وجودشناسیِ پسامدرن در داستانی از یک نویسندهٔ ایرانی

حسین پاینده*

دانشیار نظریه و نقد ادبی دانشگاه علامه طباطبایی، تهران

(تاریخ دریافت: ۱۳۸۹/۰۶/۲۸، تاریخ تصویب: ۱۳۸۹/۰۹/۰۷)

چکیده

در منابع ادبی نمی‌توان تعریف واحد و جهانشمولی از پسامدرنیسم به دست آورد که مورد اجماع نظریه‌پردازان باشد و بتوان آن را در نقد همهٔ انواع این داستان‌ها به کار بُرد. اکثر نظریه‌پردازان پسامدرنیسم تأکید می‌کنند که این مفهوم را نمی‌توان با تعریفی ساده و یگانه تدقیق کرد. ارائهٔ تعریف جامع‌ومانع البته رویکردی عقلانی است، اما پسامدرنیسم که عقلانیت مدرن را به چالش می‌گیرد قاعدتاً نمی‌تواند با تعریفی واحد و همگانی سازگار باشد، بلکه به تکثر و پارادوکس میل می‌کند. با این حال، حلقه‌های واسط و رشته‌های پیونددهنده‌ای در نظریه‌های مختلف پسامدرنیسم وجود دارند که جنبه‌هایی از آراء متفکران این حوزه را به هم نزدیک می‌کنند. محو شدنِ تمایز بین دنیای واقعی و تخیل در داستان‌های پسامدرن، یکی از مشترکات نظریه‌های پسامدرنیسم است که مصداق بارز آن را داستان کوتاه «تمام زمستان مرا گرم کن»، نوشتهٔ نویسندهٔ معاصر علی خدایی، می‌توان دانست. نقد این داستان از منظر نظریهٔ برایان مک‌هِیل دربارهٔ پسامدرنیسم و سپس استناد به مفاهیم مشابهی که بَری لوئیس و دیوید لاج مطرح کرده‌اند، نشان می‌دهد که این سه نظریه‌پرداز، به رغم اصطلاحات متفاوتی که به کار برده‌اند، تا چه حد به موضوعات مشترک نظر داشته‌اند و به دیدگاه‌های یکدیگر تقرّب می‌کنند.

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

---

*. E-mail: hpayandeh@hotmail.com

مقدمه

یک مشکل اساسی در بحث راجع به داستان‌های پسامدرن، به‌دست‌دادن تعریفی فراگیر - یا به‌قول قدما «تعریف جامع و مانع» - از پسامدرنیسم به‌منزلهٔ جنبشی ادبی یا سبکی در داستان‌نویسی است. تعریف‌های به‌اصطلاح «جامع و مانع» در گذشته جزو مفروضات مطالعات ادبی محسوب می‌شدند و در منابع مربوط به مکتب‌های ادبی یا سبک‌های هنریِ پیشین، به‌وفور به‌چشم می‌خورند. برای مثال، اکثر کتاب‌های مرجع دربارهٔ رمانتیسیسم، بر نگرش ذهنیت مبنای رمانتیک‌ها و اولویت احساس بر عقل در این مکتب ادبی تأکید می‌کنند. یا منابع مربوط به رئالیسم غالباً تصریح می‌کنند که اصل بنیادیِ این جنبش ادبی عبارت بود از «واقعیت‌نمایی». رعایت این اصل ایجاب می‌کرد که داستان‌نویسان جنبه‌های مشهود واقعیت را عیناً و با ذکر جزئیاتِ فراوان در داستان بازآفرینی کنند تا به این ترتیب دنیایی آشنا و باورپذیر به خواننده نمایش داده شود، دنیایی با شخصیت‌ها و رویدادهایی مانند انسان‌های واقعی و وقایعی که در جهان پیرامون ما رخ می‌دهند. به پیروی از همین قبیل تعریف‌های فراگیر، می‌توان گفت ناتورالیسم در ادبیات داستانی با اشاره به جبر وراثت و محیط در شکل‌گیری شخصیت انسان تعریف می‌شود و مدرنیسم توجه خواننده را از واقعیت بیرون (دنیای مشهود) به واقعیت درون (ضمیر ناخودآگاه) معطوف می‌کند. شرح و بسط این تعریف‌ها شالوده‌ای برای فهم تکنیک‌ها و مضامین داستان‌های دوره‌های پیشین و همچنین نقد آن‌ها ایجاد می‌کند.

جهانشمولی از پسامدرنیسم به‌دست آورد که مورد اجماع نظریه‌پردازان باشد و بتوان آن را در نقد همهٔ انواع این داستان‌ها به کار بُرد. تری ایگلتون «پسامدرنیسم» را اصطلاحی می‌داند که «بی‌تردید بیش از هر اصطلاح دیگری در نظریه‌های فرهنگی معاصر برای آن بازارگرمی شده است» (Eagleton, 1997: 200). لیندا هاچن که از جملهٔ شاخص‌ترین نظریه‌پردازان پسامدرنیسم به شمار می‌رود، اعتقاد دارد که اصطلاح «پسامدرنیسم» نُقلِ محافل روشنفکری و ادبی است اما کمتر به دقت تعریف شده است» (Hutcheon, 2007: 115). به طریق اولی، کریس اسنیپ‌وُمزلی استدلال می‌کند که اصولاً کوشش برای تدقیق مفهوم «پسامدرنیسم» با ذات آن در تناقض است: «هر چقدر هم که جست‌وجو کنید، باز نمی‌توانید تعریف واحد و یکپارچه‌کننده‌ای از پسامدرنیسم بیابید. پسامدرنیسم به منزلهٔ کنشی زیبایی‌شناختی، دوره‌ای فرهنگی یا مکتبی فلسفی، ماهیتی متکثر، سیّال و گشوده دارد. در واقع تلاش برای تعریف کردن پسامدرنیسم، بی‌درنگ منجر به تضعیف آن و زایل‌شدن ارزش‌ها و اصول و روش‌هایش می‌شود» (Snipp-Walmsley, 2006: 405). مری کِلیجز دشواریِ تدقیقِ این مفهوم را ناشی از ماهیت میان‌رشته‌ای آن می‌داند و می‌نویسد: «پسامدرنیسم را به دشواری می‌توان تعریف کرد

