سیمین دانشور: شهرزادی پسامدرن

حسین پاینده*

چکیده:

به رغم جایگاه رفیعی که سیمین دانشور در ادبیات مدرن فارسی کسب کرده‌است، آثار او کمتر مورد بررسیهای نقّادانهٔ نظام‌مند قرار گرفته‌اند. مقالهٔ حاضر کوششی است در اثبات این برنهاد که دو رمان اخیر دانشور (*جزیرهٔ سرگردانی* و *ساربانْ سرگردان*) مبیّن پویایی این نویسنده و توان چشمگیر او برای داستان‌نویسی به سبک و سیاق پسامدرنیستی است. از آنجا که "پسامدرنیسم" اصطلاحی چندمعناست و نظریه‌های گوناگونی دربارهٔ آن مطرح گردیده‌اند، در مقالهٔ حاضر این نظریه‌ها ــ تا آنجا که به حوزهٔ مطالعات ادبی و نقد ادبی مربوط می‌شود ــ به دو گروه عمده تقسیم شده‌اند. گروهِ نخست نظریه‌های کسانی مانند بَری لوئیس، پیتر والن، دیوید لاج، ایهاب حسن و دووِ فوکِما را در بر می‌گیرد که فهرستی از مؤلفه‌های سبکیِ متمایزکنندهٔ نگارش پسامدرنیستی ارائه می‌کنند. در

* عضو هیات علمی گروه زبان و ادبیات انگلیسی – دانشگاه علامه طباطبایی.

گروه دوم، شاخصترین نظریه را برایان مک‌هِیل مطرح کرده‌است که برای تبیین پسامدرنیسم از مفهوم "عنصر غالب" در فرمالیسم روسی مدد می‌گیرد و مشخصهٔ پسامدرنیسم را وجودشناسی (در تباین با معرفت‌شناسی که عنصر غالب مدرنیسم است) می‌داند. در بخش بعدیِ مقالهٔ حاضر، با ارائهٔ قرائتی نقادانه از دو رمان یادشده در پرتو هر دو گروهِ نظریه‌های پسامدرنیسم، استدلال می‌شود که این رمانها نه فقط به سبب مؤلفه‌های سبکیِ دانشور بلکه همچنین به دلیل برجسته‌شدن پرسشهای وجودشناسانه دربارهٔ هستیِ انسانِ سرگردانِ معاصر، واجد کیفیتی پسامدرنیستی هستند.

کلید واژه‌ها:

مدرنیسم، پسامدرنیسم، فراداستان، سبک نگارش، معرفت‌شناسی، وجودشناسی

در تاریخ ادبیات مدرن فارسی، سیمین دانشور را می‌توان دومین زن رمان‌نویس ایران دانست. پیش از دانشور، بانوی دیگری به نام امینهٔ پاکروان رمانهایی را در ایران منتشر کرده‌بود، اما وی که استاد ادبیات فرانسه در دانشگاه تهران بود رمانهایش را به زبان فرانسوی می‌نوشت. بدینسان، دانشور نخستین زن رمان‌نویسِ فارسی‌نگار در ایران است. از دانشور تاکنون چهار مجموعهٔ داستان کوتاه و سه رمان منتشر شده‌است. *آتش خاموش*، نخستین مجموعهٔ داستانهای کوتاه دانشور، در سال ۱۳۲۷ منتشر شد و دیگر هرگز تجدید چاپ نگردید. به نظر می‌رسد عدم رغبت دانشور به چاپ دوبارهٔ این مجموعه ــ که در بر گیرندهٔ شانزده داستان کوتاه است ــ از تجربه‌هایی ناشی شد که او از سفر دو سالهٔ خود به آمریکا (سالهای ۲-۱۳۳۱) و شرکت در کلاسهای نویسندگی خلاق والس استگنر در دانشگاه استنفورد کسب کرد. مقایسهٔ داستانهای *آتش خاموش* با داستانهایی که دانشور پس از بازگشت به ایران نوشت، به‌وضوح نشان می‌دهد که چرا او مایل به تجدید چاپ نخستین داستانهایش نیست: با تسلط یافتن دانشور به فنون

داستان‌نویسی، سبک نگارش او در دورهٔ جدید به نحو بارزی دگرگون شد و جلوه‌های نویسندگیِ حرفه‌ای هر چه بیشتر در آثارش متبلور گردید. توصیفی که هوشنگ گلشیری در کتابش با عنوان *جدال نقش با نقاش* از داستانهای مجموعهٔ *آتش خاموش* ارائه می‌دهد ــ "سیاه مشق" (۱۶) ــ به‌جاست، هم به دلیلی که خودِ او ذکر کرده‌است ــ یعنی این دلیل که "در مجموع این آثار گذشته از آثار هدایت و بزرگ علوی حتی در مقایسه با آثار همزمان مثلاً کتاب اول چوبک، *خیمه‌شب بازی* (۱۳۲۶)" مبیّن ناپختگیِ کارهای اولیهٔ یک نویسندهٔ تازه‌کار است (همانجا) ــ و هم به این دلیل که داستانهای بعدیِ خودِ دانشور به لحاظ کیفی تفاوت چشمگیری با داستانهای *آتش خاموش* دارند. *شهری چون بهشت*، دومین مجموعهٔ داستانهای کوتاه دانشور و در واقع منادی ظهور نویسنده‌ای جدید در زمرهٔ داستان‌نویسانِ سرآمد ایران، مجموعه‌ای از یازده داستان کوتاه است که نخستین بار در سال ۱۳۴۰ منتشر گردید و تاکنون هر چند سال یک بار تجدید چاپ شده‌است. گرچه دانشور دو مجموعهٔ دیگر از داستانهای کوتاهش را ــ با عنوانهای *به کی سلام کنم؟* و *از پرنده‌های مهاجر بپرس*، هر یک شامل ده داستان ــ به ترتیب در سالهای ۱۳۵۹ و ۱۳۷۶ منتشر کرد،[1] اما بی‌تردید شهرت خود را (در ایران و هم در خارج از کشور) عمدتاً مدیون نخستین رمانش یعنی *سوشون* است. این رمان که نخستین بار در سال ۱۳۴۸ منتشر شد، تا آذرماه سال ۱۳۵۶ مجموعاً هفت نوبت تجدید چاپ گردید؛ به عبارت دیگر، *سوشون* طی هشت سال، هشت بار چاپ شد. متأسفانه آمار دقیقی از دفعات چاپ غیررسمی و شمارگان *سوشون* پس از انقلاب در دست نیست، اما اگر شمارگان چاپ هشتم این رمان در سال ۱۳۵۶ را ملاک قرار دهیم

---

[1] در حاشیه بد نیست اشاره شود که فواصل تجدید چاپ و نیز شمارگان این کتابها، خود به تنهایی شاخصی گویا از جایگاه دانشور در ادبیات داستانی مدرن ما است: *به کی سلام کنم؟* به فاصلهٔ نُه ماه به چاپ دوم رسید و *از پرنده‌های مهاجر بپرس* ــ در زمانی که رمانها و مجموعه‌های داستان کوتاه در کشور ما حداکثر با شمارگان سه هزار نسخه به چاپ می‌رسیدند (و آثار متأخرتر هم هنوز از این حد فراتر نرفته‌اند) ــ در چاپ اول به تعداد ۱۶۵۰۰ نسخه منتشر گردید.

(۲۲۰۰۰ نسخه)، آنگاه به ضرس قاطع می‌توان گفت پس از *بوف کور* هدایت، *سوشون* پرفروشترین رمان فارسی بوده‌است. انتشار رمانهای *جزیرهٔ سرگردانی* (۱۳۷۲) و *ساربانْ سرگردان* (۱۳۸۰) نه فقط جایگاه دانشور را ادبیات مدرن فارسی بیش از پیش تثبیت کرده، بلکه همچنین ــ بنابر بحثی که در مقالهٔ حاضر ارائه خواهد شد ــ پویش خلاقانهٔ او در نوآوریِ سبکی را نیز به نمایش گذاشته است.

