر مدار تناقض در هویت و هستی شخصیت اصلی می‌چرخد. به این طریق «نامشخص بودن هویت شخصیت‌ها، موجب بی‌ثباتی دنیای توصیف شده در رمان و برجسته‌شدنِ ساختارِ وجودشناسانهٔ آن می‌شود» (مک‌هیل،۱۳۹۲). سام شخصیتی است که تا آخر رمان در هیچ هویتی ثبات پیدا نمی‌کند:

«من کی‌ام آخر؟ این که اسمش اینه سام یا هرچی...

میگه این اصلاً مهم نیست که تو باور کنی یا نه، تو یه قالبی، یه اسمی که تو پوستت شکل بی‌شکل دریا خونه کرده...» (مجابی، ۱۳۷۹: ۵۱). او در طول داستان چندین بار جنسیت خود را از دست داده و دچار تناسخ می‌شود و به سایه(۱۰)، بخار متراکم(۱۷)، گربه(۴۲) تغییر هویت می‌دهد، تا آنجا که به تعداد بی‌نهایت تکثیر می‌شود و محاسبات خواننده را به کلی به هم می‌ریزد (همان: ۱۲۳).

٤,٢,٢. عدم قطعیت زمان و مکان

ژرار ژنت اصطلاح زمان پریشی را دربارهٔ روایت‌هایی به کار برده است که به خط سیر زمان تقویمی که از دید او معیار ثابت «نظم» زمانی است؛ وفادار نمانده‌اند(Genette, 1980). در این داستان‌ها زمان‌پریشی می‌تواند هم در سطح زمان روایت رویدادها و هم در سطح زمان وقوع آن‌ها رخ دهد. پرش از یک زمان و مکان به زمان و مکان دیگر، هم به ساختار

In Press

رمان شکلی از هم گسیخته می‌دهد و هم موجب چندپارگی و تشتت در روایت رویدادها می‌شود.

بی‌نظمی زمانی در روایت رویدادهای رمان مجابی از فنون پرکاربردی اســت که تقابل با محدودیت‌های زمان دنیای واقعی در آن به وضوح دیده می‌شود. در رمان مجابی گذشته یا حال بودن زمان معنی خودش را از دست می‌دهد و در ذهنی‌ترین حالت خود هم کارکردی عینی دارد: «این را گفته باشــم که ما زمان را تقســیم نمی‌کنیم به گذشــته و حال و آینده. گذشــته همان‌قدر تو اتمســفر حال اســت که آینده»(مجابی، ۱۳۷۹). در داســتانکی با عنوان« شنبهٔ دیگر در همان بی‌تاریخی» سخن از شخصی است که زمان را گم کرده است. او را از روی شبکه‌ای به گذشته برده بودند، گذشته‌ای که آن‌را نمی‌شناخت:

«دوهزار سال پرتاب شده بود به جلو. به‌رو افتاده‌بود با سر روی سنگ‌های زمخت هخامنشی. الواح پیروز سر و صورتش را خونین کرده بود. همهٔ استخوان‌هایش درد می‌کرد. در همین اثنا روی شبکه او را پرتاب کردند به هزار سال عقب. حالا دیگر استخوان‌هایش نرم شده بود. بازهم دورتر رفت...» (مجابی، ۱۳۷۹).

در این رمان زمان تقویمی نیست و بازگشت به گذشته و رفتن به آینده در زمان حال اتفاق می‌افتد. به کاربردن تصاویر زمانی چون «هیچ سال بعد»، «دو روز پیش از غروب»(همان: ۲۲) و ... مبین این گونه از زمان پریشی‌ها هستند.(ر.ک. ۸، ۴۴، ۶۱، ۶۶، ۷۸، ۹۳، ۱۰۷، ۱۰۹، ۱۲۵، ۱۳۴، ۱۵۳، ۱۵۹).