زیرا این مفهوم در طیف گوناگونی از رشته‌ها یا حوزه‌های مطالعاتی کاربرد دارد، از جمله در هنر، معماری، موسیقی، فیلم، ادبیات، جامعه‌شناسی، ارتباطات، مُد و فناوری» (Klages, 2006: 164). از گفتهٔ کلیجز چنین برمی‌آید که پسامدرنیسم چنان ماهیت متکثر و محدودنشونده‌ای دارد که تلاش برای اجماع تئوریک را بی‌ثمر می‌کند. اشارهٔ فهرست‌وارِ سایمن مَلپس به تکثر نظریه‌های پسامدرنیسم تاحدودی بر ماهیت تعریف‌گریزِ این جنبش هنری پرتوافشانی می‌کند: ایهاب حسن (Ihab Hasan) پسامدرنیسم را مترادف شکل‌گیری «زیبایی‌شناسیِ جدید» می‌داند؛ ژان- فرانسوا لیوتار (Jean-François Lyotard) و دیوید هاروی (David Harvey) آن را یک «وضعیت» اجتماعی می‌نامند؛ استیون کانر (Steven Connor) استدلال می‌کند که پسامدرنیسم یک «فرهنگ» است؛ فردریک جیمسن (Fredric Jameson) آن را منطق فرهنگیِ سرمایه‌داریِ متأخر می‌داند؛ لیندا هاچن مجموعه‌ای از جنبش‌های ادبی را که خودآگاهانه از صنعت ادبیِ «هجو» استفاده می‌کنند پسامدرنیست می‌نامد؛ زیگمونت باومن (Zygmunt Bauman) آن را مترادف «امر اخلاقی یا سیاسی» می‌داند؛ از نظر ژان بودریار (Jean Baudrillard) و فرانسیس فوکویاما (Francis Fukuyama) و جیانی واتیمو (Gianni Vattimo) پسامدرنیسم دورهٔ «اتمام تاریخ» است؛ ارنستو لاکلا (Ernesto Laclau) آن را «افق نوینی در تجربیات فرهنگی و فلسفی و سیاسی» توصیف می‌کند؛ تری ایگلتون آن را «توهّم» می‌داند؛ الکس کالینکوس (Alex Callinicos) اعتقاد دارد پسامدرنیسم یک «شکل‌بندی سیاسیِ ارتجاعی» است؛ و کریستوفر ناریس (Christopher Norris) آن را صرفاً «اشتباهی» می‌داند که «مایهٔ تأسف» است (Malpas, 2005: 6-7). دستیابی به تعریف جامع و مانع البته رویکردی عقلانی است، اما پسامدرنیسم که عقلانیت مدرن را به چالش می‌گیرد قاعدتاً نمی‌تواند با تعریفی واحد و همگانی سازگار باشد، بلکه به تکثر و پارادوکس میل می‌کند. جنبشی که خود از آثار ادبی پیچیده و ناهمگن حاصل آمده است، نمی‌تواند با تعریفی ساده و یکسان تبیین شود.

به‌رغم این تنوع چشمگیر، حلقه‌های واسط و رشته‌های پیونددهنده‌ای در نظریه‌های مختلف پسامدرنیسم وجود دارند که جنبه‌هایی از آراء متفکران این حوزه را به هم نزدیک می‌کنند. گاه نیز موضوعی کمابیش یکسان، در نظریه‌های مختلف به انحاء گوناگون و با اصطلاحاتِ ابداعیِ متفاوت مفهوم‌پردازی شده است. نمونهٔ این موضوع‌ها، محو شدنِ تمایز بین دنیای واقعی و تخیل در داستان‌های پسامدرن است که بَری لوئیس (Barry Lewis) آن را «دور باطل» می‌نامد و حال آنکه دیوید لاج (David Lodge) دقیقاً همین موضوع را با اصطلاح «اتصال کوتاه» مورد اشاره قرار می‌دهد. داستان کوتاه «تمام زمستان مرا گرم کن»، نوشتهٔ نویسندهٔ معاصر علی خدایی، مصداق بارز این صناعت پسامدرنیستی است. نقد این داستان از منظر

نظریهٔ برایان مک‌هِیل (Brian McHale) دربارهٔ پسامدرنیسم و سپس استناد به مفاهیم مشابهی که بَری لوئیس و دیوید لاج مطرح کرده‌اند، نشان خواهد داد که این سه نظریه‌پرداز، به‌رغم اصطلاحات متفاوتی که به کار برده‌اند، تا چه حد به موضوعات مشترک نظر داشته‌اند و به دیدگاه‌های یکدیگر تقرّب می‌کنند. یافتن و بررسی این اشتراک‌ها را می‌توان نقطهٔ مناسبی برای مطالعات بیشتر در زمینهٔ پسامدرنیسم محسوب کرد. این داستان انتخاب مناسبی برای بررسی از منظر نظریه‌های پسامدرنیسم است زیرا نه فقط یک موضوع مهم در اندیشهٔ پسامدرن را به نمایش می‌گذارد، بلکه همچنین شکل (فرم) را هنرمندانه در خدمت بیان محتوایی پسامدرن قرار داده است. برخلاف بسیاری از داستان‌های شبه‌پسامدرن که تمرکزشان بر شکل و غفلت کردنشان از محتوا حکایت از ادراکی بسیار نازل از پیچیدگی‌های پسامدرنیته و اندیشه‌های نظریه‌پردازان پسامدرنیسم دارد، داستان علی خدایی هم مبیّن صناعت‌پردازیِ پسامدرن است و هم نشان‌دهندهٔ توجهی هوشمندانه به ضرورت ارائهٔ محتوایی تأمل‌انگیز و مربوط به زندگی در عصر پسامدرن.