با این همه مایهٔ تأسف است که دانشور، به رغم جایگاه رفیعی که در ادبیات مدرن ما دارد، هنوز آنچنان موضوع قرائتهای نقادانه قرار نگرفته‌است. فقدان سنت نقد آکادمیک و مبتنی بر نظریه، البته عارضهٔ عمومیِ مطالعات ادبی در کشور ما است؛ اما می‌توان استدلال کرد که این موضوع در مورد دانشور پیچیدگیهای ناپیدایی هم دارد که به فرهنگ جامعهٔ مردسالار مربوط می‌شود. طی یک دههٔ اخیر کتابهای متعددی در بررسی و نقد آثار هدایت منتشر شده‌اند؛ این در حالی است که غیر از کتاب گلشیری و مقالات ادواری و پراکنده، هنوز جای کارهای نقادانهٔ بسیار بیشتر در بارهٔ آثار دانشور خالی است. به نظر می‌رسد یک دلیل عمدهٔ این وضعیت، جنسیت دانشور باشد. همان‌گونه که دوبوار در کتاب *جنس دوم*، استدلال می‌کند، زن در جامعهٔ مردسالار "دیگری" محسوب می‌شود. به عبارتی، برخلاف مرد که واجد نَفْسی قائم به ذات تلقی می‌شود، زن فقط در تباین با مرد تعریف‌پذیر است. این فقدان هویت مستقل ــ که تبلور مکررش در زندگیِ عمومیِ هر زنی، مورد خطاب قرار گرفتن با نام خانوادگیِ شوهر است ــ در مورد دانشور به‌خصوص با گره‌خوردن هویت او با همسرش (جلال آل‌احمد) و در واقع با قرارگرفتن هویت دانشور تحت شعاع شهرت آل‌احمد خود را نشان می‌دهد. اغلب هنگام صحبت از دانشور و آثارش، بلافاصله اضافه می‌شود که او همسر آل‌احمد است. سایهٔ آل‌احمد، حتی پس از فوت او، همچنان نه فقط بر خود دانشور (هویت او به منزلهٔ یک زن) بلکه همچنین بر **آثار** دانشور (نوشته‌های او به منزلهٔ یک داستان‌نویس و نیز محقق زیبایی‌شناسی) سنگینی می‌کند. از این حیث، می‌توان فهمید که چرا در رمان

جزیرهٔ سرگردانی، شخصیت داستانی‌ای به نام "سیمین دانشور" وجود دارد که خطاب به یکی دیگر از شخصیتها شِکوه‌کنان می‌گوید: "من جلال آل‌احمد نیستم. هر کس بسته به نهاد و فطرت خودش عمل می‌کند" (۵۲). به بیان دیگر، این دعوتی است از خوانندگانِ رمان که آن را نه در پرتو نسبت همسریِ دانشور با آل‌احمد بلکه به منزلهٔ اثری از یک (زن) نویسنده مورد بررسی قرار دهند. نیز از همین منظر، کاملاً بامعنا و قابل درک است که دانشور در مقالاتی که در دههٔ ۱۳۲۰ برای رادیو تهران و روزنامهٔ *ایران* می‌نوشت، نام مستعار "شیرازی بی‌نام" (و نه حتی "شیرازی گمنام") را برای خود برگزیده‌بود: بی‌نام بودن دانشور، حقیقتی که هرچند با جایگاه او در ادبیات مدرن فارسی همخوانی ندارد، گویای معضلی است که فقط یک زن نویسنده (و نه یک مرد نویسنده) ممکن است به آن دچار شود.[۱]

مقالهٔ حاضر کوششی است برای پرتو افکنی بر ابعاد ناپیدای این معضل. به عبارتی، هدف من این است که با ارائهٔ قرائتی نقادانه از دو رمان اخیر دانشور،[۲] نشان دهم که در میان نویسندگان برجستهٔ معاصر، دانشور کسی است که پویایی منحصر به فردی در زمینهٔ داستان‌نویسی به سبک و سیاق پسامدرنیستی از خود به نمایش گذاشته و از این حیث حق مطلب دربارهٔ توانمندیهای او مسکوت مانده‌است. از آنجا که "پسامدرنیسم" اصطلاحی است بسیار چندمعنا، نخست دربارهٔ نظریه‌های مربوط به این موضوع در ادبیات و تلقیهای مختلف از آن بحث خواهم کرد و سپس در پرتو این بحث، قرائتی از

---

[۱] راه‌حلی که مری ان اونز (بانوی رمان‌نویس انگلیسی) در قرن نوزدهم برای فائق‌آمدن بر این معضل برگزید، از حیث مقایسه، درخور ذکر است. اونز ترجیح داد برای محروم نماندن از امکان انتشار آثارش، از یک نام مذکر ("جرج الیوت") استفاده کند. ظاهراً او هم دریافته‌بود که موفقیتش به منزلهٔ یک رمان‌نویس در گرو کنار گذاشتن هویت زنانه است.

[۲] اشارهٔ من به *جزیرهٔ سرگردانی* و *ساربانْ سرگردان* به عنوان "دو رمان"، البته کاملاً تسامحی است. در حقیقت، این دو اثر جلدهای اول و دوم از یک رمان سه‌قسمته (تریلوژی) هستند و جلد سوم این رمان قرار است در آینده منتشر شود.

دو رمان یادشده به دست خواهم داد که تکیهٔ آن بر تکنیکهای پسامدرنیستیِ رمانهای دانشور است.

***

سخن به میان آوردن از "پسامدرنیسم" با این دشواریِ جهانشمول رو به رو است که این اصطلاح در حوزه‌های گوناگون علوم انسانی و هنر، به معنایی یکسان یا کم و بیش مورد توافق عموم نظریه‌پردازان و محققان به کار نمی‌رود. سرنوشت اصطلاحی که ــ مانند بسیاری دیگر از اصطلاحات نقد ادبی معاصر ــ ریشه در سایر علوم انسانی دارد و در واقع از معماری به فلسفه و از فلسفه به علوم اجتماعی و از آنجا به مطالعات فرهنگی و سپس به نظریهٔ ادبی راه پیدا کرده‌است، البته جز این هم نمی‌تواند باشد. در این مسیر پر پیچ و خمی که اصطلاح "پسامدرنیسم" از دههٔ ۱۹۶۰ تا به دوران ما طی کرده‌است، در هر مرحله هاله‌های معناییِ جدیدی به آن اضافه شده و در نتیجه یا استنباطهای قبلی مورد تعدیل قرار گرفته‌اند و یا اینکه اصولاً برداشتهای کاملاً متفاوتی از آن ارائه شده‌اند. در حوزهٔ نظریهٔ ادبی، کاربرد این اصطلاح با این مشکل مضاعف رو به رو است که منتقدان و نظریه‌پردازان مختلف اصطلاحات دیگری نیز به عنوان بدیل "پسامدرنیسم" مطرح کرده‌اند که کم و بیش همچون مترادف آن به کار می‌روند؛ از این جمله است "فوق‌داستان" (پیشنهاد ریمند فدرمن)، "فراداستان" (پیشنهاد ویلیام گس و پتریشا وُ) و "داستان پسامعاصر" (پیشنهاد جروم کلینکویتز).

باا این حال، عدم تعینِ معنایی و تفرق آراء و استنباطها امکان ارائهٔ نوعی دسته‌بندیِ کلی از دیدگاههای موجود دربارهٔ "پسامدرنیسم" در حوزهٔ ادبیات را به‌کلی منتفی نمی‌کند. این بحثها را، تا آنجا که به‌طور خاص به رمان و ادبیات داستانی مربوط می‌شود، می‌توان به دو گروه اصلی تقسیم کرد. عده‌ای از نظریه‌پردازان، فهرستی از مؤلفه‌های سبکی، یا آنچه "ویژگیهای ادبیات پسامدرن" می‌نامند، ارائه کرده‌اند و نقدهایشان از آثار پسامدرنیستی معطوف به این هدف اساسی است که مصادیقِ "ویژگیها"ی یادشده را در آن آثار مورد بررسی قرار دهند. از جملهٔ این نظریه‌پردازان پیتر والن است که به منظور

معین‌کردن فیلمهای ــ و نه به‌طور خاص ادبیاتِ ــ پسامدرنیستی، این خصوصیات را برشمرده است: تعدی روایی در مقابل عدم تعدی، هم‌هویتی در مقابل برجسته‌سازی، دنیای داستانیِ یگانه در مقابل دنیای داستانیِ چندگانه، بستار در مقابل گشودگی، لذت در مقابل فقدان لذت و داستان در مقابل واقعیت. به طریق اولی، دیوید لاج نیز ادبیات داستانی پسامدرنیستی را با شش مشخصه از ادبیات داستانی غیرپسامدرنیستی ــ و به‌ویژه مدرنیستی ــ متمایز کرده‌است: تناقض، عدم انسجام، فقدان قاعده، زیاده‌روی، اتصال کوتاه، جابه‌جایی.[1] همچنین می‌توان از ایهاب حسن و دووِ فوکِما نام برد که ایضاً فهرستهایی را برای مشخص‌کردن ویژگیهای ادبیات پسامدرن مطرح کرده‌اند.

