شخصیت‌های رمان پسامدرن: جوشش اصالت وجود[1]

دکتر سیروس شمیسا*
دکترمنصوره تدینی**

چکیده:

در این مقاله با مقایسهٔ دو ویژگی به ظاهر متناقض در شخصیت‌های داستان پسامدرن، سعی در ریشه‌یابی این تناقض در وضعیت اجتماعی پسامدرن شده است. شخصیت‌های داستان پسامدرن، شخصیت‌هایی شورشگر و طبق اصطلاحات داستان‌نویسی «فضول» هستند. این شخصیت‌ها بر مقدرات خود و اثر، حاکم هستند و گاه مسیر داستان را برخلاف میل نویسنده رقم می‌زنند. این امر با ویژگی دیگر این شخصیت‌ها، یعنی بی‌هویتی و یا چند هویتی بودن آنان، به ظاهر متناقض است. در این مقاله نتیجه گرفته شده که این تناقض به سبب تقابلی است که بین پسامدرنیته و پسامدرنیسم وجود دارد و شورشگری شخصیت‌های داستانی، بازتاب آرزوی انسان این عصر برای ایستادگی در برابر بی‌هویتی تحمیلی پسامدرنیته است؛ اما این ایستادگی به نحو آیرونیکی از جانب شخصیت‌هایی از جنس واژه صورت می‌گیرد و این جهان داستان و شخصیت‌های داستانی هستند که واقعیت را رقم می‌زنند، نه خود واقعیت.

کلید واژه‌ها: پسامدرنیسم، شورشگری شخصیت‌ها، اصالت وجود، شخصیت هرمافرودیت، سنخ.

اغلب نظریه پردازان پسامدرنیست، دوجنسیتی بودن و همچنین شورشگری شخصیت های داستانی را مؤلفه های مهم پسامدرنیستی ذکر کرده اند؛ بدون آنکه

1. Existence

* عضو هیئت علمی دانشگاه علاّمه طباطبایی.
** دانش آموختهٔ مقطع دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علاّمه طباطبایی.

به علل بنیانی ظهور این مؤلفه ها در کنار هم بپردازند. شخصیت های رمان پسامدرن ازسویی بی هویت و در واقع دارای هویتی چهل تکه و نامنسجم هستند و این بی هویتی به شکل های مختلف، ازجمله بی هویتی جنسی آن ها و یا استفاده از نام‌های اختصاری، سنخی و سمبلیک بازتاب یافته است و از سوی دیگر شخصیت‌هایی شورشگر، مستقل از ارادهٔ نویسنده و رقم زنندهٔ تقدیر خود و داستان هستند. این دو ویژگی، به ظاهر متناقض به نظر می رسند. علت چیست؟ هدف این مقاله تبیین این تناقض ظاهری و ریشه‌یابی آن در شرایط پسامدرنیته است.

گلن وارد[1] در کتابی با نام *پست مدرنیسم* می‌نویسد:

> پرسش‌های اصلی که پست‌مدرنیسم از«خود» می‌پرسد، عبارتند از: حد و مرزهای «خود» کجاست؟ آیا می‌توان به روشنی میان «خود»های خصوصی/ عمومی یا درونی/ بیرونی تمایز قائل شد؟ آیا زمان آن فرارسیده است که الگوی متکثّر و تکه‌تکه (چندپاره) و سطحی، جایگزین «خود» کامل و یکپارچه و عمیق شود؟ چگونه با این حقیقت که شاید سایبورگ بوده‌ایم کنار می‌آییم؟
>
> با این حقیقت که هویت، همیشه چند پاره و ناپایدار است، چه می‌کنیم؟ البته پاسخ‌های حاضر و آماده‌ای برای این سؤالات وجود ندارد. «خود» پست مدرن شده هنوز به شیوه‌های متعددی در حال تعریف شدن است. توصیف‌های نظری آن عمدتاً (مانند «خود» مورد توصیف آن‌ها) جزئی و چندپاره باقی مانده‌اند. فوکو می‌گوید: «انسان مدرن شاید در حال انقراض باشد، اما شاید هنوز خیلی زود باشد که بدانیم با مرگ او چگونه کنار خواهیم آمد.» (۲۲۱)

دکتر حسین بشیریه نیز در مورد هویت انسان در عصر پسامدرنیته کمابیش همین نظر را دارد:

> به طور کلی اگر در تجدد سازمان یافته بر انتخاب عقلایی، آموزش اخلاقی، سازمان‌دهی مرکزی به زندگی، استانداردسازی و هویت پایدار فردی تاکید می‌شد، در موج سوم تجدد از فروپاشی قطعیت‌ها، تمرکززدایی در همهٔ زمینه‌ها، تضعیف هویت‌های یکپارچه و منسجم و ظهور فضاهای تازه‌ای برای تکوین هویت‌های

1.Glenn Ward

جدید فردی سخن می رود. (۷۸)