در رمان استر بازی با زمان به شیوهٔ دیگری است. او بنابر اصل مدور بودن رمان‌های پسامدرن، رمان را با یک خاطره از گذشتهٔ شخصیت اصلی آغاز می‌کند و بلافاصله پس از آن به زمان حال برمی‌گردد. استر عمداً امتداد خطی زمان در روایت را به هم می‌ریزد و اتفاقاتی که در گذشته افتاده و یا در آینده قرار است رخ دهد، در میانهٔ داستان ذکر می‌کند و روایت داستان تا انتها بر همین روال ادامه می‌یابد:

«بعدها، خیلی بعد از آنکه دیگر کاری نمی‌شد کرد، متوجه شد در درونش به این امید بوده که مسئله را با ذکاوت تمام حل کند، پیتر استیلمن را سر بزنگاه از خطر برهاند و تا هر موقع که دلش خواست رابطه‌اش را با خانم استیلمن ادامه دهد. البته اشتباه می‌کرد، اما در مقایسه

In Press

با تمام اشتباهاتی که از ابتدای ماجرا تا پایان آن از کوئین سر زده بود، این یکی از بقیه بدتر نبود» (استر، ۱۳۹۸: ۱۰۳). (ر. ک. ۲۶، ۱۶۵، ۱۹۹).

۳،۲،۲. فرجام چندگانه[1]

پایان در رمان پسامدرن نه مانند پایانِ بستهٔ رمان رئالیستی است و نه مانند پایانِ بازِ داستان‌های مدرن و اغلب «با پایانی چندگانه و کاذب و تصنعی یا با تقلید تمسخرآمیزی از فرجام مواجهیم»(لاج، ۱۳۸۹). به پایان رساندن رمانی همچون «لطفاً درب را ببندید» با خرده روایت-های بسیاری که دارد، به این شیوه، فضا را برای تأویل‌ها و تحلیل‌های مختلف باز می‌گذارد و انتظار خواننده را در خوانش روان داستان برهم می‌زند؛ زیرا سرگذشت شخصیت اصلی و بسیاری شخصیت‌های دیگر همچنان در هاله‌ای از ابهام باقی مانده و مجابی خواننده را آزاد گذاشته است که با توجه به داده‌های ذهنی خود، پایان هر یک از فصل‌ها و در نهایت پایان کلیت رمان را شکل دهد. جمله‌های پایانی هر یک از فصل‌ها خود گویای باز بودن آن-هاست، که برخی از آن‌ها از این قرارند: « دستم را گرفت، به افق برد و از آن عبور کردیم»(مجابی، ۱۳۷۹). «عاقبت چیزی در تابلو باقی می‌ماند که انگار هیچ چیز نیست. یک تکه تاریکی توی دریای ظلمات»(همان: ۲۴). « پدربزرگ آن‌طرفتر چمبک نشسته بود و زیر سایهٔ بید لب جوی آب پشتش به ما بود و کار پنهانی خود را ادامه می‌داد»(همان: ۱۰۷)، «نگاه‌های من باید از وحشتی خبر می‌داد که زبانش باز شد»(همان: ۱۵۰). «در تاریکی لبانش را جستم و می‌دانستم که ضبط می‌شوم و نمی‌ترسیدم»(همان: ۱۷۱). «کشورم را خواب می-دیدم»(همان: ۱۹۱).

پایان در رمان استر هم مانند رمان مجابی، با دخالت مستقیم راوی شکل می‌گیرد. این نوع پایان‌بندی‌ها از آنجا که اغلب با دخالت‌های صریح راوی همراه است، صبغه‌ای فراداستانی به رمان می‌بخشد و «با محروم کردن خواننده از انتظاراتی که از متن دارد، توجه او را به روند برساخته شدن خود جلب می‌کند» (غفاری، ۱۳۸۹):

«تا آنجا که به کوئین مربوط است، نمی‌توانم بگویم حالا کجاست. دفترچهٔ سرخ را با دقت تمام خواندم و هر نکتهٔ مبهمی در داستان نتیجهٔ قصور من است...، در مورد استر عقیده دارم

[1] Multiple End

In Press

که در این ماجرا رفتار درستی نداشت. اگر دوستی ما قطع شد به خاطر قصور او بود. در مورد من، هنوز به کوئین فکر می‌کنم او همیشه با من خواهد بود و هر جا که هست امیدوارم موفق باشد » (استر، ۱۳۹۸).

٦,٢,٢. پارانویا[1]

در احاطهٔ کس دیگری بودن موجب دلهرهٔ شخصیت‌ها در هر دو رمان شده است. «بسیاری از نقش آفرینان ادبیات داستانیِ پسامدرنی عمیقاً خود را در معرض این خطر می‌بینند که از هر حیث در نظام فکری کس دیگری احاطه شوند»(پاینده، ۱۳۸۳)

«تغییر هویت به استر به معنی آن بود که تبدیل به آدمی بدون درون شود، انسانی بدون تفکر و اگر هیچ فکری نداشت، اگر زندگی درونی‌اش غیر قابل دسترس شده بود، دیگر جایی نداشت که به آن پناه ببرد»(استر، ۱۳۹۸). (ر.ک. ۲۸، ۵۴، ۶۹، ۹۹، ۱۱۴، ۱۳۶).