اما برای معرفی دیدگاه این گروه از نظریه‌پردازان، شاید بد نباشد تبیین بَری لوئیس از پسامدرنیسم در ادبیات را با اندکی تفصیل بیان کنیم چرا که رهیافت او نمونهٔ تمام عیار نظرهای ارائه شده توسط این گروه از منتقدان است. لوئیس شش ویژگی را مشخصهٔ پسامدرنیسمِ ادبی می‌داند که عبارتند از:

۱. **بی‌نظمی زمانی در روایت رویدادها**: برخلاف رمانهای مدرنیستی که فقط ترتیب زمانی رویدادها را از طریق تکنیکهای رِوایی (مانند سیلان ذهن و حدیث نَفْس) به هم می‌ریختند و از این طریق چنین القا می‌کردند که همگانیهای زمان (دقیقه، ساعت، روز، هفته، ماه، سال، . . .)□برای توصیف زمان مقولاتی نادقیق‌اند و زمان را باید آن‌گونه که در ذهن منعکس می‌شود (یعنی به صورت یک جریان یا سیلان) بیان کرد، پسامدرنیستها به طرزی خودآگاهانه مرز بین تاریخ و خیالپردازی را مخدوش می‌کنند. برای مثال، در رمان *خطهٔ آب‌گرفته* (Waterland)، نوشتهٔ رمان‌نویس معاصر انگلیسی گراهام سوئیفت، راوی یک معلم تاریخ است، اما شرح خود از تاریخ انقلاب فرانسه

---

[1] برای خواندن توضیحات مبسوط لاج راجع به این شش مشخصه، مراجعه کنید به لاج و دیگران، صفحات ۲۰۰-۱۳۹.

را با خاطرات شخصی و ادعاهایی واهی در هم می‌آمیزد. بدین ترتیب، رمان پسامدرن در مورد معنادار بودنِ زمان و گذشت زمان ابراز تردید می‌کند.

۲. **اقتباس**: با استفاده از این صناعت، رمان‌نویس پسامدرن ملغمه یا معجونی از انواع سبکهای نگارش به دست می‌دهد. این کار شبیه به همان صنعتی در صنایع بدیع لفظی فارسی است که "قلب بعض" نامیده می‌شود. "قلب بعض" شکلی از انواع جناس است و در آن حروفِ کلمات واژگونه (یا مقلوب) می‌شوند، یا به عبارت دقیقتر، محل قرار گرفتن یک صامت در کلماتِ دارای هجاهای یکسان تغییر می‌کند؛ مانند "رقیب" و "قریب"، یا "جاودانه" و "جادوانه". رمان‌نویسان پسامدرنیست همین کار را با اجزاء سبکِ نگارش انجام می‌دهند، یعنی مشخصه‌های سبکی را جابه‌جا می‌کنند یا به نحوی بی‌نظم به کار می‌برند. این کار البته با نقیضه‌نویسی یا تقلید تمسخرآمیز آثارِ دیگران تفاوت دارد و بیشتر با هدف تأکیدگذاشتن بر محتوای نامنسجم و ناهمگنِ این رمانها صورت می‌گیرد.

۳. **ازهم‌گسیختگی**: بَری لوئیس تأکید می‌گذارد که "نویسندهٔ پسامدرنیست به یکپارچگی و تمامیتِ داستانهای سنتی بدگمان است و ترجیح می‌دهد از راههای دیگری روایتش را ساختارمند سازد" (۱۲۷). بر گفتهٔ لوئیس می‌توان از این نظر صحّه گذاشت که زندگی در عصر پسامدرن واجد یکپارچگی و تمامیتی ساختارمند نیست؛ به همین سبب، برخلاف گذشته، در زمانهٔ ما عناصر داستان (مانند شخصیت، کشمکش، زمان و مکان و غیره) نه برای به وجود آوردنِ کلیتی خودسازگار و اندام‌وار، بلکه به منظور برجسته‌کردن اغتشاش و ابهام به کار گرفته می‌شوند. نویسندگان پسامدرنیست چند روش را به این منظور مورد استفاده قرار می‌دهند که یکی از آنها فرجامهای چندگانه (در تقابل با فرجام نامعینِ رمانهای مدرن) است. مثلاً جان فاولز رمان *زن ستوان فرانسوی* را به سه شکل مختلف تمام می‌کند. یک روش دیگر، تجزیهٔ داستان به متنهایی کوچکتر و نامرتبط با هم (حکایات، کلمات قصار،

تأملات و غیره) است، به نحوی که به نظر می‌رسد این قبیل داستانها بر اساس قانون نامربوط‌نویسی تألیف شده‌اند. برخی نویسندگان پسامدرنیست این بخشهای نامرتبط را با استفاده از عنوان، شماره یا علائم مخصوص به نحوی ظاهراً بی‌مناسبت پُر می‌کنند. نمونه‌ای از کاربرد این شگردها، رمان *زن مغمومِ ویلی ماسترز* نوشتهٔ ویلیام گس است. صفحات این رمان در چهار رنگ آبی، سبز، قرمز و سفید چاپ شده‌اند. همچنین صفحه‌آرایی این رمان به غایت عجیب و حیرت‌آور است: حروف چاپی مختلف (سیاه، ایتالیک)، قلمهای (یا فونتهای) مختلف، نشانه‌های گوناگون (از قبیل علامتهای نُت‌نویسیِ موسیقی) و حتی لکهٔ به جا مانده از فنجان قهوه بر صفحات این کتاب مشهودند.

٤. **تداعی نامنسجم اندیشه‌ها**: به اعتقاد لوئیس، روا داشتن اتفاق در فرایند نگارش داستان، از جمله ویژگیهای خصیصه‌نمای پسامدرنیسم است. وی چندین روش را برای این منظور ــ که به زعم او مبیّن عدم انسجام تداعی اندیشه‌های انسان معاصر است ــ برمی‌شمرد. یک روش، ارائهٔ فصلهای مختلف یک رمان به صورت جدا از هم (صحافی نشده) است تا خواننده ترتیب فصلها را به دلخواه خود تعیین کند. رمان *بخت‌برگشتگان* نوشتهٔ ب.س. جانس در سال ١٩٦٩ به همین صورت در یک جعبه به فروش رسید. در یک روش دیگر که "تکه تکه کردن" نام دارد، جمله‌های قیچی‌شده از متون مختلف در یک کلاه گذاشته می‌شوند وسپس نویسنده آنها را بدون ترتیبِ خاصی بیرون می‌آورد و کنار هم می‌چسباند. این شیوهٔ نگارش را با مونتاژ در فیلم‌سازی می‌توان مقایسه کرد.

٥. **پارانویا**: شخصیتهای اصلی رمان پسامدرن غالباً روان‌رنجور و دچار این توهم‌اند که دیگران برای آزار رساندن به آنان توطئه می‌کنند. نمود عینی دلهرهٔ آنان، بدگمانیِ مفرطشان به دوام‌پذیر بودن روابط انسانهاست. تشویش درونی این شخصیتها باعث

می‌شود که جامعه را کلاً دسیسه‌ای برای عذاب دادن انسانها بدانند و لذا بنابر استنباط آنان تاریخ هم چیزی نیست مگر صحنه‌گردانیِ دسیسه‌گرانِ پشت صحنه.

٦. **"دور باطل"**: آثار ادبی معمولاً با این پیش‌فرض نوشته و خوانده می‌شوند که نه خودِ واقعیت، بلکه تقلیدی از واقعیت‌اند. این فاصلهٔ بین واقعیت و تخیل در رمانهای پسامدرنیستی به سخره گرفته می‌شود و حتی نقض می‌گردد. در نتیجه این فکر به ذهن خواننده القا می‌شود که دنیا تقلیدی از متن است و نه برعکس. برای ایجاد "دور باطل"، نویسنده از شگردهای مختلفی می‌تواند استفاده کند؛ از جمله حضور خودش در داستان. در رمانهای مدرنیستی، هدف این است که نویسنده هیچ‌گونه حضور محسوسی در دنیای داستان نداشته باشد. برای مثال، جیمز جویس اعتقاد داشت که خالق اثر ادبی مانند خدایی است که پس از آفریدن دنیای تخیلی‌اش، کنار می‌ایستد و ناخنهایش را می‌گیرد؛ یا به عبارت دیگر، می‌گذارد تا شخصیتها مطابق قوانین حاکم بر اثر، سرنوشت خودشان را رقم بزنند. لیکن در متون پسامدرنیستی، با حضور نویسنده در متن به صورت یکی از شخصیتها یا نقش‌آفرینان، واقعیت و تخیل امتزاج می‌یابند. یک شگرد دیگر برای ایجاد "دور باطل"، حضور شخصیتهای واقعیِ تاریخی در داستان است. البته این تمهید در ادبیات داستانی مسبوق به سابقه است، لیکن در گذشته اَعمال این شخصیتها با حقایقی که ما در بارهٔ زندگیِ واقعیِ آنان می‌دانیم سازگار بود. در داستانهای پسامدرنیستی، نویسنده تعمد دارد که این حقایق شناخته‌شده را نقض کند و در نتیجه خواننده گیج می‌ماند که بالاخره آیا این شخصیتها همان آدمهایی هستند که او از دنیای واقعیت می‌شناسد یا خیر.