شخصیت داستان پسامدرن، موجودی چند هویتی و در واقع بدون هویت یک‌پارچه و منسجم است و این بی هویتی، بازتاب بی‌هویتی انسان در عصر پسامدرنیته است که شرایط اجتماعی، تأثیر رسانه‌ها و آمیختگی فرهنگی او را تبدیل به آمیزه‌ای از کلیشه‌های شخصیتی می کند. انسان این عصر تحت تأثیر ایماژهایی که از طریق رسانه‌های مختلف به سوی او هجوم می‌آورند، به سوی فرهنگی پاره پاره و چهل تکه برآمده از وضعیت فرهنگی پسامدرن سوق داده می شود. خصوصی‌ترین حیطه های زندگی او ازجمله لباس پوشیدن، غذا خوردن و ... از طریق تبلیغات، مُد و رسانه های مختلف که افکار و سلایقی را به طور غیرمستقیم به او القا می‌کنند، مورد تعرض قرار گرفته است؛ در بسیاری موارد هویت انسان از هویت رایانه‌ها و ماشین‌هایی که با آن‌ها سروکار دارد، قابل تمیز نیست. هویت کاربران اینترنتی در بسیاری از مواقع، هویتی مشابه ماشین و یا حداقل آمیزه‌ای از هویت انسان- ماشین است؛ بنابراین **پسامدرنیته** انسان را به سوی بی هویتی و در واقع پذیرش هویتی کلیشه ای، پاره پاره، غیر منسجم و کمابیش مشابه سوق می دهد. بودریار در این مورد عقیده دارد که ما جهان را از پشت صافی یا فیلتر تصاویر می‌بینیم. در چنین دنیایی، اشیا بر اساس تصویر، درست شده‌اند نه تصاویر بر اساس اشیا؛ مثلاً ما در هنگام خرید یک کالا، مرغوبیت آن را با تصویری که قبلاً در تبلیغات به ما ارائه شده، می‌سنجیم و انتظار داریم کالا با آن تصویر مطابقت داشته باشد. بودریار می‌گوید: جهان غایب است و ایماژها جای آن را گرفته‌اند. حتی سلیقهٔ ما در مورد انتخاب لباس و...اختیار واقعی نیست؛ بلکه رسانه‌ها در این مورد برما تأثیرگذار بوده‌اند. وی معتقد است رسانه‌های جمعی واقعیت را بی‌اثر کرده و بر ما سیطره دارند. پس هر واکنش عاطفی ما به دنیای پیرامونمان، نه مبتنی بر واقعیت، بلکه مبتنی بر ایماژهای شبیه‌سازی شده از واقعیت است. پس ما آن طور فکر می‌کنیم که رسانه‌ها به ما القا می‌کنند. نظر لیوتار ما را به نتیجه‌گیری در مورد این وضعیت هدایت می‌کند. او در نامه‌ای که برای توضیح افکار خود در زمینهٔ پسامدرنیسم نگاشته است، در زمینهٔ مسایل مربوط به فرهنگ ملیت‌ها می‌نویسد:

درجهٔ صفر فرهنگ عمومی معاصر، در حقیقت نوعی دستچین داده‌های مورد پسند فرهنگ‌های گوناگون است: مردم موزیک رگه[1] گوش می‌کنند، فیلم وسترن می‌بینند، ناهار مک‌دونالد می‌روند، شام هم غذای محلی می‌خورند، اهالی توکیو عطر پاریسی می‌زنند و اهالی هنگ کنگ لباس‌های دههٔ ۶۰و ۷۰ اروپا را می‌پوشند. دانش هم در این میان به مادهٔ اولیهٔ مسابقه‌های تلویزیونی بدل می‌شود... هنرمند، گالری‌دار، منتقد هنری و مردم به اتفاق از هر مزخرفی طرفداری می‌کنند و حال و هوای عمومی به حال و هوای بی‌خیالی تبدیل می‌شود. (۲۳)

فردریک جیمسن نیز منش بارز این فرهنگ را التقاط می‌داند. او با نگاهی منفی نسبت به وضعیت پسامدرن، در مورد هنر هم معتقد است به دلیل اینکه مرز بین هنر والا و هنر عامه‌پسند فرو ریخته است و همچنین به سبب از میان رفتن سوژه[2] هنرمند نیز از داشتن سبک فردی محروم شده است و به تقلید از سبک‌های گذشته می‌پردازد. از نظر جیمسن شیوهٔ اشاعه و فروش اطلاعات و ایماژها موجب از بین رفتن تمایزهای فردی می‌شوند و همهٔ مردم به طور مشابهی دچار این گسیختگی و چهل‌تکه بودن عصر پست‌مدرنیته هستند. این همان روند جهانی سازی است که علی‌رغم تصور پیشین، از طریق ایماژهای اشاعه شده همه را یکسان می‌کند و موجب از بین رفتن فردیت واقعی می‌شود. گوناگونی‌ها انتظام پیدا می‌کند و هویت‌ها همه تبدیل به هویت برآمده از ایماژها می‌شود. به نظر جیمسن صور فرهنگی پست‌مدرن، منعکس کنندهٔ جابه‌جایی، تغییر مکان و پراکندگی جماعات زبانی است. فرد در این جامعه از تک‌تک افراد به دور می‌افتد و در نوعی توهم و هذیان به سر می‌برد. واقعیات به صورت ایماژها و تصاویرِ صِرف، او را احاطه کرده و در شکل کالاها، تولیدات و تصاویر بسته‌بندی شدهٔ تکراری به او عرضه می‌شود و همهٔ این‌ها چیزی جز یک‌نواختی، سطحی بودن، بی‌ریشگی و بی‌ژرفایی نیست که هیچ گونه پیوندی با واقعیت ندارد. دیوید هاروی نیز برای نشان دادن بازتاب شرایط اقتصادی‌ـ اجتماعی در فرهنگ و هنر، فیلم دوندهٔ تیغ[3] را مثال می‌زند. این فیلم در مورد انسان‌نماهایی است که با کمک دستاوردهای علم ژنتیک تولید شده‌اند. شخصیت‌های این فیلم، یادآور مفهوم «وانموده» ژان بودریار