جهان و فضای حاکم بر داستان هر دو رمان به واسطهٔ پارانویا عرصه‌هایی وحشت‌آور و سرشار از دلهره و تردیدند:

«در آمار، به مثابه یک انسان، یک عدد هستی مساوی با اعداد دیگری که جمعیت صد میلیونی را می‌سازی، وقتی برای ده درصد از این جمعیت تصمیمی خاص گرفته شود که تو هم جزء آن‌ها هستی، ترجیح می‌دهی تفاوت‌های خود را به رخ بکشی که از این ده درصد مجزا شوی. اما تصمیم قطعی گرفته شده است و هیچ فرقی بین آحاد این ده درصد که تو جزء آن‌ها شده‌ای قایل نخواهند شد...»(مجابی، ۱۳۷۹).(ر.ک. ۵۸، ۶۹، ۹۴، ۱۱۹، ۱۶۹، ۱۵۸و...)

این دلهره که کس دیگری الگوی زندگی شخصیت‌ها را تعیین می‌کند و انواع توطئه‌های پشت پرده برای محروم ساختن آن‌ها از استقلال اندیشه و عمل در حال شکل‌گیری است و همه باید به شرطی‌شدن تن در دهند، آن‌ها را می‌آزارد. بنابراین، شخصیت‌های مبتلا به پارانویا آرزوی نوعی زندگی سیال و محصور نشده را در سر دارند و

«برای مقابله با توطئه‌های فردی طرح‌ریزی می‌کنند»(لوئیس، ۱۳۸۳)، اما اغلب این برنامه‌ها با شکست مواجه می‌شوند:

---

[1] Paranoia

In Press

«هرطوری که درباره‌اش فکر می‌کرد، هر چقدر فکر می‌کرد، هر چقدر هم که می‌خواست طور دیگری باشد، کاری از دستش ساخته نبود...» (استر، ۱۳۹۸).

یا:

«می‌نگریستم و درک نمی‌کردم آن روابط را، نگریسته می‌شدم از شش جهت و تا مغز استخوانم را حلاجی می‌کردند. اوایل خیلی ناراحت شدم، بعد دیدم همین است که هست و نباید روزگارم را حرام کنم» (مجابی، ۱۳۷۹).

۳.بحث و نتیجه‌گیری

در این پژوهش دو اثر پسامدرن از پل استر و جواد مجابی مورد بررسی قرار گرفته است. انتظار می‌رفت که به دلیل گسترده بودن موضوع پست‌مدرن در غرب، ساختارشکنی‌ها در آثار استر هوشمندانه‌تر باشد و او به خوبی مشخصه‌های پست‌مدرن را در رمان خود جلوه‌گر سازد؛ حال آنکه تازه بودن آموخته‌های بنیادی مسئلهٔ پست‌مدرن در ایران در اثر مجابی مشهود باشد، اما از خوانش تطبیقی این دو رمان نتایجی به دست آمد که با فرضیهٔ اولیه هم‌خوانی نداشت. متن‌آمیختگی اگرچه در هر دو رمان کاملاً یکسان نیست، اما به صورتی بارز در هر دو دیده می‌شود و خالقان آن‌ها از طریق اشارهٔ مستقیم یا تلویح به اسطوره، ساختن کولاژهایی با استفاده از نوشته‌های دیگران، تاریخ‌های برساخته و درآمیختن خیال با واقعیت و تلفیق سبک نوشتار عصرهای مختلف تصاویر شگفتی ساخته‌اند، با این تفاوت فاحش که این شگرد در «لطفاً درب را ببندید» اغلب به صورت تاریخ مجعول است و این خصیصه نسبت به رمان استر هم بسامد بیشتری دارد و هم با ظرافت هنری بهتری به تصویر کشیده شده است و استر اغلب به ساختن کولاژهایی با استفاده از نوشتهٔ دیگران توجه دارد. ویژگی بارز رمان مجابی آمیختگی داستان و گفتمان روایی آن است. یعنی روایت‌هایی همراه با شگردهای روساختی و توصیف‌های آشنایی‌زداینده که بر ارزش هنری و ادبی اثر بیش از پیش افزوده است. نگاه‌های این گونه در رمان استر هم از درجهٔ هنری کمتری برخوردار است و هم بسامد پایین‌تری دارد. مهمترین ویژگی شخصیت‌های هر دو رمان این است که هیچ مرکزیت و یا هویتی ندارند، اما درجه ماشینی و به دور از واقعیت بودن شخصیت‌های