بحث و بررسی

از جمله دلایل تشتت یا در واقع تکثر و چندگانگیِ نظریه‌های پسامدرنیسم این است که مطابق با آراءِ برخی از نظریه‌پردازانِ این نحلهٔ هنری، پسامدرنیسم ادامهٔ مدرنیسم محسوب می‌شود و مطابق با آراءِ سایر نظریه‌پردازان، پسامدرنیسم حاصل نوعی گسست یا انقطاع از مدرنیسم و در واقع برابرنهاد (یا «آنتی‌تز») آن است. برایان مک‌هِیل در زمرهٔ آن دسته از نظریه‌پردازانی قرار دارد که پسامدرنیسم را ادامهٔ مدرنیسم می‌دانند، اما او همچنین استدلال می‌کند که ادبیات داستانی پسامدرن ویژگی مهمی دارد که آن را از ادبیات داستانی مدرن متمایز می‌سازد. تفاوت اصلی بین مدرنیسم و پسامدرنیسم را باید در «عنصر غالب» در هریک از این دو نحلهٔ هنری دید. داستان‌های مدرن سویه‌ای عمدتاً معرفت‌شناختی دارند، حال آنکه داستان‌های پسامدرن (از دههٔ ۱۹۶۰ به این‌سو) سویه‌ای عمدتاً وجودشناختی به خود گرفته‌اند. معرفت‌شناسی ـ در کنار مابعدالطبیعه، منطق و اخلاق ـ یکی از چهار حوزهٔ اصلیِ فلسفه است که به ماهیت و محدودیت‌های شناخت انسان از جهان پیرامون و نیز شناخت سایر اذهان می‌پردازد. وقتی معرفت‌شناسی سَمت‌وسوی داستانی را رقم بزند، نویسندهٔ آن داستان می‌کوشد تا ماهیت «معرفت»، یا چگونگیِ «شناخت»، را در کانون توجه خواننده قرار دهد. مسئلهٔ اصلیِ داستان‌های مدرن، چگونگی تفسیر جهان است و هم به این سبب مبحث «زاویهٔ دید» در ادبیات داستانی این دوره بسیار بیش از گذشته اهمیت می‌یابد. برخلاف داستان‌های رئالیستی در دوره‌های پیشامدرن که اغلب راوی دانای کل داشتند،

داستان‌های مدرن غالباً از زاویهٔ دید خودِ شخصیت اصلی روایت می‌شوند. راوی این داستان‌ها معمولاً از شک‌گراییِ مفرط رنج می‌بَرَد و در روایتگری‌اش بیش از آنکه داستانی را بازگوید، اضطراب‌های وجودیِ شخصِ خودش را به نمایش می‌گذارد (راوی داستان «سه‌قطره خون» نوشتهٔ صادق هدایت، نمونه‌ای تمام‌عیار و خصیصه‌نما از این شخصیت مدرن است). اتخاذ این زاویهٔ دید مدرنیستی باعث مطرح شدن پرسش‌های معرفت‌شناختی‌ای از این قبیل می‌شود: «این دنیایی را که من جزئی از آن هستم، چگونه می‌توانم تفسیر کنم؟ و خود من در این دنیا چه هستم؟ ... چه چیز باید شناخته شود؟ چه کسانی از آن شناخت برخوردارند؟ آنان از کجا به این شناخت رسیده‌اند و تا چه حد دراین‌باره اطمینان دارند؟ شناخت چگونه از یک شناسا به شناسای دیگر انتقال می‌یابد و این انتقال چقدر قابل اطمینان است؟ اُبژهٔ شناخت، وقتی که از یک شناسا به شناسای دیگر منتقل می‌شود، به چه نحو دگرگون می‌گردد؟ حد و حصر شناخت چیست؟ و غیره» (McHale, 1996: 9). در تباین با سَمت‌وسویی که معرفت‌شناسی به داستان‌های مدرن می‌داد، وقتی وجودشناسی جهت داستانی را رقم بزند، چیستیِ وجود یا ماهیت جهان یا ساختار واقعیت در کانون توجه خواننده قرار می‌گیرد. نویسندهٔ پسامدرنیست می‌کوشد تا از طریق رویدادهای داستانش این پرسش‌ها را به ذهن خواننده متبادر کند: «هر جهان، چه ماهیتی دارد؟ انواع مختلف جهان، کدام‌اند؟ این جهان‌ها چگونه تشکیل می‌شوند و از چه نظر با یکدیگر تفاوت دارند؟ وقتی جهان‌های متفاوت در تقابل با یکدیگر قرار می‌گیرند، یا هنگامی که مرز میان آن‌ها نقض می‌شود، چه اتفاقی می‌افتد؟» (Ibid: 10).

این سؤال‌های وجودشناختی دقیقاً همان پرسش‌هایی هستند که ذهن خوانندهٔ داستان «تمام زمستان مرا گرم کن» را به خود مشغول می‌کنند. راوی داستان - که شخصیت اصلیِ آن نیز هست - دائماً بین دو سطح متفاوتِ وجودشناختی در نوسان است: یکی سطح دنیایی که داستان در آن رخ می‌دهد و دیگری سطح دنیای تخیلیِ داستانی که خودِ این راوی مشغول نوشتنش است. به بیان دیگر، راوی در واقع دو داستان مجزا، اما موازی را روایت می‌کند: نخست داستانی که او در جایگاه یک شخصیت در آن نقش دارد، و دیگری داستانی دربارهٔ شخصیت‌هایی که زادهٔ تخیلِ خودِ او هستند. نویسندهٔ این داستان دوم، متصوراً نه علی خدایی (نویسندهٔ داستان «تمام زمستان مرا گرم کن») بلکه شخصیت اصلی داستان «تمام زمستان مرا گرم کن» است. راوی (متخصص علوم آزمایشگاهی و دارای همسر و دو فرزند) داستان را با شرحی از کارهایی شروع می‌کند که پس از برخاستن او و خانواده‌اش از خواب انجام می‌شوند: جمع کردن سوسک‌هایی که بعد از سم‌پاشیِ شب گذشته مرده‌اند و در گوشه‌وکنار خانه افتاده‌اند، خوردن شتاب‌زدهٔ صبحانه و رساندن یک فرزند («بزرگ‌تر») به مدرسه و سپردن دیگری («کوچک‌تر») به مادر راوی، رفتن مرجان (همسر راوی) به محل کار و رسیدن

شخصیت اصلی به بیمارستانی که در آزمایشگاه آن کار می‌کند. بلافاصله پس از شرح این کارها (که چهار صفحهٔ نخستِ داستان را بـه خـود اختـصاص داده‌انـد)، نکتـهٔ مهمـی آرام‌آرام توجـه خوانندهٔ خوگرفته به داستان‌های دوره‌های پیشین را به خود جلب می‌کند: تباین امـر واقعـی و روزمره با امر خیالی و داسـتانی. راوی در عـین توصـیف دنیـایی آشـنا و کارهـایی روزمـره، بـه شخصیت‌ها و رویدادهایی اشاره می‌کند که نه به این دنیای آشنا بلکه به داستانی خیالی به قلم او مربوط می‌شوند.