1. Reggae 2.Subject 3. Blade Runner

هستند. وانموده‌هایی که تقریباً از مخلوقات انسانی غیرقابل‌تمیزند. این فیلم در واقع ترسیم کنندهٔ دنیای بودریاری است که در آن، امر واقعی از روی واحدها و اجزای بسیار ریز و ظریف، از روی ماتریس‌ها، بانک‌های حافظه و جعبه‌های الکترونیکی فرمان دهنده، تولید می‌شود و قابل بازتولید تا بی‌نهایت بار است. در واقع سؤال اصلی فیلم این است که چه تفاوتی بین ماشین و یک موجود انسانی وجود دارد؟ این دو آن قدر به هم شبیه شده‌اند که تمیز بین اصل و بدل بسیار دشوار است. یک موجود ماشینی یک هویت دوگانه، دورگه و مرزبندی‌شده یا شکاف‌دار و مجزا از هم است؛ یک ارگانیسم یا موجود زندهٔ سیبرنتیکی، یک رایانهٔ انسانی است و در واقع امروزه ما به نوعی این گونه هستیم. هر زن آسیایی که با انگشت‌های چالاک خود، در صنایع الکترونیکی کار می‌کند و قطعات مختلف رایانه را روی هم سوار می‌کند؛ هر منشی که رئیسش، سرعت تایپ وی را با رایانه کنترل می‌کند؛ هر فروشنده‌ای که سرعت عملش در فروشگاه، با رایانه محاسبه می‌شود؛ هر رأی دهنده، هر مصرف‌کننده و...که با یک رایانه کنترل می‌شود؛ همهٔ کاربران اینترنتی و... بخشی از یک رایانه به حساب می‌آیند و نوعی موجود زندهٔ سیبرنتیکی هستند. مشکل بتوان گفت که کجا رایانه تمام می‌شود و کجا موجود زنده (انسان یا ارگانیسم) شروع می‌شود.

یکی از بازتاب‌های این وضعیت در داستان پسامدرن این است که بعضی از شخصیت های رمان پسامدرن دو جنسیتی و گاه بی جنسیت هستند و این امر علاوه بر اینکه در خدمت ضربه‌زدن به قطعیت امر واقع است، نشانهٔ این نیز هست که نویسنده تردیدهای خود درمورد چگونگی جهان و امر واقع را به تردید درمورد هویت انسان نیز گسترش می دهد. در واقع این بی هویتی جنسیتی شخصیت ها، تمثیلی می شود برای بی‌هویتی یا عدم هویت یکپارچهٔ انسان این عصر. در برابر این دنیای پر ازدحام ماشین‌زده، افراد تا چه حد هویت دارند و تا چه حد قادر به حفظ هویت واقعاً فردی خود هستند؟ **هریک از ما چند هویت داریم؟ کدام هویت ما واقعی است؟ نقابی که بر چهره داریم[1] تاچه حد به هویت واقعی ما نزدیک است؟ آن هویت گسترده شده در اعماق وجود ما چگونه است؟ اصولاً هویت واقعی یعنی چه و آیا چنین**

1. Persona

هویتی در شرایط پسامدرنیته توان باقی ماندن دارد؟ این ها پرسش‌هایی هستند که شخصیت‌های دوجنسی یا بی جنسیت این‌گونه داستان ها به ذهن متبادر می کنند.

در رمان *آزاده خانم و نویسنده اش*، نوشتهٔ دکتر رضا براهنی، هنگامی که ناشناسی به دکتر رضا تلفن می‌زند تا او را به خاطر اینکه با آبروی زن سه چشم بازی کرده است، متهم کند، صاحب صدا بی جنسیت است. «**صدایی که از تلفن به گوشش می رسید جنسیت نداشت؛ معلوم نبود زن است یا مرد.**»(۱۳) و در جای دیگری از داستان، یکی از شخصیت‌ها دوجنسی است؛ یعنی هم صفات زنانه و هم مردانه را داراست: «**گرچه در جنس، مرد بود ولی در قیافه شباهت تام به زن داشت. زنی که سبیلی هیتلری بر لب داشت...** آن حرکت به سوی پیوستگی را **کاتب دوجنسی** از ابروهای خود به عاریه گرفته بود ...» (۱۵۷ و ۱۵۸) همچنین شریفی نویسنده که دچار دردهای شدیدی در ناحیهٔ ستون مهره ها شده است، بعد از عمل جراحی از دکتر می شنود که قرار بوده برادر دوقلویی داشته باشد؛ اما در همان دوران جنینی، باقی ماندهٔ این برادر دوقلو به صورت سلول هایی کوچک و رشد نکرده، درون کیسه ای مویی، در شکاف مهره های او باقی مانده است. دکتر درپاسخ سؤال شریفی، درمورد جنسیت این برادر دوقلو، پاسخ می دهد که «معمولاً هرمافرودیتن.»(۵۶۹) این دوگانگی جنسیتی، حتی در ظاهر شخصیت ها هم خود را به نوعی آشکار می کند؛ مثلاً شریفی وقتی خاطرات کودکی خود را به یاد می آورد، از پوشاندن لباس دخترانه بر تنش حرف می‌زند.(همان ۳۹۷ و۳۹۸)

این بی هویتی انسان که به صورت شخصیت دوجنسیتی در داستان پسامدرن تجلی پیدا کرده است، گاه نیز ازطریق نامیدن شخصیت ها با حروف اختصاری، یا نام های سمبلیک و یا عدم توصیف خصوصیات فردی آن‌ها بازتاب می یابد. این شخصیت ها درعین حال که دیگر تیپ یا سنخ، به مفهوم گذشته نیستند و کاملاً فردی و خاص هستند، در هاله ای از ابهام پیچیده شده‌اند و جز دنیای ذهنی آنان، تقریباً هیچ یک از خصیصه‌های بیرونی و ظاهری آنان، حتی نامشان توصیف نمی شود. به نظر می‌رسد **تحول شخصیت در رمان**، ابتدا ازسادگی وسنخی بودن به سوی شخصیت

پردازی دقیق و فردیت یافته پیش رفته و پس از آن دوباره به سوی ابهام و عدم شخصیت پردازی متعارف و سنخی شدن میل کرده است. نمونهٔ چنین شخصیت هایی را در داستان ***«پلکان»*** ابوتراب خسروی نیز می توان مشاهده کرد؛ آقای «الف» و آقای «دال» نه فقط نام کامل ندارند، بلکه تقریباً هیچ توصیفی نیز از آنان نمی شود. مشابه این وضعیت را در نام «خانم کلندر» (تقویم) در فراداستانِ مرد تاریخ نوشتهٔ ملکم برَدبری می‌توان دید که نامی نمادین و سنخی به نظر می‌رسد.