غرض از توصیف آراء لوئیس این بود که دیدگاه آن گروه از نظریه‌پردازانی که ادبیات پسامدرن را با مجموعه‌ای از مؤلفه‌های نگارشی مشخص می‌کنند، اندکی روشنتر شود. پرسشی که اکنون باید پاسخ داد این است که هدف از به کارگیریِ این تمهیدات چیست؟ چرا رمان‌نویس پسامدرن به جای آفرینش نوعی کلیت زیباشناختی و منسجم،

بر ازهم‌گسیختگی تأکید می‌گذارد؟ هدف او از تمام‌کردن داستان با چندین فرجام مختلف چیست؟ چرا زمان را بی‌معنا جلوه می‌دهد و تاریخ را جعل می‌کند؟ دست‌کم یک پاسخ به این پرسشها این می‌تواند باشد که رمان‌نویسانِ زمانهٔ ما می‌خواهند واقعیت را تقلیدی از داستان جلوه دهند و نه برعکس. یک پاسخ دیگر این است که برخلاف مدرنیستها که در پی جبران ازهم‌گسیختگیِ زندگی بودند و انسجام زیباشناسانهٔ رمانهایشان جبران مافات واقعیتی مغشوش بود، پسامدرنیستها متقابلاً خواهان تسریِ ازهم‌گسیختگیِ زندگیِ واقعی به ادبیات و هنرند. دنیایی بحران‌زده، سردرگم، مشحون از خشونت و پیشبینی‌ناپذیر را صرفاً در آثاری می‌توان به درستی تصویر کرد که خود چندپاره، نامنسجم و حتی گیج‌کننده و هراس‌آورند. این کار دعوتی است از همهٔ ما تا واقعیت را در پرتوی دیگر بنگریم، پرتوی که در عین محاکاتی نبودن به سبک و سیاق رئالیستی، به مراتب به کُنهِ حقیقت نزدیکتر است.

اما گروه دیگری از نظریه‌پردازان، که برایان مک‌هِیل از جملهٔ شاخصترین آنهاست، در مخالفت با امثال بَری لوئیس و دیوید لاج اظهار می‌دارند که فهرستهای مختلفی که نظریه‌پردازان گروه اول در توصیف پسامدرنیسم ارائه کرده‌اند البته مفید هستند، اما این مسئله را همچنان حل‌ناشده باقی می‌گذارند که نظام ادبیات چگونه از مدرنیسم به پسامدرنیسم تحول یافته‌است. به عبارت دیگر، این قبیل فهرستها دربارهٔ پویش تاریخیِ ادبیات حرفی برای گفتن ندارند. برای حل این مسئله، مک‌هیل از مفهوم "عنصر غالب" کمک می‌گیرد که در نظریهٔ موسوم به فرمالیسم روسی ریشه دارد و رواج‌یافتن آن در مباحث نقد ادبی به‌ویژه مدیون رومن یاکوبسن است. این مفهوم حکم نوعی ابزار را دارد که به مدد آن هم می‌توان نظامهای مستتر در فهرستهای ویژگیهای پسامدرنیسم را به دست آورد و هم اینکه تحولِ تاریخیِ منجر به پسامدرنیسم را تبیین کرد. به اعتقاد مک‌هِیل، عنصر غالب در ادبیات مدرنْ معرفت‌شناسی، و عنصر غالب در ادبیات پسامدرنْ وجودشناسی است. معرفت‌شناسی به بررسی دانش و درک می‌پردازد و

وجودشناسی به بررسی ماهیت هستی. معرفت‌شناسیِ ادبیات داستانیِ مدرن معطوف به این موضوع است که دنیا را چگونه می‌توان تفسیر کرد و جایگاه مفسّر در این دنیا چیست. مک‌هِیل نمونه‌هایی از پرسشهای معرفت‌شناسانه‌ای را که متون مدرنیستی در خواننده القا می‌کنند، چنین برمی‌شمرد: " 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 در این باره اطمینان دارند؟ شناخت چگونه از یک شناسا به شناسای دیگر انتقال می‌یابد و این انتقال چقدر قابل اطمینان است؟ موضوع شناخت، وقتی که از یک شناسا به شناسای دیگر منتقل می‌شود، به چه نحو دگرگون می‌گردد؟ حد و حصر شناخت چیست؟" (۹). متقابلاً وجودشناسیِ ادبیات داستانیِ پسامدرنیستی معطوف به این موضوع است که این دنیا چیست؟ دنیاهای دیگر از چه حیث با این دنیا تفاوت دارند؟ دنیاهای ترسیم شده در آثار ادبی چگونه وجود دارند و چگونه ساختار می‌یابند؟ به عبارتی، توجه رمان پسامدرنیستی معطوف به چگونگی شناخت جهان نیست، بلکه به ماهیت هستی نظر دارد. بدین ترتیب، مک‌هِیل نتیجه می‌گیرد که فهرستهایی که دیوید لاج و ایهاب حسن و بری لوئیس و دیگران ارائه داده‌اند، در واقع فهرست تدابیر یا شگردهایی است که در رمان پسامدرن برای برجسته‌کردن موضوعات وجودشناسانه به کار رفته‌اند.

***

اکنون در پرتو هر دو نظریهٔ فوق می‌توان رمانهای *جزیرهٔ سرگردانی* و *ساربانْ سرگردان* را قرائت کرد. وقایع *جزیرهٔ سرگردانی* در دههٔ ۱۳۵۰ رخ می‌دهند. شخصیت محوری، دختری است به نام هستی که پدرش (حسین نوریان) از مبارزان ملی‌شدن صنعت نفت بوده و در تظاهرات برای حمایت از مصدق کشته شده‌است. مادر هستی (عشرت) متعاقباً با مردی به نام احمد گنجور ازدواج می‌کند. هستی نزد مادربزرگِ پدریِ خود بزرگ می‌شود و سپس به دانشگاه راه می‌یابد و مانند اغلب دانشجویان آن دوره به

سیاست روی می‌آوَرَد. آشنایی هستی با دنیای مبارزات سیاسی از طریق دانشجوی دیگری به نام مراد رخ می‌دهد که چپگرا و رادیکال است. هستی در عین حال مایل با ازدواج با مراد است، اما مراد پرداختن به مبارزهٔ سیاسی را به ازدواج و سر و سامان دادن به زندگیِ شخصی مرجح می‌داند. مادرِ هستی با زن دیگری به نام خانم فرخی آشنا می‌شود و پسر او به نام سلیم را برای ازدواج به هستی معرفی می‌کند. سلیم هم اهل مبارزهٔ سیاسی است، اما برخلافِ مراد فردی متدین، عرفان مسلک و فرزند خانواده‌ای متمول است. هستی به رغم تمام تفاوتهایی که بین افکار خود و سلیم می‌بیند، نهایتاً به سلیم متمایل می‌شود و جلد اولِ رمان با ازدواج این دو به پایان می‌رسد.

ساربانْ سرگردان ادامهٔ همین داستان است، به این ترتیب که هستی به دلیل ارتباط با مراد و دوستانش به زندان می‌افتد و سلیم از او جدا می‌شود و با دختر دیگری به نام نیکو ازدواج می‌کند. متعاقباً مراد و هستی به "جزیرهٔ سرگردنی" تبعید می‌شوند که توصیفش در صفحهٔ ۲۰۲ *جزیرهٔ سرگردانی* آمده‌است: جزیره‌ای است که دورش را دریاچهٔ نمک احاطه کرده‌است؛ همهٔ جای این جزیره پوشیده از قطعات نمک اس؛ در روز به علت گرما امکان راه رفتن روی نمک نیست چون حالت لجن دارد و پا در آن فرو می‌رود و اواخر شب نمک یخ می‌زند. (نقشهٔ این جزیره که توسط سازمان جغرافیایی کشور تهیه شده، پشت جلد *ساربانْ سرگردان* چاپ شده‌است.) به کمک ناپدری هستی، مراد و هستی از این جزیره فرار می‌کنند و بدین ترتیب زندگی عادی را از سر می‌گیرند. این دو سپس با یکدیگر ازدواج می‌کنند و صاحب یک فرزند پسر می‌شوند. رمان با شروع جنگ ایران و عراق و رفتن مراد به جبهه خاتمه می‌یابد.