در اینجا بد نیست قـدری مکـث کنـیم و ایـن تفـاوت مهـم بـین داسـتان‌هـای پـسامدرن و غیرپسامدرن را بیشتر بررسی کنیم. این بررسی ضروری اسـت، زیـرا در ادامـهٔ بحـث اسـتدلال خواهیم کرد که یکی از شگردهای پسامدرنی که علی خدایی در این داستان به‌کار بـرده اسـت، تلفیق دو سبک نگارش رئالیستی و پسامدرنیستی است. داستان‌های رئالیستی بهگونه‌ای نوشته می‌شوند که «توهّم واقعیت» را ایجاد کنند. در این داستان‌ها، توصیف مشروح دنیای بیرونی بـه باورپذیریِ داستان کمک مـی‌کنـد. مدرنیـست‌هـا ایـن توجـه انحـصاری بـه جهـان مـشهود را گمراه‌کننده می‌دانند، زیرا به اعتقاد آنان واقعیت ذهنیِ درون (ساختار شخصیت منحصر به‌فـردِ هر انسان) بسیار تعیین‌کننده‌تر از واقعیت عینیِ بیرون است. از این‌رو، داستان‌هـای مدرنیـستی بیشتر به رؤیاها و کابوس‌های شخـصیت اصـلی مـی‌پردازنـد و بـه‌جـای توصـیف‌هـای مـشروح از جنبه‌هـای پیـدای انـسان‌هـا و اشـیاء و رویـدادها، سـیلان ذهـن شخـصیت اصـلی را بـدون دخل و تصرف برای خواننده دسترس‌پذیر می‌کنند. اما به‌رغم این شیوه‌های مغایر، روایـت‌هـای رئالیـستی و مدرنیـستی ایـن وجـه اشـتراک را دارنـد کـه در هـر دو، خـودِ داسـتان یگانـه سطح وجودشناختی‌ای است که خواننده بـا آن سـروکار دارد. داسـتان‌هـای پـسامدرن متقـابلاً واجد لایه‌های چندگانهٔ وجودشناختی هـستند و مـرز میـان واقعیـت و داسـتان در آن‌هـا گـاه چنان مخدوش می‌شود که خواننـده از تـشخیص یـا تمایزگـذاری بـین آن‌هـا عـاجز مـی‌مانَـد. داسـتان «تمـام زمـستان مـرا گـرم کـن» بـه سـبک‌وسـیاقی رئالیـستی آغـاز مـی‌شـود، امـا بـه‌سـرعت رئالیـسمِ خـودش را نقـض مـی‌کنـد. توصـیف‌هـای صـحنهٔ آغـازین داسـتان همـه باورپذیرند، زیرا اصل بنیادینِ رئالیـسم (کـه همانـا «واقعیـت‌نمـایی» verisimilitude اسـت) در آن رعایت شده است. نمونه‌ای از این توصیف‌های رئالیستی را در نقل‌قول زیر می‌توان دید:

> مرجان شیر در قهوه‌جوش می‌ریزد. بزرگ‌تر می‌آید رو به تلویزیـون مـی‌نـشیند تـا برنامهٔ شش‌وربعِ صبحِ کودکان را تماشا کند. کوچک‌تر گریه مـی‌کنـد. لیـوان شـیر بزرگ‌تر را می‌برم. ولرم است. کوچک‌تر شیشهٔ شیرش را از مرجان مـی‌گیـرد. هـم

می‌خندد، هم گریه می‌کند. صورتم را می‌شویم. چشم‌هایم باز می‌شود. کنار میز صبحانه رادیو را روشن می‌کنم.
ــ نگفت چند درجه‌ست؟
بزرگ‌تر داد می‌زند: «سرد هم باشد من کاپشن نمی‌پوشم.» کوچک‌تر لای نرده‌های تخت‌خواب، که شکسته است، شیشهٔ شیرش را به من نشان می‌دهد و می‌گوید: «به، به!». از لای نرده‌ها بیرون می‌آید. می‌رود کنار بزرگ‌تر، روبه‌روی تلویزیون می‌نشیند. دو لیوان چای می‌ریزم و با پنیر و گردو برای خودم و مرجان لقمه‌ها را می‌گیرم. بزرگ‌تر لیوان شیرش را می‌آوَرَد، روی میز می‌گذارد و برمی‌گردد. چای مرجان سرد شده است (خدایی، ۱۳۸۶: ۴-۳).

در این نقل‌قول، همه‌چیز واقعیت‌مانند و باورپذیر جلوه می‌کند. شرح راوی از بی‌صبریِ بچهٔ نوپا برای گرفتن شیشهٔ شیر، یا اشتیاق پسر نوجوان به تماشا کردن تلویزیون از ابتدای صبح و اکراهش از پوشیدن کاپشن، یا پرسش کلیشه‌ای و روزمرهٔ ردوبدل‌شده بین زن و شوهر دربارهٔ برودت هوا («[گویندهٔ رادیو] نگفت چند درجه‌ست؟»)، همه و همه با واقعیت مألوف برای خواننده همخوانی دارند. حتی پیشرفت وقایع نیز مطابق با الگوی خطیِ زمان در داستان‌های رئالیستی صورت می‌گیرد: راوی اشاره می‌کند که برای خود و همسرش «دو لیوان چای» می‌ریزد، اما در فاصلهٔ لقمه گرفتن او با پنیر و گردو و آمدن پسر بزرگ‌تر و گذاشتن لیوان شیرش بر روی میز و نشستن دوباره‌اش جلوی تلویزیون، دیگر «چای مرجان سرد شده است». این صحنه با ضرباهنگی گاه پُرشتاب و گاه بطیء روایت می‌شود که حسی از واقع‌بودگی در خواننده القا می‌کند.