اما **پسامدرنیسم** که ندای اعتراض انسان علیه پسامدرنیته است، درست در نقطهٔ مقابل این وضعیت، به شیوه‌ای نمادین، در درون خود شخصیت های شورشگر را خلق می کند تا دربرابر این بی هویتی و بازیچه قرار گرفتن ایستادگی کنند. شخصیت های داستان پسامدرن دیگر مانند داستان مدرن و پیشامدرن تسلیم و مرده وار دراختیار نویسنده نیستند؛ بلکه گاه تقدیر خود و داستان را برخلاف میل نویسنده رقم می زنند. آیا این آرزوی انسان معاصر برای ایستادگی دربرابر وضعیت پسامدرن نیست؟ و آیا این **شورشگریِ شخصیت ها را جوشش اصالت وجود (اگزیستانسیالیسم)** نمی توان نامید؟ انسان بی هویتی که آرزو دارد هویت خود را بسازد و فقط در آن صورت است که **فردیت و هویت خاص** خود را کسب می کند؟ می بینیم که چگونه باز هم یک مؤلفهٔ ظاهری در داستان پسامدرن، به یک پشتوانهٔ فلسفی متصل می شود.

تولد پسامدرنیسم مترادف بوده است با ضربهٔ قطعی و نهایی به پیکر نیمه جان مؤلف و درواقع کامل شدن روندی است که رولان بارت پیش از این اعلام کرده بود. اگر پیش از این و در دورهٔ مدرنیسم، **خواننده** درمعناگذاری متن و **تضعیف** اقتدار مؤلف مشارکت می کرد، در عصر پسامدرن **شخصیت ها** نیز در تعیین روند داستان دخالت می کنند و چه بسا اطلاعاتی در اختیار دارند که مؤلف از آن بی خبر است و مسیر داستان را به سمت و سویی هدایت می کنند که خواست مؤلف نیست؛ بنابراین اقتدار او را به طور کامل متزلزل می‌کنند. در رمان ***آزاده خانم و نویسنده‌اش***، شخصیت‌ها چنین وضعی دارند؛ مثلاً سرهنگ شادان در تمام طول داستان در تعقیب نویسندهٔ خود است تا مانع نوشتن مرگ خود شود و شخصیت دیگری به نام بیب

اوغلی، در اواخر داستان، نویسندهٔ خود را به همین دلیل مصدوم می کند؛ البته همهٔ شخصیت های داستانی این رمان چنین روابط تیره و تاری با نویسندهٔ خود ندارند؛ مثلاً آزاده خانم، یکی از شخصیت های داستان، هنگامی که نویسنده با ناامیدی و استیصال منتظر از راه رسیدن یک طلب کار است و نمی داند که چه جوابی باید به او بدهد، از راه می رسد و با دادن چکی به او مشکلش را حل می کند. همین آزاده خانم، به عنوان یک شخصیت داستانی، آن قدر مستقل و جسور است که وارد فضای داستانی یک نویسندهٔ دیگر، یعنی داستایوسکی می شود و سعی می کند بر شخصیت های او اثر بگذارد و مسیر داستان را تغییر دهد. به نمونهٔ زیر توجه کنید که چگونه سرهنگ شادان که برای یافتن نویسندهٔ خود (شریفی=پسردایی)، بیب‌اوغلی را شکنجه می دهد، فرجام داستان را پیش‌گویی می کند: « من پیغمبر نیستم میری! **ولی خوب می دونم که حکایت مرگ علی پهلوان، حکایت مرگ تو و حکایت مرگ منو آن پسردایی ولدالزنای تو قراره بنویسه. خونه ات رو گشتیم میری. در رفته بود.** » (۳۱) شریفی (نویسنده) سال های زیادی از عمر خود را به سبب ترس و فرار از این شخصیت در آوارگی و دربه‌دری در تهران و بعدها در استانبول می گذراند. سایهٔ وحشت از او بر تمام زندگی مؤلف سایه افکنده است. سرهنگ شادان شخصیتی به تمام معنی شورشگر است و این امر هنگامی روشن‌تر می شود که به یاد بیاوریم شریفی و سرهنگ شادان فقط دو شخصیت داستانی هم طراز و دریک سطح وجودی نیستند؛ بلکه شریفی همچنین در یک سطح وجودشناسانهٔ بالاتر و در مقام مؤلف سرهنگ شادان قرار دارد. هنگامی که شادان، شریفی را در خیابانی غافلگیر می کند، شریفی (نویسنده) که به شدت ترسیده است، سعی می کند او را بفریبد و خود را کس دیگری جا بزند تا بتواند از دست او فرار کند. لحن آمیخته با ترس نویسنده و لحن قلدرانهٔ این شخصیت داستانی (شادان) قابل توجه است :« **بگو، نترس، نمی خورمت.**»« **اختیار دارین. چه ترسی، تیمسار!** » « **منو قبلاً جایی ندیدی؟ بگو، نترس، باور کن نمی‌خورمت.** »« **تیمسار شما منو عوضی گرفتین. من به عمرم شما رو ندیدم.** » « **تو مگه نویسنده نیستی؟**»(۲٤٦ تا ۲۵۰)