از این شرح مختصر معلوم می‌شود که مضمون اصلی رمان دانشور، سرگردانیِ ایدئولوژیک و وجودشناسانهٔ نسلی است که در دههٔ ۱۳۵۰ هویت مستقل نسلیِ خود را کسب می‌کرد. مظهر تمام عیار این سرگردانی، شخصیت هستی است. دودلی و نوسان

او بین مراد و سلیم، استعاره‌ای است از تردید نسلی که مارکسیسم و عرفان اسلامی را به منزلهٔ دو ایدئولوژی در برابر خود یافته بود. دانشور یأس این نسل را به زیبایی با رؤیایی نشان می‌دهد که رمان جزیرهٔ سرگردانی با آن آغاز می‌شود:

خواب می‌دید: در سرزمین ناشناسی است. از گرما عرق کرده، پیراهنش به تنش چسبیده، از تشنگی له‌له می‌زند. درختهای ناشناخته‌ای را می‌بیند که برگهایشان سوخته، شاخه‌هایشان شکسته . . . سایه ندارند. [. . .] هستی منّت یک درخت سوخته را می‌کشد و زیرش می‌نشیند. سایه‌ای در کار نیست اما می‌توان به درخت تکیه زد. زیر درخت پر است از گنجشکهای مرده، بال شکسته . . . انگار خون هم ریخته. پوکهٔ فشنگ که فراوان است. چند تا گربه و سگ می‌آیند و کاری به کار هم ندارند. یا دست ندارند یا پا. چشمهای همه‌شان کور است. انگار خمپاره‌ای افتاده همه‌شان را لت و پار کرده. [. . .] هستی از دیوار خرابه‌ای، از روی آجرها و پوکه‌های فشنگ رد می‌شود و به چمن سوخته‌ای می‌رسد. [. . .] یک ساختمان فروریخته از دور پیداست. چند تا در بسته پیداست. هستی خود را می‌بیند که روی زمین دست می‌مالد. اما کلیدی پیدا نمی‌کند. [. . .] صدایی می‌گوید: آنها که ریسمان دستشان بود، آنها که کلید داشتند همه‌شان گم و گور شدند. (٦-٥)

از دیدگاه روانکاوانه، رؤیای هستی نشان‌دهندهٔ یأس، افسردگی و ناامیدی از دست‌یافتن به یقین دربارهٔ ماهیت وجود است. اینکه در ابتدا تأکید می‌شود هستی خود را در سرزمین "ناشناسی" به خواب می‌بیند، از این حیث کاملاً دلالت‌دار است. به طریق اولی، "ناشناخته" بودن درختها تشدیدکنندهٔ شک وجودشناسانه‌ای است که بر فضای کلیِ قسمت نقل قول شدهٔ بالا حاکم است. دلالتهای معناییِ واژه‌ها یا ترکیبهای واژگانی‌ای از قبیل "له‌له زدن"، "بال شکسته"، "ساختمان فروریخته"، "در بسته" و "چمن سوخته" همگی همین فضای کلی را به ذهن متبادر می‌کنند. تردید در امکان پی‌بردن به ماهیت وجود (مترادف نام شخصیت اصلی رمان)، آنجا کاملاً بارز می‌شود که هستی در

رؤیایش خود را از یافتن "کلید" عاجز احساس می‌کند و صدایی به او می‌گوید "آنها که ریسمان دستشان بود، آنها که کلید داشتند همه‌شان گم و گور شدند". بدین ترتیب جای تعجب نیست که در این رؤیا، هستی هیچ انسان دیگری را نمی‌بیند و چشمهای همهٔ حیوانات "کور" است. آنچه می‌شود دید، نشانه‌های خشونت و ویرانی است و ساختمانهایی که فروریخته بودنشان حاکی از فروپاشیِ روابط انسانهاست. از این حیث، علائم پارانویای پسامدرنیستی به‌وضوح از رؤیای هستی پیداست.

جزیرهٔ سرگردانی نه فقط با یک رؤیا آغاز می‌شود، بلکه همچنین با یک رؤیا پایان می‌یابد. لیکن رؤیای هستی در پایان این رمان کاملاً با رؤیای آغازین متباین است و در ظاهر حکایت از این دارد که او به نوعی یقین قدسی و آسمانی نائل شده‌است:

هستی خواب می‌دید که در جاده‌ای قدم برمی‌دارد، ابتدا و انتهایش ناپیدا. جاده هموار است و دیواره‌های آن درختهای سرو ناز. [. . .] کلید طلایی عظیمی در دست هستی است. [. . .] این کلید به همهٔ قفلها می‌خورد. هستی همچون پرنده‌ای در آسمان بی‌ابر در پرواز است. [. . .] غم رفت و گریه رفت [. . .] هستی پرواز می‌کند و پرواز می‌کند و از جو زمین فراتر می‌رود. [. . .] ندایی به آفتاب سوگند می‌خورد والشمس و ضحیها. (۳۲۵-۲۶)

هستی زمانی این رؤیا را می‌بیند که سرانجام از ازدواج با مراد به‌کلی منصرف شده‌است و با سلیم ازدواج می‌کند. اینجا دیگر به جای درختهای ناشناخته، سوخته و بی بر و بار، "درختهای سرو ناز" را به خواب می‌بیند. اگر در رؤیای اول، کلید در دست کسانی بود که خودشان "گم و گور" شده‌بودند، اکنون هستی خود از "کلید طلایی" بزرگی برخوردار شده‌است که همهٔ قفلها (ابهامات وجود) را می‌تواند باز کند. همچنین پرواز هستی در آسمان، گذشته از دلالتهای جنسیتیِ این کار بر حسب روانکاوی، دلالت بر نوعی عروج (بالا رفتن) دارد، عروجی عرفانی و روی آوری به اسلامی که نمادش سلیم است.

انتخاب اسلام در مقابل مارکسیسم در پایان *جزیرهٔ سرگردانی* ظاهراً از دست‌یافتن به یقین دربارهٔ وجود حکایت می‌کند. لیکن *ساربانْ سرگردان* این تصور خواننده را باطل می‌کند، زیرا ازدواج با سلیم سرگردانیها و اضطرابهای وجودیِ هستی را پایان نمی‌بخشد و نهایتاً او دوباره به مرادِ چپگرا روی می‌آورد. در هر دو جلد رمان، صدای هستی از سرگردانی شکایت می‌کند. برای مثال، در *جزیرهٔ سرگردانی* می‌گوید: "من قاطی پاطی هستم. گاهی فکر می‌کنم چپ انسان دوستم و هوادار خلیل ملکی و گاهی فکر می‌کنم به قدرت تحرک مذهب معتقدم و پیرو جلال آل‌احمد، یا به قول شما به دینامیزم مذهبی. گاهی فکر می‌کنم تنها به هنر رو بیاورم، با برداشت درست سیاسی و اجتماعی، اما چه برداشتی درست است؟ نمی‌دانم" (۸۷). این "ندانستن" را دانشور به زیبایی در صحنه‌ای دیگر به نمایش می‌گذارد. در این صحنه بیژن (برادر هستی) رانندگی یک اتومبیل را به عهده دارد و هستی مسیر را برای او تعیین می‌کند و نتیجتاً راه را گم می‌کنند:

بیژن به راهنمایی هستی به یک خیابان فرعی به موازات تپه پیچید. بالا رفت ــ پایین آمد ــ عقب زد ــ جلو رفت ــ به راست ــ به چپ ــ مستقیم ــ پیچ ــ پیچ در پیچ ــ سرازیری ــ سربالایی ــ عاقبت توقف کرد. دست روی فرمان ماشین زد و گفت: حالا به‌کلی گم شدیم. (۱۷۳)

استعاری بودن این "چپ" و "راست" زدنها مبرهنتر از آن است که نیازی به شرح و بسط داشته‌باشد. ولی بجاست توجه کنیم که موزون شدن نثر دانشور در اینجا چگونه به القای معنا یاری می‌رساند: کاربردِ آهنگینِ کلمات تک‌سیلابی یا دوسیلابی (مانند "راست"، "چپ"، "پیچ"، "بالا"، "جلو" و "پایین") ضرباهنگ خاصی در متن ایجاد می‌کند که با عبارتِ "عاقبت توقف کرد" به یک سنگینی عظیم ختم می‌گردد. این همان توقف از تلاش برای شناخت وجود است که هستی پیشتر از آن سخن گفته‌است.

ایضاً در *ساربانْ سرگردان* این سرگردانیِ وجودشناسانه به قوت خود باقی است. برای مثال، هستی در یک حدیث نَفْس شِکوه می‌کند که نمی‌داند "کی به کی هست و کجا به کجا" و می‌افزاید: "شاید با نظم‌دادن به تمام دانشهایی که از این و از آن فراگرفته‌ام، راه به جایی بردم. شاید سرنخی به دستم آمد. شاید هم دست به یک خانه‌تکانی ذهنی زدم و خودم به جایی رسیدم" (۷۷)، و در جای دیگر از خود می‌پرسد "می‌شود ذات سرگردانم را عوض کنم؟" (۱۱٤).