صحنه‌های دارای توصیف‌های رئالیستی، از قبیل آنچه مثال آوردیم و بررسی کردیم، در سرتاسر این داستان به چشم می‌خورند و می‌توان نمونه‌های بیشتری را ذکر کرد. اما هدف ما در اینجا نه بررسیِ خودِ این صحنه‌ها به‌طور مجرد، بلکه عطف توجه به تباین این قبیل صحنه‌ها با توصیف‌های دیگری است که راوی نه از جهان پیرامون خود، بلکه از جهان داستانی که در دست نگارش دارد و از آدم‌های خیالیِ آن داستان به دست می‌دهد. پیش‌تر اشاره کردیم که این سبک‌وسیاق رئالیستی تا حدود چهار صفحهٔ نخستِ داستان ادامه می‌یابد؛ اما از زمان نزدیک شدن راوی به محل کارش، توصیف‌های رئالیستی با تأملات راوی دربارهٔ گزینه‌های مختلف برای نوشتن داستانش توأم می‌شوند و از این مقطع به بعد است که خواننده به تدریج درمی‌یابد جهانی دیگر نیز در این داستان وجود دارد. همین موضوع را این‌گونه نیز می‌توان بیان کرد: به تدریج روایت دومی به داستان افزوده می‌شود که مستقل از روایت اول اما موازی با آن به پیش می‌رود تا اینکه در پایان داستان این

دو روایت کاملاً در هم ادغام می‌شوند و تمایزگذاری بین آن‌ها ناممکن می‌گردد. راوی نخستین‌بار زمانی به این لایهٔ وجودشناختیِ دوم اشاره می‌کند که در راه رسیدن به محل کارش با یک تابلوی بزرگ آگهی مواجه می‌شود، تابلویی که روی آن از جمله نوشته شده است «تمام زمستان مرا گرم کن». با دیدن این تابلو، راوی به یاد داستان ناتمامش می‌افتد:

> از کنار پل تا محل کارم چهار دقیقه راه است. می‌توانم به داستانم فکر کنم، یا این خیابان را تماشا کنم. چشم‌هام را باز کنم. سرتاسر کنار خیابان رودخانه است. حالا این آگهی را برمی‌دارم، این طرف خیابان می‌گذارم. نیمکت‌ها را برمی‌دارم، کنار رودخانه می‌گذارم. حالا سی‌وسه پل پیدا می‌شود. این طرف و آن طرف رودخانه می‌نشینم. اگر ماهیگیرها را می‌آوردم اینجا، کنار رودخانه، و آن‌طرف‌تر برای قایق‌سواری می‌شد، اگر آن شهر اسباب‌بازی را از کنار پارک برمی‌داشتم و فقط گیاهی می‌کاشتم، این دکه‌ها را همین‌جا می‌گذاشتم، خیلی چیزها اتفاق می‌افتاد. عالی می‌شد (همان: ۷).

بررسیِ جزئیات این نقل‌قول، می‌تواند پرتو روشنگری بر کارکرد دومین لایهٔ وجودشناختیِ داستان بیفکند (یا، به بیان دیگر، علت پسامدرنیستی بودن آن را روشن کند). شخصیت اصلی با خود می‌اندیشد که در فاصلهٔ چهار دقیقه‌ای که تا رسیدن او به محل کارش باقی مانده است، وقت دارد به داستانش فکر کند و «یا» خیابان را تماشا کند. قرار گرفتن این «یا» بین دو گزینهٔ «تماشای خیابان» و «نوشتن داستان»، اشارتی است به توازی تخیل با واقعیت در پسامدرنیته. خیابان مظهر زندگی واقعی و روزمره یا محل مواجه شدن با واقعیت است؛ نوشتن داستان اما مجرایی است برای میدان دادن به تخیل و دستکاری در واقعیت. راوی خیابان، نیمکت‌ها، رودخانه، پل، ماهیگیرها و غیره را می‌بیند، ولی با خود می‌اندیشد که می‌تواند همهٔ این اشیاء و هستنده‌های واقعی را با چیدمانی دیگر در داستانش بازآفرینی کند، چیدمانی متفاوت که به او مجال می‌دهد تا جهانی بدیل مطابق با ایده‌آل‌های خود برسازد («خیلی چیزها اتفاق می‌افتاد. عالی می‌شد»). پس برخلاف داستان‌های رئالیستی که فقط واقعیت مشهود در آن‌ها توصیف می‌شود، راوی این داستان از واقعیت موجود فراتر می‌رود تا واقعیتی ناموجود، اما خودخواسته را برسازد. شخصیت‌های اصلیِ داستان‌های مدرنیستی، که معمولاً انسان‌هایی تنها و منزوی هستند، این واقعیت بدیل را صرفاً در دنیایِ ذهنیِ خود می‌توانند بیابند. داستان‌های پسامدرن نه فقط با داستان‌های رئالیستی تنافر دارند زیرا به بازنماییِ صِرفِ واقعیتِ مشهود بسنده نمی‌کنند، بلکه همچنین با داستان‌های مدرن متفاوت هستند، زیرا به بازنمایی دنیای ذهنیِ شخصیت‌هایشان بسنده نمی‌کنند. از منظر نظریهٔ مک‌هیل

می‌توان گفت اگر همین داستان «تمام زمستان مرا گرم کن» به سبکی مدرن نوشته شده بود، آن‌گاه می‌بایست جایگاه خودِ راوی در تفسیر جهانی که در آن زندگی می‌کند برجسته می‌شد (نه وجود جهانی خیالی اما موازی با - و رقیب و بدیلِ - واقعیت). تفسیر راوی از جهان پیرامونش همانا برابر با شناخت یا «معرفتِ» او از واقعیت می‌بود. نویسنده می‌توانست با به‌کارگیریِ تمهیدها و صناعات مدرنی از قبیل نشان دادن تداعی‌های ذهنی و رؤیاها و سیلان ذهن راوی، این سویهٔ معرفت‌شناختی را در داستان به سهولت به کانون توجه تبدیل کند. در آن صورت «تمام زمستان مرا گرم کن» داستانی مدرنیستی می‌بود و پرسش‌هایی از این دست برای خواننده مطرح می‌شدند: جهان این داستان را که راوی بخشی از آن است، چگونه می‌توان تفسیر کرد؟ تفسیر (یا معرفتِ) راوی از این جهان، معطوف به چه جنبه‌هایی است؟ چرا راوی جهان پیرامون خود را این‌گونه تفسیر می‌کند؟ اگر شخصیت دیگری این داستان را روایت می‌کرد (مثلاً مرجان همسر راوی)، آیا با معرفت یا شناخت متفاوتی مواجه می‌شدیم؟