In Press

رمان استر به اندازهٔ شخصیت‌های مجابی نیست. حضور صداهای چندگانهٔ شخصیت‌ها با هم و درهم، متنی چندصدایی را د هر دو رمان ساخته است. علاوه بر این، در هر دو رمان هیچ اصل مرکزی برای سامان بخشیدن به کلیت اثر وجود ندارد، پیش‌بینی پذیری طرح و ساختار به بازی گرفته می‌شود و توالی منطقی حوادث و روایت‌ها بارها شکسته می‌شود، اما این امر در رمان مجابی وضوح بیشتری دارد. «لطفاً درب را ببندید» در کل ترکیبی از خرده‌روایت-های تودرتوست در حالی که رمان استر فاقد پیرنگ منطقی نیست. و در نهایت پایانی چندگانه، کاذب و تصنعی در هر دو رمان فضا را برای تأویل ها و تفسیرهای مختلف خواننده بازگذاشته است.

ORCID

Razie Fani **http://orcid.org/0000-0001-5458-0926**
Ali Taslimy **http://orcid.org/0000-0003-3221-5180**
Mahmood Ranjbar **http://orcid.org/0000-0001-5279-0751**

منابع

استر. پل(۱۳۹۸)، شهر شیشه‌ای، ترجمهٔ شهرزاد لولاچی، تهران: افق

افضلی. علی و نسترن گندمی(۱۳۹۵)، «*خوانش تطبیقی مولفه‌های پست‌مدرنیسم در رمان‌های پستی و فرانکشتاین فی بغداد*»، فصلنامه پژوهش‌های ادبیات تطبیقی، دورهٔ ۴، شمارهٔ ۳، ۱۳۵-۱۶۵

باختین. میخائیل(۱۳۸۷)، زیبایی‌شناسی و نظریهٔ رمان، ترجمهٔ آذین حسن‌زاده، تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات هنری

بودیار. لیتویار و همکاران(۱۳۸٦)، سرگشتگی نشانه‌ها؛ نمونه‌هایی از نقد پسامدرن، ترجمه مانی حقیقی، تهران: مرکز

پاینده. حسین(۱۳۸۳)، مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان، تهران: روزگار

In Press

تسلیمی. علی(۱۳۸۳)، «*کاربست رویکرد پسامدرن در داستان*»، پژوهش‌های ادبی، شمارهٔ ۶، ۳۳-۴۴

-------.---(۱۳۹۰)، گزاره‌هایی در ادبیات معاصر ایران: داستان، تهران: اختران

حدیدی. جواد(۱۳۵۶)، برخورد اندیشه‌ها(هشت گفتار در ادبیات تطبیقی ادب پارسی)، مشهد: توس

رشیدیان. عبدالکریم(۱۳۹۳)، فرهنگ پسامدرن، تهران: نشر نی

قاسمی‌پور. قدرت(۱۳۹۳)، «*آمیختگی داستان و گفتمان روایی در روایت‌های پسامدرنیستی*»، فصلنامهٔ تخصصی نقد ادبی، س۷، ش۲۶، ۷- ۲۲

غفاری. سحر(۱۳۸۹)، «*پسامدرن تصنعی، نقد و بررسی شگردهای فراداستان در رمان بیوتن*»، فصلنامهٔ نقد ادبی، سری۳، شمارهٔ ۹، ۷۳-۸۹

کریستوا. ژولیا(۱۳۸۷)، «کلام، مکالمه، زبان»، ترجمهٔ پیام یزدانجو؛ به سوی پسامدرن، تهران: مرکز

کیانی. هاله و یدالله جلالی پندری(۱۳۹۴)، «*بررسی جایگاه خواننده در داستان‌های پست‌مدرن بیژن نجدی*»، فصلنامهٔ پژوهش‌های ادبی، سال ۱۲، شماره ۴۸، ۱۴۷-۱۶۸

لاج. دیوید(۱۳۸۹)، «رمان پسامدرنیستی»؛ نظریه‌های رمان، ترجمهٔ حسین پاینده، تهران: نیلوفر، ۱۴۳-۲۰۰