از منظری دیگر می‌توان گفت که مضمون سرگردانی در این دو رمان با مضمون فقدان هویت ــ به‌ویژه هویت فرهنگی و تاریخی ــ گره خورده است. فقدان هویت را در توصیف هستی از شهر تهران به‌وضوح می‌توان دید: "تهران [. . .] شبیه کتابخانه‌ای است پر از کتابهای پراکندهٔ فهرست نشده. نه فهرست الفبایی دارد و نه فهرست موضوعی. [. . .] در کل، تهران عین مردمی است که در آن زندگی می‌کنند" (*جزیرهٔ سرگردانی* ۱۷۲). پیداست که اشارهٔ دانشور به بی‌هویتیِ پایتخت ایران، مجاز جزء به کل (Metonymy) است برای اشاره به فقدان هویت تاریخی ایرانیان. در این زمینه، کاملاً خلاف انتظار و طنزآمیز است که در جای دیگر می‌خوانیم در جشنهای دو هزار و پانصد ساله، "برای رژهٔ قشون ایرانی از دوران کورش ــ که آسوده خوابیده ــ تا عصر حاضر، یک تُن ریش و موی مجعد و غیر مجعد به فرانسه سفارش" داده شده‌بود (همانجا ۱۸۱)؛ یا "تمام منجوقها و مرواریدها و تزئینات پوششهای زنان [. . .] در جشنهای دو هزار و پانصد ساله و جشنهای تاجگذاری از انگلیس وارد" شده بود (همانجا ۲٤۱). در *ساربانْ سرگردان* در توصیف مردم ایران آمده که "با فوتی راه می‌افتند و با فِسی می‌خوابند. صبحش می‌گویند: یامرگ یا مصدق؛ عصرش می‌گویند: مرگ بر مصدق" (۲٤۲)، و مراد می‌افزاید: "سردرگمی . . . آشفتگی فکر تاریخی . . . کشور ما یک جزیرهٔ سرگردانی وسیع است" (۲٤۳). بدین ترتیب می‌بینیم که مشغلهٔ اصلی رمان دانشور، ماهیتی وجودشناسانه دارد. هستی (شخصیت اصلی رمان که نامی

بس بامسمی دارد) در پی شناخت ماهیت هستی است و از این حیث بنابر تبیینِ برایان مک‌هِیل از پسامدرنیسم در ادبیات، رمانهای *جزیرهٔ سرگردانی* و *ساربانْ سرگردان* صبغه‌ای مشخصاً پسامدرنیستی دارند.

***

اکنون مایلم به تکنیکهای داستان‌نویسیِ دانشور بپردازم تا نشان دهم که نه فقط بر مبنای نظریهٔ مک‌هِیل، بلکه همچنین از منظر نظریهٔ آن منتقدانی که پسامدرنیسم را بر حسب مجموعه‌ای از مؤلفه‌های سبکی تبیین می‌کنند نیز رمانهای دانشور واجد ویژگیهای پسامدرنیستی هستند. این مؤلفه‌ها را می‌توان به چهار گروه تقسیم کرد:

۱. **"دور باطل"**: از دیر باز فرض بر این بوده‌است که بین ادبیات و واقعیت فاصله‌ای وجود دارد. به عبارتی، هر داستانی استعاره‌ای است برای توصیف جهان واقع، و نه خودِ آن جهان. رمان دانشور به پیروی از شیوهٔ پسامدرنیستها، هرگونه فاصله‌ای بین متن ادبی و جهان واقع را به سخره می‌گیرد. دانشور به این منظور از چند تمهید استفاده می‌کند. از جمله اینکه یکی از شخصیتها را "سیمین دانشور" نامیده‌است. این شخصیت درست مثل سیمین دانشورِ واقعی در دانشگاه به تدریس زیبایی‌شناسی اشتغال دارد و شوهری داشته به نام جلال آل‌احمد که درگذشته است. همهٔ جزئیات زندگیِ این شخصیت داستانی با زندگینامهٔ سیمین دانشورِ واقعی همخوانی دارد، الا اینکه سیمین دانشورِ واقعی نیست! (این عین همان شگردی است که رانلد سوکنیک در *مرگ رمان و داستانهایی دیگر* انجام می‌دهد.) این قبیل تکنیکهای مبتنی بر "دور باطل"، خواننده را گیج می‌کند که بالاخره کدامیک از این دو شخصیت واجد حقیقت است: این "سیمین دانشورِ" داستانی یا آن سیمین دانشورِ واقعی؟ دانشور سردرگمیِ خواننده در این باره را با گفتگوی زیر بین هستی و سیمین دانشور (واقعی یا داستانی؟) تشدید می‌کند:

هستی می‌نشیند و می‌گوید: و هر کس با شما دمخور می‌شود فوراً متوجهٔ سادگیتان می‌شود.

ـ یعنی خریت را در پیشانیم می‌خواند.

ـ و شما تن به استثمار طرف می‌دهید.

ـ یعنی می‌گذارم سوارم بشوند.

سیمین می‌خندد و می‌افزاید: ترا خودم ساخته‌ام و حالا جلوم در میایی؟ (*جزیرهٔ سرگردانی* ۵۷)

خواندن قسمت نقل‌قول شدهٔ بالا قاعدتاً این پرسشها را به ذهن خواننده متبادر می‌کند که: چگونه امکان دارد یک شخصیت داستانی، از خالقِ خود (یعنی نویسنده) انتقاد کند؟ و اگر این "سیمین دانشور" که اینجا مورد عتاب قرار می‌گیرد، سیمین دانشورِ نویسندهٔ رمان نیست، چرا مدعی "ساختن" هستی می‌شود و از اینکه مخلوقش در برابر او دست به عصیان زده‌است ابراز شگفتی می‌کند؟ (سلینجر عین همین شگرد را در برخی از داستانهایش به کار می‌برد. برای مثال، راوی داستان "سْیمُر: یک پیشگفتار" هنگام بازگوییِ زندگیِ خود به نکاتی اشاره می‌کند که می‌دانیم حقایقی در زندگی شخصی سلینجر است؛ یا همین راوی مدعی نوشتن داستانهایی می‌شود که سلینجر در گذشته منتشر کرده‌است. بدین ترتیب شخصیتی که آفریدهٔ یک نویسنده است، آفرینش نویسنده را مورد تردید قرار می‌دهد!) برانگیختن این پرسشها ــ و پرسشهای مشابه ــ ، بخشی از صناعات راهبردیِ دانشور و همهٔ رمان‌نویسان پسامدرنیست برای ایجاد حس سردرگمی‌ای است که نهایتاً یادآور سردرگم و بی‌منطق بودن جلوه‌های گوناگون زندگی در دوره و زمانهٔ ما است.

تمهید دیگر دانشور برای ایجاد "دور باطل"، استفاده از شخصیتهای تاریخی است: خلیل ملکی، حمید عنایت، دکتر شریعتی و بدیع‌الزمان فروزانفر برخی از اشخاصی هستند که در *جزیرهٔ سرگردانی* و *ساربانْ سرگردان* به صورت شخصیتهای داستانی نقش‌آفرینی می‌کنند. لیکن این شخصیتها دست به اَعمالی می‌زنند که با حقایق شناخته‌شده در زندگیِ واقعیِ آنان همخوانی ندارد. برای مثال، یکی از شخصیتهای رمان

مدعی می‌شود که با دکتر شریعتی به کوهنوردی رفته‌است و "دکتر شریعتی مدام عقب می‌ماند" (*جزیرهٔ سرگردانی* ۱۶۲) و بعد خاطره‌ای از صحن امام رضا را ذکر می‌کند که باز دکتر شریعتی نیز در آنجا حضور داشته و کارهای کرده و حرفهایی زده‌است. این البته خاطره‌ای جعلی است، کما اینکه موضوع کوه رفتن شریعتی نیز همین‌طور. بدینسان، مرز واقعیت و تخیل در این دو رمان نه فقط با ایجاد شبهه در بارهٔ هویت "سیمین دانشور"، بلکه همچنین با ملحوظ کردن شخصیتهای واقعیِ سیاسی یا ادبیِ تاریخ مدرن ایران مخدوش می‌شود.