لیکن داستان «تمام زمستان مرا گرم کن» به گونه‌ای پیش می‌رود که به جای این پرسش‌های معرفتی، توجه خواننده را به پرسش‌های وجودی جلب می‌کند. نویسنده برای برجسته کردن وجود جهان‌هایی متفاوت (یکی از جنس واقعیت و دیگری از جنس خیال) و امکان تداخل آن‌ها در یکدیگر، این دو جهان را در بخش‌هایی از داستان به صورت کاملاً موازی توصیف می‌کند. برای مثال، وقتی راوی به محل کارش می‌رسد، در همان حال که وظایف هر روزش در آزمایشگاه را انجام می‌دهد، به داستانش نیز می‌اندیشد که دربارهٔ دو شخصیت به نام‌های «فنیا» و «کاتی» است. فنیا از مدت‌ها پیش کاتی را می‌شناخته و اکنون پس از مرگ شوهرش به تهران نقل‌مکان کرده و مدیر یک پانسیون است. کاتی نیز در مغازهٔ خواربارفروشی‌ای در تهران کار می‌کند و همان‌جاست که فنیا مجدداً او را می‌بیند و رابطهٔ این دو از سر گرفته می‌شود. کاتی پس از مدتی در پانسیون فنیا سکونت می‌گزیند و با یکی از ساکنان هندیِ این پانسیون به نام «چدری» آشنا می‌شود. راوی دائماً و 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 روایت داستان اصلی درمی‌آمیزند که خواننده گاه به‌دشواری می‌تواند جابه‌جایی از داستان علی خدایی با عنوان «تمام زمستان مرا گرم کن» به داستان راوی دربارهٔ فنیا و کاتی را متوجه شود. در واقع، خواننده ناگزیر است آونگ‌وار بین دو ساحت وجودشناختی در رفت‌وآمد باشد. توازی این دو جهان را برای مثال در صحنهٔ زیر می‌توان دید:

سوار تاکسی هستم. کنار رودخانه شهربازی است. شهربازی پُر از آدم‌هایی‌ست که سوار اسب و قو و سوسمار شده‌اند و یکریز چرخ می‌زنند. رنگ آب رودخانه پیدا نیست. امشب فنیا و کاتی به سینما می‌روند ... کاتی به چدری می‌گوید: «راستی، خیلی وقته ما دولاب نرفته‌ایم ... شما هم مرده‌هاتونو خاک می‌کنید؟» زنگ می‌زنم. فسقلی از پشت در یکریز می‌گوید: «بابا، بابا.» (همان: ۱۶)

در این بخش از داستان، هیچ انقطاعی در خط روایت وجود ندارد تا خواننده دریابد که از جهان «تمام زمستان مرا گرم کن» به جهان داستانی دیگر به قلم راوی دربارهٔ فنیا و کاتی رفته و دوباره برگشته است. راوی سوار تاکسی می‌شود و به اطراف خود نگاه می‌کند، اما در همین حال از برنامهٔ فنیا و کاتی برای رفتن به سینما و سپس گفت‌وگوی کاتی با چدری به‌گونه‌ای صحبت می‌کند که گویی این شخصیت‌ها در دنیای خودِ او زندگی می‌کنند (نه در تخیل یا داستانش). این حرکت، در جملات آخر جهتی معکوس پیدا می‌کند، به این ترتیب که راوی پس از نقل‌قول از کاتی، بلافاصله از رسیدنش به خانه و زنگ زدن و واکنش فرزند خردسالش سخن می‌گوید. با این تمهید روایی پسامدرن، دو جهانِ برخوردار از شأن وجودشناختیِ مستقل، پابه‌پای یکدیگر استمرار می‌یابند.

کارکرد این تمهید پسامدرنیستی زمانی به اوج خود می‌رسد که این دو جهانِ وجودشناختی در هم تنیده می‌شوند و تمایز بین آن‌ها تقریباً به‌طور کامل از میان می‌رود. در صحنهٔ آخر، راوی خبر مرگ مادرش را از برادرش می‌شنود و داستان (در واقع باید گفت «داستان‌ها») را این‌گونه به‌پایان می‌رساند:

مرجان گوشی را برمی‌دارد. صورتم را می‌شویم. حوله‌ها را بعد از شنا، روی سنگ‌های کنار رودخانه پهن می‌کنیم. مرجان صدایم می‌کند.

ــ بیا.

کوچک‌تر شیر می‌خواهد. بزرگ‌تر صدای تلویزیون را کم می‌کند.

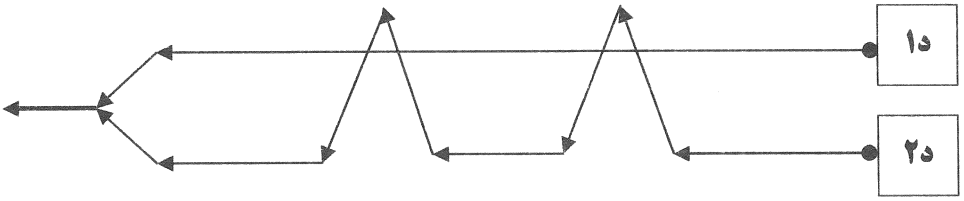
ــ ببین مادر رفت.

فنیا و کاتی به اصفهان می‌آیند. مادر روی حوله‌ها می‌خوابد. فنیا و کاتی و من و مرجان کنار مادر می‌نشینیم ...

ما سوار کشتی هستیم ... به سی‌وسه پل نزدیک می‌شویم. بزرگ‌تر می‌پرسد که از کدام تونل رد بشوم (همان: ۱۸- ۱۹).

داستان «تمام زمستان مرا گرم کن» با ادغام دو ساحت وجودشناختی به فرجام می‌رسد. در صحنهٔ پایانی، تخیل داستانی چنان مرتبه‌ای پیدا می‌کند که می‌تواند هم‌ارز با واقعیت شود