نکتهٔ جالب در این گفتگو، علاوه بر ترس نویسنده و رفتار تهاجمی شخصیت نسبت به او، این است که این شخصیت نسبت به پیرنگ داستان، داناتر از نویسنده است و درحالی که نویسنده گیج و حیران از خود می پرسد: «این جریان قاتل، دو قاتل چه بود؟» شخصیت این وقایع را می داند و از قبل پیش گویی می کند. در انتهای رمان، حتی بیب اوغلی، شخصیت سربه زیر و آرام نیز تبدیل به شخصیتی شورشی شده و برای اینکه مانع مرگ خود در داستان شود به سراغ نویسندهٔ خود، یعنی شریفی آمده است؛ به او حمله و او را مجروح می کند؛ اما درنهایت تسلیم می شود و شریفی به شیوه ای ملایم و با فشردن او به سینهٔ خود، او را می کشد:« **زن شریفی به شنیدن سروصدا می آید توی سالن.** اسفندیار را بغل کرده. **اسفندیار به دیدن کشمکش مهمان و پدرش می زند زیر گریه.** پای شریفی می گیرد به پای میز و زمین می خورد. با هر دو دستش سرش را می‌گیرد تا از ضربه های تعلیمی بیب اوغلی در امان بماند. **بیب اوغلی با تعلیمی چند بار محکم می زند به دنده های شریفی.** زن می گوید: « جریان چیه؟ شما کی هستین آقا؟ » بیب اوغلی فریاد می‌زند:
« **می کشمت! منو می خواهی بکشی؟** » شورشگری بسیار حاد شخصیت [زن شریفی می گوید: « تو کی هستی آقا؟ با شوهر من چکار داری؟ » بیب اوغلی می گوید:
« خانم شما دخالت نکنین. » شریفی می‌گوید: « **این مرد بیب اوغلی یه. شخصیت رمان منه. سال ۲۸ یه شخصیت دیگهٔ رمان من به این گفته که قاتلش منم. حالا اومده منو بکشه تا من نتونم بکشمش.** »(۵۹۷ تا ٦٠١)

سؤالاتی که به ذهن خواننده خطور می کند، این هاست: **آیا این شخصیت ها درجهانی مستقل از قدرت نویسنده، زندگی مستقل خود را دارند؟ این جهان کدام است و حدود آن و اختیارات نویسنده برآن چیست؟**

شخصیت دیگر این داستان، آزاده خانم نیز، شخصیتی شورشگر است و نه فقط از نویسندهٔ خود اطاعت نمی‌کند، بلکه در بسیاری از مواقع او را به دنبال خود می کشد و حتی در تنگناهایی که گرفتار آمده و عاجز و ناتوان مانده، به یاریش می شتابد؛ مثلاً هنگامی که شریفی در بیابان و درحالی که با جنازه های سه شهید روی

باربند ماشین خود، گرفتار سگ ها شده است، آزاده خانم به کمک اومی آید و از این مخمصه نجاتش می‌دهد.(۲۰٤)

این شخصیت خودمختار، هرگاه که بخواهد، وارد زندگی خصوصی نویسنده هم می شود و از اینکه زندگی او را به هم بریزد، پروایی ندارد. هنگامی که نویسنده از او می خواهد از ماشینش پیاده شود، به او جواب منفی می دهد و تهدیدش می کند که برایش پاپوش درست خواهد کرد.(۲۱۰ تا ۲۱۲) همین شخصیت، هنگامی که نویسندهٔ دو سطح بالاتر از او، دکتر رضا، مستأصل و ناتوان منتظر آمدن یک طلب کار در خانه مانده است و نمی داند چه جوابی باید به او بدهد، وارد خانهٔ او می شود و با پرداخت یک چک بانکی به او، او را از این مخمصه می رهاند. (۵۵۷ و ۵۵۸)

این شخصیت داستانی به دخالت در داستان خود و امور نویسنده اش اکتفا نمی کند؛ **بلکه به فضاهای داستانی نویسندگان دیگری نیز سرک می کشد و مایل به تغییر پیرنگ آن داستان ها است.** در جایی از داستان، تمایل او را برای تغییر پیرنگ داستان ***شب های روشن*** می بینیم که چگونه با حلول در قالب ناستنکا سعی می‌کند او و فدور را به هم نزدیک کند و بر انتخاب آنان تأثیر بگذارد. (۱۵۱) همین شخصیت، در سطرهای زیر، از تمایل خود برای تغییر داستان ***بوف کور*** هدایت حرف می زند: «... **همه اش به این فکرم که چطور یک گزلیک پیدا کنم و بدهم دست لکاتهٔ اثیری تا پیش از آنکه دست به کار شوی او خدمتت برسد ...**» (۱٦۵)

دکتر رضا، نویسنده ای که خود، به‌دست دکتر رضا براهنی نوشته می شود و خود یک شخصیت داستانی است، دراین مورد این‌طور می گوید:

> **شخصیت است که قصه نویس را می نویسد نه برعکس. اوست که با قصه‌نویس سَرِ جنگ دارد. بحران یعنی همین. چون شخصیت واقعیت ندارد، می تواند تا ابد بنویسد. چون قصه نویس واقعی است، محدود است. پس بهتر است قصه نویس فقط کاتب آزاده خانم باشد، نه قصه‌نویس او. (۵٦۳)**

همین شورشگری شخصیت‌ها را در داستان کوتاه ***پلکان***، علی‌رغم کوتاهی و سادگی فراوان پیرنگ، شاهد هستیم؛ مثلاً یکی از شخصیت ها، یعنی «دال» در

پیش برد پیرنگ داستان دخالت می کند و با گفتگو با آقای «الف» ، پدر آیندهٔ خود، فرجام دیگری جز آنچه نویسنده رقم زده، می آفریند.(۳٤) و در جای دیگری همین شخصیت داستانی، پدرش را راهنمایی می کند که چگونه زودتر از دفعات قبل و با روشی متفاوت با فرجام اول، با مادرش، خانم مینایی آشنا شود: « خانم مینایی نگاهی به آقای الف انداخت و در شلوغی کلمات گم شد. دال‌گفت: « من اندازهٔ پایش را می دانم؛ می توانید برایش کفش بخرید، هدیه تان را به خانه می‌برم.»(٤٠) و ادامهٔ داستان با این روایت جدید، فقط با دخالت دال پیش می رود: « خانم مینایی از قاب پنجره گفت: «دال پله‌ها را نشانش بده، هوا سرد شده، بیاید بالا. » دال گفت: « مادر می گوید برویم بالا. » (٤٠ و٤١)