۲. **ویژگیهای فراداستانی**: بنا به تعریف پتریشا وُ، رمانی را "فراداستان" می‌نامیم که نویسنده در آن خودآگاهیِ خود در بارهٔ داستان‌نویسی را به نمایش گذاشته باشد. به عبارت دیگر، در رمانِ فراداستانی تنشی بین تلاش برای ایجاد پندار واقعیت و آشکار کردن ماهیت غیرواقعی آن پندار وجود دارد. نویسنده از یک سو دنیایی داستانی (شبیه واقعیت) برمی‌سازد و از سوی دیگر تصنعی بودن این دنیای داستانی (غیرواقعی بودن آن) را نشان می‌دهد. به این منظور، موضوعاتی از قبیل ماهیت ادبیات (اینکه ادبیات چیست یا چه متنی را می‌توان ادبی محسوب کرد) در چنین رمانهایی توسط راوی یا شخصیتها مورد بحث قرار می‌گیرد.

این دقیقاً همان کاری است که دانشور در *جزیرهٔ سرگردانی* و *ساربانْ سرگردان* انجام می‌دهد. در بخشهای مختلف این دو رمان، به گفتگوهایی بین شخصیتها یا به مواردی از حدیث نَفْس یا سیلان ذهن شخصیت اصلی برمی‌خوریم که در آنها به موضوع ماهیت ادبیات یا هنر پرداخته می‌شود. برای مثال، هستی در یک حدیث نَفْس به این موضوع می‌اندیشد که نسبت بین واقعیت و هنر چقدر به بخار و آب شباهت دارد: "بخار نه شکل و نه رنگش به آب نمی‌برد، اما اساسش آب است. عین واقعیت و هنر" (*جزیرهٔ سرگردانی* ۸۵). به طریق اولی، در فصل پانزدهم همین رمان، "سیمین دانشور" را می‌بینیم که در کلاس درس به تفصیل در بارهٔ جوانب تمثیلیِ هنر هند صحبت می‌کند و

چگونگی نقد این جنبه‌های تمثیلی از دیدگاه روانکاویِ فرویدی و روانشناسیِ تحلیلیِ یونگ را با دانشجویانش مورد بحث قرار می‌دهد. اما شاید نمونهٔ گویاتر، گفتگوی هستی با برادرش بیژن باشد. این گفتگو ــ که در فصل هشتم *جزیرهٔ سرگردانی* صورت می‌گیرد ــ به یک مفهوم شرح دانشور است از معضلات داستان‌نویسان در سالهای پیش از انقلاب.

بیژن به حرف آمد: هستی، از اینجور ادبیاتی که اخیراً در ایران مد شده دلخورم. شعر آنقدر مبهم است که بایستی از رمل و اصطرلاب کمک بگیری و نثر . . . همه‌اش چرک و خون و لجن. چقدر خوب دربارهٔ گداها و آسمان‌جلها می‌نویسند.

هستی گفت: علت تمثیلی‌بودن و استعاره‌ای‌بودن ادبیات، یکی سانسور است، و علت اینکه دربارهٔ آسمان‌جلها می‌نویسند این است که هیچ‌کس به فکر آنها نیست، بدبختانه آنها نه سواد دارند و نه پول و نه آگاهی سیاسی و اجتماعی. (۱۶۸)

چنانکه از قسمت نقل‌قول شدهٔ فوق برمی‌آید، دانشور چیستیِ هنر را به دستمایهٔ بحث شخصیتها تبدیل می‌کند و بدین ترتیب رمان او، بیش از اینکه به دنیای بیرون بپردازد، به ماهیت خودش معطوف می‌گردد. این کار، حکم برملاکردن عرفهای نگارش ــ یا آنچه فرمالیستهای روس "آشکارکردن تمهید" می‌نامیدند ــ را دارد و چنین القا می‌کند که کار رمان‌نویس، دلالت‌دار و مهم جلوه دادن ساختار رمان در برابر (و نه صرفاً به منزلهٔ محاکاتِ) واقعیت است.

از جنبه‌های فراداستانیِ رمان دانشور تلویحاً چنین برمی‌آید که تاریخ و واقعیت، صرفاً برساخته‌هایی ناپایدارند نه حقایقی ابدی و مناقشه‌ناپذیر. بدین ترتیب، دانشور همچون اغلب رمان‌نویسان پسامدرن جهانبینیِ پوزیتیویستی و تجربه‌گرایانهٔ رئالیسم را برای دوره و زمانهٔ ما ناکافی و ناکارآمد محسوب می‌کند و وظیفهٔ خود را نه صرفِ بازآفرینیِ واقعیتِ عینی، بلکه **آفرینش واقعیتی نوین** می‌داند.

۳. **عدم قطعیت**: در رمانهای مدرن، عدم قطعیت در سطح طرح (یا پیرنگ) رمان بیشتر به صورت فرجام نامعین متبلور می‌شد. به عبارتی، در پایان رمان، عاقبتِ شخصیت اصلی در پرده‌ای از ابهام باقی می‌ماند. در رمانهای پسامدرن، عدم قطعیت بیشتر در سطح روایت و به شکل نامعلوم‌بودن رویدادها یا تفاسیر چندگانه از آن رویدادها بروز پیدا می‌کند. در رمان دانشور، کلاً زندگی همهٔ شخصیتها و به‌ویژه زندگی سرگردان شخصیت اصلی عاری از هرگونه یقین و اطمینان است. اما جالب اینکه تفاسیر شخصیتها از رویدادها نیز به نحو بسیار چشمگیری با یکدیگر در تناقض است. نمونهٔ گویایی از این قبیل عدم قطعیتها، ماجرای مرگ پدر هستی است. در پایان جلد دوم رمان دانشور، خواننده هنوز نمی‌تواند با یقین بگوید که پدر هستی چگونه مرده‌است. از یک سو قرائت عشرت (مادر هستی) از این مرگ به خواننده ارائه می‌شود، قرائتی که طبق آن پدر هستی کاملاً برحسب اتفاق و به سبب حضور ناخواسته در درگیریهای خیابانی بین طرفداران مصدق و مخالفان او بر اثر اصابت گلوله‌ای که به سوی او شلیک **نشده‌بود** کشته شد. از سوی دیگر قرائت توران (مادربزرگ هستی) از همین واقعه به خواننده ارائه می‌شود. طبق این قرائت اخیر، "مصدق از مجلس آمده، بلند گفته آنجا دزدگاه است، ملت اینجاست. حسین نوریان [پدر هستی] دولا شده . . . مصدق روی پشت او ایستاده، سخنرانی کرده تا چارپایه آورده‌اند. حسین متوجه شده که سربازی تفنگ خود را رو به مصدق نشانه رفته‌است، حسین سر مصدق داد زده: آقا روی زمین بخوابید. خودش سینه‌اش را باز کرده گفته: نامرد بزن اینجا! و آن نامرد هم زده" (*جزیرهٔ سرگردانی* ۱۴۸). در اواخر جلد اول این رمان، هستی با خود می‌اندیشد "یک عمر با کشتهٔ پدر زندگی‌کردن که آخرش هم نفهمید قهرمان بوده یا تصادفی تیر خورده" (۲۷۵). سردرگمیِ هستی عین سردرگمی خواننده است. به عبارتی، متن از تن در دادن به یک قرائت قطعی سر باز می‌زند. این نیز موضوعی است که دانشور در فراداستانش اشراف آگاهانهٔ خود به آن را به خواننده اطلاع

می‌دهد: در فصل نهم *جزیرهٔ سرگردانی*، هستی در حالی که در اتوبوسی به مقصد سرعین سفر می‌کند، از مسافری می‌شنود که فقط سه گردنهٔ دیگر تا مقصد باقی مانده‌است. با شنیدن این جمله، سیلان ذهن هستی او را به یاد فاصلهٔ ابهام و واقعیت می‌اندازد و هستی با خود می‌گوید: "اگر ابهام و واقعیت تنها سه گردنه طول بکشد و آدم به مقصد برسد، می‌شود تحمل کرد." آنگاه صدای راوی را می‌شنویم که خطاب به خواننده می‌گوید: "واقعیتهای دنیای پیرامون هستی چنان پیچیده‌اند که حتی کلام از پسشان برنمی‌آید" (۱۸۲). این جمله یادآور گفتهٔ راوی رمان *وات* نوشتهٔ ساموئل بکت است، که می‌گوید: "از طلب معنا در آنچه به معنا بی‌اعتناست، چه حاصل؟" (۷۲). عدم قطعیت در رمان پسامدرن صرفاً یادآور مقاومت دنیای واقعی در برابر تفسیری معنادار و حاکی از آن است که رویدادهای زمانهٔ ما پرابهام، بهت‌آور و پذیرندهٔ تفاسیر گوناگون و حتی متضادند.