و حتی در آن تداخل کند. فنیا و کاتی دیگر شخصیت‌هایی ساخته‌وپرداخته‌شده در تخیلِ راویِ داستان‌نویس نیستند، بلکه همراه با راوی و همسر و فرزندانش وجود دارند و با آن‌ها در رودخانه‌ای واقعی در اصفهان قایق‌سواری می‌کنند. بَری لوئیس همین تکنیک پسامدرن را «دور باطل» می‌نامد. او استدلال می‌کند که داستان‌های پسامدرن، برخلاف آثار نوشته‌شده در دوره‌های پیشین، با هدف محاکات (تقلید از واقعیت) خلق نمی‌شوند، بلکه چنین القا می‌کنند که دنیای واقعی نوعی داستان است و انسان‌های واقعی شخصیت‌های آن داستان. به گفتهٔ لوئیس: «دور باطل وقتی در ادبیات داستانی پسامدرنیستی حادث می‌شود که متن و دنیا هر دو نفوذپذیر می‌شوند، تا حدی که تمایز آن‌ها از یکدیگر ناممکن می‌گردد» (لوئیس، ۱۳۸۳: ۱۰۴). در داستان «تمام زمستان مرا گرم کن»، روایت اصلی (داستان زندگی راوی) به سبکی رئالیستی نوشته شده است و لذا توهّم واقعیت را ایجاد می‌کند. اما علاوه بر این جهان «واقعی»، روایت دومی هم وجود دارد که اصلاً داعیهٔ واقعی بودن ندارد. خودِ راوی مکرراً تأکید می‌کند که مشغول نوشتن **داستان** است (و با این کار وجهی فراداستانی metafictional نیز به این روایت می‌افزاید)، نه بازگویی ماجرایی واقعی. برای مثال، می‌گوید «می‌توانم به داستانم فکر کنم» (خدایی، ۱۳۸۶: ۷)، یا «داستان باید این‌طور بشود: مثلاً یک‌روز فنیا در ایران‌سوپر کاتی را می‌بیند ...» (همان: ۹). داستان‌نویس بودنِ راوی از طرق دیگر هم مورد تأکید قرار می‌گیرد. برای مثال، همکار راوی در بیمارستان خطاب به او می‌گوید: «بیا، بیا. یه داستان خوب برات سراغ دارم» و بعد با گفتن ماجرای یکی از بیماران دیالیزی که «حوصله‌اش سر رفته بود از اینکه هفته‌ای دو بار بیاد اینجا ... از زردی صورتش بیزار شده بود» و می‌خواسته است خودکشی کند، از راوی می‌خواهد که زندگی آن بیمار را با مددگرفتن از تخیل به داستان تبدیل کند: «حالا این را داستان کن» (همان: ۱۱). پس شواهد مکرر در داستان حکایت از این دارند که راوی داستان‌نویس است و لذا داستان فنیا و کاتی در ساحت وجودشناختی‌ای متمایز با دنیای خودِ او رخ می‌دهد. درآمیختن و یکی‌شدن این دو ساحت متمایز در پایان داستان، تمهید پسامدرنیستی‌ای است که رابطهٔ واقعیت و تخیل را معکوس می‌کند. این رابطه را با مثالی دربارهٔ معماری و نقاشی این‌گونه می‌توان تبیین کرد: در گذشته امکان داشت نقاش تصویر عمارتی را بر بوم نقاشی بکشد، اما در عصر پسامدرن معمار بر اساس تابلوی نقاش ممکن است عمارتی را بنا کند. تداخل‌های پیاپیِ ساحت خیال در واقعیت و امتزاج نهایی این دو قلمرو وجودشناختی را می‌توان با نمودار زیر نشان داد که در آن، «د ۱» (مخفف «داستان اول») برای اشاره به داستان «تمام زمستان مرا گرم کن» به‌کار رفته و «د ۲» (مخفف «داستان دوم») برای اشاره به داستانی که راوی مشغول نوشتنش است:



براساس نظریهٔ مک‌هِیل می‌توان گفت که نحوهٔ پایان‌یافتن داستان «تمام زمستان مرا گرم کن» خواننده را چالش‌انگیزانه با این پرسش‌های وجودشناختی مواجه می‌کند: چه جهان‌هایی، با چه ویژگی‌هایی، در این داستان خلق شده‌اند؟ کدام‌یک از این‌جهان‌ها واقعی و کدام‌یک تخیلی است؟ داستان‌های پسامدرن از جمله با این ویژگی از داستان‌های مدرن متمایز می‌شوند که دادن پاسخی قطعی به این قبیل پرسش‌ها را ناممکن می‌کنند و در نتیجه، خواننده دچار نوعی عدم قطعیت وجودشناختی می‌شود. نوسان دائمیِ داستان «تمام زمستان مرا گرم کن» بین واقعیت و ناواقعیت، یقین را به شک‌گرایی و قطعیت را به نسبی‌گرایی تبدیل می‌کند. دیوید لاج این نوع نوسان را صناعتی پسامدرن می‌داند و «اتصال کوتاه» می‌نامد (اصطلاحی به عاریت گرفته‌شده از الکترونیک، به‌معنای اتصال مختل‌کننده بین دو نقطه از یک مدار برقی). وی در این زمینه می‌نویسد که متون ادبی همواره به‌منزلهٔ استعاره‌ای از عالَمِ هستی (جهان واقعی) محسوب شده‌اند. به سخن دیگر، منتقدی که این متون را تحلیل می‌کند همیشه به این نکته توجه دارد که بین واقعیت و هنر (یا جهان واقعی و متن ادبی) فاصله‌ای هست. اما «خصوصیت نوشته‌های پسامدرنیستی، تلاش به‌منظور ایجاد اتصال کوتاه در این فاصله است» (لاج، ۱۳۸۶: ۱۸۷). به اعتقاد لاج، به‌کارگیری این تمهید باعث می‌شود تا خواننده نتواند داستان‌های پسامدرن را به‌سهولت براساس مقوله‌های رایجِ ادبی طبقه‌بندی کند؛ همان‌طور که طبقه‌بندی داستان «تمام زمستان مرا گرم کن» براساس مقوله‌هایی مانند «رئالیسم» یا «مدرنیسم» امکان‌پذیر نیست. یقیناً می‌توان گفت بخش‌هایی از این داستان به سبکی رئالیستی نوشته شده‌اند. از سوی دیگر، در شخصیت اصلی داستان تمام ویژگی‌های شخصیت‌های مدرن را می‌توان یافت (ذهنی‌گراییِ انزواطلبانه، حساسیت فوق‌العادهٔ عاطفی، زبان غنایی و غیره). اما این داستان نه تماماً رئالیستی است و نه تماماً مدرنیستی. رئالیسم متضمن تعلیق ناباوریِ خواننده است تا داستان واقعی جلوه کند. در داستان‌های رئالیستی، محتمل یا واقعی‌بودن هر رویدادی یا رفتار هر شخصیتی برحسب منطق تخیلیِ همان داستان سنجیده می‌شود. ایضاً مدرنیسم می‌طلبد که خواننده رؤیاهای شخصیت اصلی را اثرگذارتر از واقعیت بداند.