تغییر سطح دو شخصیت داستانی این متن، یعنی خانم مینایی و دال به سطح وجودی فوق داستانی و قرار گرفتنشان در همان سطحی که نویسنده جای دارد و گفتگوی این دو با هم، درمورد شخصیت سوم یعنی آقای الف نیز نوعی جسارت، سدشکنی و تمرّد در برابر نویسنده محسوب می شود. در جایی، این دو شخصیت، صفحات داستانِ نویسنده را ورق می زنند و با هم می خوانند ودربارهٔ بخش های مختلف آن اظهارنظر می‌کنند؛ درست مانند دو کودک بازیگوش که بدون اجازهٔ مادر سراغ وسایل او رفته اند و آن ها را بازرسی می کنند.(٤٢)

نویسندهٔ فراداستان عاجزانه به‌دنبال شخصیت‌های مخلوق خود می‌دود و از آنان درخواست می‌کند که پیرنگ داستان را به پیش ببرند و در مواردی تسلیم خواست شخصیت‌ها برای رقم زدن سرنوشت خویش می‌شود. دکتر حسین پاینده در کتاب ***رمان پسامدرن و فیلم*** این‌طور می‌نویسند:

> شخصیت‌ها دیگر عروسک‌های خیمه‌شب‌بازیِ نویسنده در مقام خالقی توانا نیستند. در رمان پسامدرن، شخصیت‌ها بر استقلال خود از نویسنده اصرار می‌ورزند و حتی علیه امر او سربه شورش برمی‌دارند؛ تاحدی که خواننده احساس می‌کند این نویسنده است که از شخصیت‌ها تبعیت می‌کند و نه برعکس. (٦٤)

موارد زیر نشان‌دهندهٔ وجود همین ویژگی در داستان ***کولی کنار آتش***، نوشتهٔ

منیرو روانی‌پور است. در اوایل داستان، شخصیت اصلی داستان، آینه ـ که از سرنوشت خود به تنگ آمده ـ قصد گریز از داستان را دارد و نویسنده سعی می‌کند مانع او شود:

«مگریز آینه، مگریز ... » می‌گریزد، **نه به جانب جایی که من می‌خواهم**، روی دو زانو می‌افتد، ... « نمی‌توانم، دیگر نمی‌توانم ... » «آخر کجا می‌خواهی بروی؟» « هیچ کجا، فقط از این قصه می‌روم ... » بلند می‌شود، چند گامی برمی‌دارد ...اگر نویسنده به قهرمان قصه‌اش مجال فکر کردن بدهد روزگارش تباه است. کاری بکن زن، حرفی بزن. داستانت بدون آینه هیچ است؛ نگاهش کن چطور تلوتلو می‌خورد و **درست برخلاف مسیری که تو می‌خواهی حرکت می‌کند** ... (۴۳)

و در سطور بعدی، نویسنده به شخصیت داستان خود، برای ماندن در داستان التماس می‌کند و سعی می‌کند او را بفریبد و آرام کند تا در داستان بماند:

می‌دانی در فصل‌های بعد زندگی‌ات بهتر می‌شود ... » «**آخر این زندگانی من نیست اینکه تو نوشته‌ای** ... » « ... اگر بمانی قصه تمام می‌شود؛ تو هم به تهران می‌روی و مانِست را پیدا می‌کنی [این یک خبر دروغ است که نویسنده به قهرمان داستان خود می‌دهد تا برای ماندن او را بفریبد؛ چون تا پایان داستان چنین اتفاقی رخ نمی‌دهد.] ... ما نجات دهندهٔ همدیگریم. (۴۴و۴۵)

درجای دیگری از داستان، شخصیت به نویسنده نسبت به حضور سایر شخصیت‌ها اعتراض می‌کند و درمورد اقتدار او بحث می‌کند . نویسنده فروتنانه، خود به عدم اقتدارش اعتراف می‌کند و شخصیت، نویسندهٔ خود را تهدید به لو دادن به حکومت می‌کند: « **این‌همه آدم را چرا آورده‌ای توی قصه؟** » «**... یک کلام بگویم اگر مرا قاطی کنی تو را لو می‌دهم** ... حالا بخند، باور نمی‌کنی،ها؟ » (۱۳۸ تا ۱۴۰) نویسنده در صفحات بعد، درمورد کاری که باید بکند و توانایی خود در پیش‌برد مسیر داستان، دچارتردید می‌شود و نهایتاً به این نتیجه می‌رسد که باید اجازه دهد شخصیت داستانی راه خود را به میل خود ادامه دهد تا زمانی که نویسنده فرصتی برای بازگرداندن او به داستان پیدا کند: «... **باید بگذارم به راه خودش برود؛ به‌دنبال**

آنچه دوست دارد تا آن زمان که فرصتی پیدا کنم و او را متقاعد و سالم به قصه واگردانم ...» (۱۵۸ و ۱۵۹)

و باز درجایی دیگر از داستان، **نویسنده که به‌دلیل رها و گم شدن شخصیت، ازطریق آینه‌بینی او را پیدا کرده است،** از عدم اقتدار خود شکوه می‌کند؛ ولی تلاش می‌کند تا این اقتدار ازدست‌رفته را به‌نحوی احیا کند:

> زکی! انگار اگرتا ابد به آینه نگاه کنی به‌جز این نمی‌بینی... و من دیگر توانی برای دیدن ندارم و **بیش از این نمی‌توانم خودم را مضحکهٔ دست آن‌ها کنم. می‌دانم که** فردا به جزیره می‌روند- آن‌هم همپای غروب. مگر از جزیره تا دوبی فقط بیست دقیقه راه نیست؟ **این اتفاقی است که باید بیفتد ... اتفاقی که قصه را به دلخواه من پیش می‌برد.** (۱٦٦ و ۱٦۷)