٤. **تسریِ سرگردانی به خواننده**: دانشور به نحوی بسیار ماهرانه مضمون سرگردانی را برای خواننده برجسته می‌کند. در رمانی که شخصیت اصلی در فهم وجودِ خود سرگردان مانده‌است، خواننده نیز در فهم رمان دچار سرگردانی می‌شود. بدین ترتیب، تجربهٔ قرائت رمان عین تجربهٔ زندگی شخصیتهای آن است. دانشور به این منظور از دو تمهید استفاده کرده‌است:

الف. سرگردانی در توالیِ زمانیِ رویدادها: فصلهای رمان به لحاظ ترتیب رویدادها واجد توالیِ منطقی نیستند. در *ساربانْ سرگردان* فصل ۳ ــ که دربارهٔ چگونگی دستگیرشدن هستی است ــ در واقع فصل ۱ است؛ فصل ۸ ــ که راجع به اختفای مراد در خانهٔ پدر و مادرش پس از فرار از جزیرهٔ سرگردانی است ــ به لحاظ زمانی قبلاً رخ داده‌است. این همان شگردی است که به نحوی بسیار افراطی‌تر گراهام سوئیفت در رمانهایش انجام می‌دهد، مثلاً در شاهکارش *خطهٔ آب‌گرفته*. سرگردانی خواننده هنگام

قرائت این فصلهای نامرتب، تداعی‌کنندهٔ سرگردانی هستی در فهم قرائتهای مختلفِ اسلامی ـ عرفانی و مارکسیستی از وجود است.

ب. به کارگیری چندین صدا برای روایت رمان: اصطلاح "صدا" را برای رعایت همان تمایزی استفاده می‌کنم که ژرار ژنه و مایک بل و سایر نظریه‌پردازانِ روایت‌شناسی قائل شدند بین آن کس که **می‌بیند** و آن کس که **صحبت می‌کند**. روایت‌شناسان معتقدند که اصطلاحات سنتی‌ای که برای توصیف زاویهٔ دید به کار می‌رفته‌اند (از قبیل "راوی اول شخص" و "سوم شخص" و "دانای کل" و غیره)، اصطلاحاتی گنگ و ناکافای هستند. آنان متقابلاً از اصطلاح "کانونی‌کردن" (یا Focalisation) استفاده می‌کنند تا نشان بدهند که چطور در ادبیات داستانی حتی وقتی که راویِ به اصطلاح سوم شخص داستان را بازگو می‌کند، در واقع صدای او بیان‌کنندهٔ آنچه یک شخصیت (معمولاً شخصیت اصلی) می‌بیند یا احساس می‌کند است. در هر دو جلد رمان دانشور، عامل کانونی‌کننده Focaliser غالباً هستی است و بدین ترتیب خواننده بیشتر از منظر چشمان و واکنشهای عاطفی او وقایع را می‌بیند. به عبارتی، اگر بخواهم اصطلاحی را به کار ببرم که روایت‌شناسان از هنری جیمز به عاریت گرفتند و در بحثهای مربوط به زاویهٔ دید باب کردند، باید بگویم "ذهنیت مرکزیِ" رمانِ دانشور شخصیت هستی است. لیکن دانشور به تناوب از صدای سایر شخصیتها نیز بهره می‌گیرد و به این ترتیب روایت رمان بین چندین شخصیت به اصطلاح دور می‌گردد. برای مثال، فقط سه صفحه و نیم اول فصل پنجم از ذهنیت مرکزیِ هستی روایت شده‌است و شخصیت کانونی‌کنندهٔ بقیهٔ این فصل (صفحات ۹۵ الی ۱۱۲) توران (مادربزرگ هستی) است؛ نیمی از فصل هجدهم *جزیرهٔ سرگردانی* (صفحات ۲۸۹ تا ۲۹٤) سیلان ذهن عشرت (مادر هستی) است. در فصل هشتمِ *ساربانِ سرگردان*، زاویهٔ دید سه بار تغییر می‌کند: از صفحهٔ ۱۸٦ زاویهٔ دید به آنچه روایت‌شناسان "کانونیت صفر درجه" می‌نامند ("سوم شخص") تغییر می‌کند و تا صفحهٔ ۱۹٤ ادامه می‌یابد. از وسط صفحهٔ ۱۹٤ تا پایان صفحهٔ ۲۰۷ صدای مراد روایت

را به عهده می‌گیرد (به اصطلاحِ قدیمیتر، زاویهٔ دید "اول شخص" می‌شود) و از صفحهٔ ۲۰۸ تا ۲۱۱ مجدداً زاویه دید به "کانونیت صفر درجه" (یا "سوم شخص") تغییر می‌کند. ("کانونیت صفر درجه" در صفحات ۱٤٤ الی ۱۵۵ *جزیرهٔ سرگردانی* نیز استفاده شده‌است.) بدین ترتیب، سرگردانیِ شخصیت اصلی بین گفتمانهای متناقض از طریق ساختار روایی رمان برای خواننده بازتولید می‌شود، به نحوی که خواننده نیز ــ به یک مفهوم ــ در پیچیدگیهای متن "سرگردان" می‌مانَد.[1] نویسنده از این طریق امکان همدلی خواننده با شخصیت اصلی را فراهم می‌کند.

***

چرا دانشور شهرزادی پسامدرن است؟ به تأسی از این دو رمانِ واجد ویژگیهای پسامدرن که دربارهٔ ماهیت خودشان و صناعاتشان مستقیماً با خوانندگانشان صحبت می‌کنند، من هم مایلم مقالهٔ حاضر را با توضیحی دربارهٔ عنوان آن به پایان ببرم. اُس و اساس هنرِ داستانگوییِ شهرزاد در *داستانهای هزار و یک شب*، آن چیزی است که در بحث راجع به عناصر داستان اصطلاحاً "تعلیق" می‌نامیم. تعلیق بنا به تعریف عبارت است از مهارت نویسنده در برانگیختن علاقهٔ خواننده به اینکه داستان را دنبال کند. تعلیق باعث می‌شود خواننده از خود بپرسد "بعد چه خواهد شد؟" ، "سرانجامِ این داستان چه خواهد بود؟". بنا به ادلهٔ مقالهٔ حاضر، می‌توان گفت دانشور شهرزادی پسامدرن است، چرا که با برانگیختن پرسشهای وجودشناسانه در بارهٔ ماهیت جهان نامطمئنی که در آن زندگی‌می‌کنیم، و نیز پرسشهایی زیباشناسانه در بارهٔ تفاوت داستان

---

[1] این موضوع قابل ذکر است که به غیر از مورد مربوط به صدای مراد، در بقیهٔ مواردی که زاویهٔ دید در رمان دانشور تغییر می‌کند، همواره یک زن روایت را به عهده دارد. به عبارتی، دیدگاه زنانه تقریباً در سرتاسر رمان غلبه دارد . خواندن این رمان از یک نظر موجب آشنایی‌زدایی است، چرا که وقایع تاریخ ۲۵ سال اخیر ایران را نه از منظری مردسالارانه بلکه از نظرگاهی کاملاً زنانه بازگو می‌کند. آنچه فرزانهٔ میلانی (استاد ادبیات فارسی در دانشگاه ویرجینیا) در بارهٔ آثار دانشور تا پیش از انتشار دو رمان اخیرِ او گفته است، ایضاً دربارهٔ *جزیرهٔ سرگردانی* و *ساربانْ سرگردان* مصداق دارد که در آثار دانشور، جامعه تحت تسلط مردان است، اما همان آثار تحت سیطرهٔ زنان هستند.

و واقعیت، از راه کنجکاو کردن ما به **علل** رفتار شخصیتها ایجاد تعلیق می‌کند. در دنیای شگفت‌آور رمانهای او، نه صِرف رویدادها و عاقبت شخصیتها، بلکه میل به کشف جنبهٔ ناپیدای واقعیتهاست که ما را به ادامهٔ خواندن علاقه‌مند می‌کند. از این حیث، دانشور شهرزاد زمانهٔ ما و بازگوکنندهٔ اضطرابها، ابهامها و سرگردانیهای پیچیدهٔ انسانهای زمانهٔ ما است.

یادداشتها

مراجع

دانشور، سیمین. *جزیرهٔ سرگردانی*. تهران: انتشارات خوارزمی، ۱۳۷۲.

-----. *ساربانْ سرگردان*. تهران: انتشارات خوارزمی ۱۳۸۰.

گلشیری، هوشنگ. *جدال نقش با نقاش در آثار سیمین دانشور: از سوشون تا آتش خاموش*. تهران: انتشارات نیلوفر، ۱۳۷٦.

لاج، دیوید، و دیگران. *نظریهٔ رمان*. ترجمهٔ حسین پاینده. تهران: نشر نظر، ۱۳۷٤.

Beckett, Samuel. *Watt*. London: Pan Books, 1988.

Lewis, Barry. "Postmodernism and Literature (or: Word Salad Days, 1960-90)". *Postmodern Thought*. Ed. Stuart Sim, Cambridge: Icon, 1998.

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