اما زیبایی‌شناسیِ پسامدرن و بازیگوشانهٔ داستانِ مورد بررسیِ ما، با محوکردن مرز میان دنیای واقعی و دنیای برساخته‌شده در داستان، هم‌زمان هم ناباوریِ خواننده را تعلیق می‌کند و هم باورِ او را، تا بدین‌ترتیب خواننده دچار عدم قطعیت وجودشناختی شود و در خصوص واقعیت و تخیل ژرف‌اندیشی کند. همچنان‌که از این بحث معلوم می‌شود، مصطلحات مک‌هِیل و لوئیس و لاج به‌رغم تفاوت‌های ظاهری، در واقع همگی معطوف به موضوع واحدی هستند و نظریه‌های این سه متفکر دست‌کم در این زمینهٔ خاص بسیار به یکدیگر نزدیک می‌شوند و هم‌گرایی دارند.

نتیجه

صناعت‌ها و تمهیدهای آن داستانی که به سبک‌وسیاقی حقیقتاً پسامدرنیستی نوشته شده باشد، باید در خدمت کاوش تیزبینانهٔ معضلات زندگی معاصر و فرهنگ جامعهٔ امروز قرار بگیرند. در غیر این صورت - به‌عبارت دیگر، در فقدان محتوای تأمل‌انگیز - پسامدرنیسم (یا هر سبک دیگری از داستان‌نویسی) نمی‌تواند توجیهی برای خود ایجاد کند و صرفاً به زمینه‌ای برای تولید داستان‌های نازل سقوط خواهد کرد، داستان‌هایی که شکل در آن‌ها رابطه‌ای انداموار (ارگانیک) با محتوا نخواهد داشت، تأثیرگذار نخواهند بود و در بهترین حالت به سرگرمیِ محافل شبه‌روشنفکری تبدیل می‌شوند. ادبیات، خواه از نوع پسامدرن یا غیر آن، راهی برای اندیشه ورزیدن دربارهٔ روابط بینافردی است. برخی از پرسش‌هایی که می‌توانند داستان‌نویس معاصر ایرانی را به ژرف‌اندیشی دربارهٔ معضلات فرهنگیِ جامعهٔ معاصر و، از آنجا، نوشتن داستان‌های پسامدرن رهنمون کنند، از این قرارند: نسبت بین واقعیت و مجاز در جامعهٔ ما چیست؟ آیا می‌توان مدعی شد که واقعیت عینی در برابر واقعیت مجازی‌ای که از طریق اینترنت یا تلفن‌های همراه و فناوری دیجیتالی در دسترس ما قرار می‌گیرد، در حال رنگ باختن است؟ زندگی واقعی تا چه حد داستان‌وار است و آیا می‌توان گفت نقش‌آفرینیِ دائمیِ ما در انواع و اقسام روایت‌ها در زندگی روزمره، ما را به شخصیت‌هایی در یک رمان عظیم تبدیل کرده است؟

داستان «تمام زمستان مرا گرم کن» با سطوح متداخلِ وجودشناختی‌اش و نیز با چالش‌کردن تصورات معمول ما دربارهٔ جدابودگی تخیل از واقعیت، چنین القا می‌کند که داستان می‌تواند نقش یا تأثیری همپا و هم‌طرازِ واقعیت داشته باشد. خواندن این داستان انواع و اقسام پرسش‌ها را دربارهٔ زندگی معاصر به ذهن متبادر می‌کند، مثلاً اینکه: آیا وقتی با نامی مستعار وبلاگ می‌نویسیم، به راوی یک داستان کوتاه تبدیل نشده‌ایم؟ آیا وقتی در «اتاق‌های گپ‌زنی» (chat rooms) با هویتی مفروض (متفاوت با هویت واقعی‌مان)

با دیگران گپ می‌زنیم، شخصیتی در یک رمان نیستیم؟ نه فقط زندگی در عصر پسامدرنْ ما انسان‌های واقعی را به شخصیت‌هایی داستانی شبیه کرده است، بلکه رویدادهای پیرامون ما و تجربیات شخصی‌مان بیشتر به وقایع داستان‌های علمی‌ـتخیلی شباهت پیدا کرده‌اند. داستان علی خدایی با در هم تنیدن تخیل و واقعیت، موضوع مهمی را دربارهٔ جامعهٔ معاصر برجسته می‌کند: اینکه چه بسا واقعیتِ محکم و استواری که در برابر چشمان ما قرار دارد، ماهیتی به مراتب تخیلی‌تر از یک داستان داشته باشد. همچنان که امروزه در دورهٔ پسامدرن تمایز گذاشتن بین صحنه‌های فیلم‌های مستند (مثلاً فیلم عملیات نظامیان آمریکایی و هم‌پیمانانشان در عراق یا افغانستان) و صحنه‌های فیلم‌های هالیوودی یا تمایز گذاشتن بین شبیه‌سازی‌های بازی‌های کامپیوتری و امر شبیه‌سازی‌شده دشوار شده است، از داستان «تمام زمستان مرا گرم کن» چنین برمی‌آید که تفاوت امر واقعی و امر تخیلی، دیگر مصداق ندارد. در زمانهٔ ما، واقعیت و خیال دو ساحت وجودشناختیِ درهم‌تنیده و هم‌زمان هستند.

منابع و مآخذ

خدایی، علی. (۱۳۸۶). ***تمام زمستان مرا گرم کن***. چاپ چهارم. تهران: نشر مرکز.

لاج، دیوید. (۱۳۸۶). «رمان پسامدرنیستی». در لاج و دیگران، ***نظریه‌های رمان: از رئالیسم تا پسامدرنیسم***. ترجمهٔ حسین پاینده. تهران: انتشارات نیلوفر.

لوئیس، بَری. (۱۳۸۳). «پسامدرنیسم و ادبیات». در هانیول و دیگران، ***مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان***. ترجمهٔ حسین پاینده. تهران: نشر روزنگار.

Eagleton, Terry (1997) ***Literary Theory: An Introduction***, 2nd ed. Oxford: Blackwell Publishers.

Hutcheon, Linda (2007) "Postmodernism", in ***The Routledge Companion to Critical Theory***, eds. Simon Malpas and Paul Wake. London: Routledge.

Klages, Mary (2006) ***Literary Theory: A Guide for the Perplexed***. London: Continuum.

Malpas, Simon (2005) ***The Postmodern***. London: Routledge.

McHale, Brian (1996) ***Postmodernist Fiction***. London: Routledge.

Snipp-Walmsley, Chris (2006) "Postmodernism", in ***Literary Theory and Criticism: An Oxford Guide***, ed. Patricia Waugh. Oxford: Oxford University Press.