هنگامی که شخصیت مخلوقِ نویسنده، آینه، مورد تهاجم مردان ناشناس قرار می‌گیرد، نویسنده با وحشت و اضطراب اشک می‌ریزد و فریاد می‌کشد و از یکی دیگر از شخصیت‌های داستانی خود به‌نام فرزانهٔ نقاش کمک می‌خواهد تا با کشیدن پنجره‌ای به فرار آینه از اتاق کمک کند؛ اما درنهایت نمی‌تواند هیچ‌کاری برای کمک به او انجام دهد و از دخالت در سرنوشت او ناتوان است.(٦۵) به‌دنبال این عدم اقتدار نویسنده و نگرانی او، برای خواننده این سؤال پیش می‌آید که پس چه کسی سرنوشت آینه را دراین فصل رقم زده است؟ خودش؟ نویسنده؟ دیگران؟ وجودی ناشناخته و نامرئی ؟ ...

درجای دیگری ازداستان، ناگهان خواننده پی می‌برد که شخصیت اصلی، بدون اطلاع او و نویسنده، پنهانی کوشیده است مسیر داستان را با استفاده از اطلاعاتی که داشته، عوض کند و مانع وقوع برخی از حوادث شود. این شخصیت شورشگر، نه فقط برای خود، بلکه برای چند شخصیت داستانی دیگر فرجام‌های متفاوتی را رقم می‌زند؛ به‌عبارت دیگر او، خود، نویسندهٔ داستان‌های دیگری برای خود، زن سوخته و پیرزن خرابه‌نشین است:

> [سحر می‌گوید] ... گفتم: پناه برخدا تو عین همان حرفی را می‌زنی که زن کولی

به گل‌افروز گفته. [آینه] بروبر نگاهم کرد و گفت: کدام زن؟ صدایش کمی لرزید. گفتم: چند روز قبل ازعروسی با مرد کفترباز، **زنی جوان و کولی وارد روستا می‌شود و به گل‌افروز می‌گوید که آنجا نماند؛ می‌گوید که مرد شب عروسی فرار می‌کند و بعدها زلزله می‌آید** و ... **اگر حالا نرود مجبور می‌شود تا آخر عمر میان خرابه‌ها زندگی کند** ... (۲۲۲)

در سطور زیر، نمونه‌های دیگری از عدم اقتدار مؤلف و سرکشی شخصیت‌ها دیده می‌شود:

تو داری با من بازی می‌کنی؛ حالا چطور می‌توانم به گذشته برگردم؟ ... » « من که حرفی ندارم، این تویی که زیر همه چیز می‌زنی، من می‌گویم که آدم باید به‌دنبال سرنوشت اصلی خودش بگردد، نه سرنوشتی که دیگران برایش رقم زده‌اند ... ببین ناشکری می‌کنی، من تو را از گذشته‌ات بیرون کشیده‌ام؛ گذشته‌ای که خودت هم ازش خجالت می‌کشی. تقدیر دیگری به تو داده‌ام ... » « آخر تو داری از من چیزی می‌سازی که نیستم ... (۱۷٤تا ۱۷٦)

نکتهٔ جالب این است که این بحث شبه فلسفی بین نویسنده و شخصیت اصلی، به نحوی ایهامی به زندگی واقعی و دنیای انسان‌های واقعی نیز تعلق دارد و داستان چون آینه‌ای مسایل بیرونی را بازتاب می‌دهد. درجای دیگری از داستان نیز، دو شخصیت داستانی، برضد نویسندهٔ خود توطئه می‌کنند و سعی در سرپیچی از ارادهٔ او دارند. آینه، شخصیت اصلی داستان، راننده‌ای را که نویسنده برای کمک به او، آفریده و به درون فضای داستان فرستاده، تشویق به فرار و سرپیچی از نویسنده می‌کند و او نیز می‌پذیرد. (۱۸۲) وکمی بعد یکی ازشخصیت‌ها می‌گوید: « آدم‌هایی که نویسنده‌شان را نمی‌شناسند، خوشبخت‌ترند. » (۲۲۱)

درجای جای این داستان، باز هم این عدم اقتدار را آشکارا می‌توان دید؛ مثلاً هنگامی که نویسنده با ترفندی آینه را از راننده‌ای که دوستش دارد، جدا کرده است و آینه هرچه به‌دنبال راننده جستجو می‌کند، او را نمی‌یابد و خشمگین بر سر نویسنده فریاد می‌کشد. (۱۷۰) کمی بعد، شخصیت اصلی داستان برخلاف میل نویسنده دست

به خودکشی می‌زند و نویسنده سراسیمه به‌دنبال راه چاره‌ای می‌گردد تا نگذارد که شخصیت داستانی از دسترسش خارج شود.(۱۷۰) او بعد از این که با خوشحالی درمی‌یابد آینه هنوز زنده است، از عملکرد شخصیت‌های دیگر می‌هراسد و ناامیدانه سعی در کنترل وقایع داستان دارد: [یکی از شخصیت‌ها می‌گوید:] « بیمارستان، باید ببریمش بیمارستان ... » [و دیگری جواب می‌دهد:] « کمیته چی؟ » [نویسنده:] تمام شد. همه چیز از کفم رفت ... حالا کو تا من دوباره آینه را ببینم. **اگر بتوانم ببینم!** (۱۷۱) در پایان داستان، نویسنده خشمگین اعتراف می‌کند که بازیچهٔ دست شخصیت‌ها بوده است.