---------(۱۳۹۹)، هنر داستان‌نویسی، ترجمهٔ رضا رضایی، تهران: نشر نی

لوئیس. بری(۱۳۸۳)، «پسامدرنیسم و ادبیات»؛ مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان، ترجمهٔ حسین پاینده، تهران: روزگار، ۷۷-۱۰۹

مجابی. جواد(۱۳۷۹)، لطفاً درب را ببندید، تهران: آتیه، نشر ثالث

مک‌هیل. برایان(۱۳۹۲)، داستان پسامدرنیستی، ترجمهٔ علی معصومی، تهران: ققنوس

میرصادقی. میمنت(۱۳۸۵)، واژه‌نامهٔ هنر شاعری، تهران: نشر کتاب مهناز

وو. پاتریشیا(۱۳۹۰)، فراداستان، ترجمهٔ شهریار وقفی‌پور، تهران: چشمه

In Press

References

Afzali. Ali va Nasrin Gandomi (1395), "Khaneshe tatbighi dar Romanhaye Pasti va Frankeshtayn fi Baghdad", Faslnameye Pajhooheshhaye Tatbighi, dore: 4, sh 3, 135-165 [in Persian]

Auster.P(1398), "Shahre shishei" Tarjomeye farzad lolachi, Tehran: Ofogh [in Persian]

Bakhtin. Mikhaeel (1387), "Zibayi shenasi va Nazariye Roman",Tehran: Markaze Motaleat va Tahghighate Honari[in Persian]

Payande. Hoseyn (1383), "Modernism va Pasamodernism dar roman", Tehran: Rozgar[in Persian]

Ghafary. Sahar (1389), "Pasamoderne Tasanoey", Naghde Adabi, S7, Sh9, 73-89 [in Persian]

Ghasemypoor. Ghodrat (1393), 'Amikhtegie Dastan va Goftemane Ravaayee dar Dastan", Naghde Adabi, s7, Sh6, 7- 22 [in Persian]

Genette. Gerard (1980), *NARRATIVE DISCOURSE*, an Essay in method, Cornell University Press

Hadidi.Javad(1356), "Barkhorde Andisheha", Mashhad: Toos

Kristoa Joliya (1387), "Kalam, Mokaleme,, Zaban", Tehran: Markaz[in Persian]

Keyany. Hale va Yadollah Jalali(1394), "Barrasie Jaygahe KHanande dar Dastanhaye Bijhan Najdi", Pajhooheshhaye Adabi, S12, SH48, 147-168 [in Persian]

Lodge. David (1389), "Romane Pasamodernisti", Tarjome: Hoseyn payande, Tehran: Niloofar [in Persian

-------. -------- (1399), Tarjome: Reza Rezayi, Tehran: Nashre Ney[in Persian]

Louis. Bery (1383), "Pasamodernism Va Adabiyat", Tarjome: Hoseyn payande, Tehran: Rozgar [in Persian]

Mojabi.Javad (1379), "Lotfan Darb Ra Bebandid", Tehran: Aatiye, Saales

In Press

Mac Hill. Brayan (1392), “Dastane Pasamodernisti, Tarjome: Ali Masoomi, Tehran: Ghoghnoos [in Persian]

Merivale. Patricia and S. E. Sweeney (1999), Detecting Text: The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism. Philadelphia: u of Pennsylvania P

Shen. D, (2005), “*What Narratology and Stylistics Can Do for Each Other*”, in J. Phelan& Rabinowitz (Eds.), A Companion to Narrative Theory. Malden: Blackwell Publishing

Taslimy. Ali (1383), “Karbaste Roykarde Pasamodern Dar Dastan”, Pajhooheshhaye Adabi, Sh6, 33-44 [in Persian]

--------. --- (1390), “Gozarehayi dar Adabiyate moasere Iran: Dastan”, Tehran: Akhtaran[in Persian]

Watson. Nigel (2001), *“Postmodern and Lifestyles* (or: you are what you buy)”, in the Routledge Companion to postmodernism, Ed. Stuart sim, London and, New York: Routledge

Vou. Patricia (1390), “Faradastan”, Tarjome:Shahriyar Vaghfipoor, Tehran: Cheshme [in Persian]

Yaghoobi.Parsa va Masoome Manteshloo(1396), “Sahme Alayeme Virayeshi Dar Dastanpardazihaye Pasamoderne Farsi”, Adab Pajhoohi, SH22, 155-171 [in Persian]

In Press