> هیچ‌کدام از کتابفروشی‌ها او را نمی‌شناختند. شتابزده به خانه می‌آید؛ دفترچهٔ تلفنش را زیر و رو می‌کند و تمام مجلات هنری را ورق می‌زند ... نه ... انگار هرگز فرزانه‌ای نبوده ... بازی ... **مرا بازی داده‌اید؛ لشکری از آدم‌های ریز و درشت به‌راه افتاده تا مرا به اینجا بکشاند** ... دست‌نوشته را روی میز می‌گذارد. سرتکان می‌دهد، می‌خندد، مثل مرغی دریایی که از طوفان گذشته باشد نفس نفس می‌زند ... (۲٦۷)

نتیجه‌گیری:

چنین شخصیت هایی که در رقم زدن فرجام داستان دخالت دارند و به خود و زندگی خود با دیدی نقّادانه نگاه می کنند، دیگر مانند شخصیت های مدرن و پیشامدرن لخت و بی اراده و مرده وار تسلیم نویسنده نیستند؛ بلکه نوعی نیروی پرجوش و خروش[1] در آن ها شعله می کشد و آن ها را وادار به حرکت و ساختن هویت تازه ای برای خود و جهان پیرامون خود می کند. آیا این همان نیرویی نیست که سارتر در وجود انسان می ستاید و سعی در بیداری آن دارد؟ آیا این شخصیت های داستانی، انسان را بهتر از ادبیات گذشته – البته آن طور که باید باشد و نه آن طور که اغلب هست – محاکات نمی کنند؟ به نظر می رسد که نویسندهٔ پسامدرن به تمام این پرسش ها پاسخ مثبت می دهد.

1. existence

این شخصیت ها برخلاف تصوّر نویسنده، که با نامیدن آنان با حروف اختصاری، آن‌ها را تا مرز بی هویتی تنزّل داده است ـ همچنان که جامعهٔ پسامدرن افراد را بی‌هویت و یکسان می انگارد– برای خود و فضای داستانی خود هویت های تازه ای رقم می زنند و به این ترتیب اعتراض خود را بر ضد وضعیت پسامدرن اعلام می‌دارند؛ اما نکتهٔ تأمل‌برانگیز آنجاست که این شخصیت‌های شورشگر به طور آیرونیکی از جنس واژه و متعلق به دنیای مجازی هستند؛ درست در نقطهٔ مقابل نویسنده که انسان پسامدرن و متعلق به دنیای واقعی است و این شخصیت‌های داستانی هستند که بر او و برمقدرات داستان حکمروایی می‌کنند و او خود را در برابر آنان، همچون جهان پیرامون، بی‌دفاع و ناتوان می‌بیند. جملات دکتر براهنی را در رمان آزاده خانم و نویسنده‌اش به یاد می‌آوریم: «شخصیت است که قصه‌نویس را می‌نویسد نه بر عکس. اوست که با قصه‌نویس سر جنگ دارد. بحران یعنی همین.» (٥٦٣)

فهرست منابع:

ـ براهنی، رضا. **آزاده خانم و نویسنده‌اش، یا آشویتس خصوصی دکتر شریفی.** تهران: انتشارات کاروان، چ ۲، ١٣٨٤.

ـ بشیریه، حسین. **درآمدی بر جامعه‌شناسی تجدد.** کتاب نقد و نظر(ویژهٔ مجلهٔ نقد و نظر). قم: دفتر تبلیغات حوزهٔ علمیه قم، ۱۳۷۹.

ـ بودریار و دیگران. **سرگشتگی نشانه‌ها:** نمونه‌هایی از نقد پسامدرن. ترجمهٔ بابک احمدی و دیگران. گزینش و ویرایش مانی حقیقی. تهران: نشر مرکز، چ ۳، ١٣٨٤.

ـ پاول، جیمز. **پست‌مدرنیزم:** گام به گام با جهان فلسفه و هنر مدرن. ترجمهٔ حسینعلی نوذری. تهران: نشر نظر، چ۲، ١٣٨٤.

ـ پاینده، حسین. **رمان پسامدرن و فیلم:** نگاهی به ساختار و صناعات فیلم میکس. تهران: انتشارات هرمس(وابسته به مؤسسهٔ شهر کتاب)، ١٣٨٦.

ـ تابعی، احمد. **رابطهٔ میان ایدهٔ پسامدرن و عدم تعین.** تهران: نشر نی، ١٣٨٤.

ـ تدینی، منصوره. **مدرنیسم و پسامدرنیسم در داستان معاصر فارسی.** رسالهٔ دکتری.

دانشگاه علامه طباطبایی،۱۳۸٦.

ـ خسروی، ابوتراب. **دیوان سومنات**. تهران: نشر مرکز، چ۲ ، ۱۳۸۰.

ـ روانی‌پور، منیرو. **کولی کنار آتش**. تهران: نشر مرکز، چ۵، ۱۳۸۲.

ـ شمیسا، سیروس.**نقد ادبی**. تهران: نشر میترا، چاپ نخست(ویرایش دوم)، پاییز ۱۳۸۵.

ـ سلدن و ویدوسون. **راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر**. ترجمهٔ عباس مخبر. تهران: طرح نو. چ۲ با افزایش و پیرایش،۱۳۷۷.

ـ لیوتار، ژان فرانسوا. **تعریف پسامدرن برای بچه‌ها**: مکاتبات حدفاصل سال‌های ۱۹۸۵ـ۱۹۸۲.مترجم آذین حسین زاده. تهران: نشر ثالث، ۱۳۸٤.

ـ وارد، گلن. **پست‌مدرنیسم**. تهران: نشر ماهی، ۱۳۸٤.

ـ هانیول و دیگران. **مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان**. گزینش و ترجمهٔ دکتر حسین پاینده. تهران: نشر روزنگار، ۱۳۸۳.

- Abrams,M.H, A **Glossory of Literary Terms**, U.S.A: Heinle& Heinle,seventh Edition, 1999.

-Cuddon,J.A.The **Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory**.(Revised by C.E.Preston).London: Pen guin Books,1999.