بررسی شگرد اتصال کوتاه در رمان هیس

فرشته ناصری*

چکیده

به دنبال تحولات سیاسی، اجتماعی و اقتصادی و تغییر نگرش فلسفی انسان در قرن بیستم، تحولات مهمی در عرصهٔ هنر و ادبیات، تحت عنوان پست‌مدرنیسم شکل گرفت. گسترش این تحولات منجر به تولد و تکامل شگردهای جدیدی در داستان‌نویسی پست‌مدرن شد. ازجملهٔ این شگردها می‌توان به اتصال کوتاه اشاره کرد. اتصال کوتاه به حضور نویسنده در پیکر شخصیت داستان گفته می‌شود. داستان‌نویس با استفاده از تمهیداتی فاصله‌ی میان خود، خواننده و متن را کاهش می‌دهد و در داستان حاضر می‌شود. این کاهش، فاصله‌ی دنیای واقعی و متن را نیز دربرمی‌گیرد. محمدرضا کاتب در رمان *هیس* نیز با استفاده از شگردهایی خاص با خواننده و شخصیت‌های داستان گفت‌وگو می‌کند و فرایند نوشتن داستان را برای آن‌ها شرح می‌دهد؛ بنابراین خواننده را از انفعال خارج می‌کند تا در فرایند خلق داستان شرکت کند و به نویسنده و متن نزدیک شود. در پژوهش حاضر تلاش می‌شود با تکیه بر روش توصیفی - تحلیلی شگردهای اتصال کوتاه در این رمان مورد ارزیابی قرارگیرد. نتایج نشان می‌دهد محمدرضا کاتب با استفاده از ترفندهایی چون اتصال پاره‌روایت‌ها، تأکید بر نوشتن داستان، تصنعی‌سازی دنیای داستان، هم‌حضوری خواننده و شورشگری شخصیت‌ها، اتصالی کوتاه میان جهان ذهنی خود و خواننده ایجاد می‌کند و او را برای ادامه‌دادن و تکمیل داستان، وارد دنیای ذهن خود و راوی‌های داستان می‌نماید.

واژگان کلیدی: اتصال کوتاه، پاره‌روایت، هم‌حضوری خواننده، شورشگری شخصیت، محمدرضا کاتب، هیس.

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۴/۲۲ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۶/۴

* استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد یادگار امام خمینی (ره) شهر ری، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران: ایران.

Naseri915@yahoo.com

۱- مقدمه

پست‌مدرن مرحله‌ای از مدرنیته است که در آن از ماهیت مدرنیته پرسش می‌شود و پیداست که طرح چنین پرسشی به معنی سست‌شدن اعتقادی است که از قرن هجدهم نسبت به مدرنیته پیدا شده بود. فلسفه‌ی پست‌مدرن باتوجه به وجوه پساساختگرایانه‌ی خود متضمن نفی هرگونه معنای ثابت است و در واقع هرگونه تناظر و همسویی یا تطابق و همسانی میان زبان و جهان را نفی می‌کند. یکی از اساسی‌ترین مضامین ادبیات پست‌مدرن حول فقدان واقعیت و یا چندگانگی آن می‌چرخد. استفاده از شگردها یا تکنیک‌های روایت، نقش مهمّی در تأثیربخشی داستان پست‌مدرن ایفا می‌کند؛ از این روست که داستان‌نویسان پست‌مدرن درصدد ایجاد خلاقیت در داستان‌نویسی و به‌ویژه روایت و شگردهای آن هستند. نویسنده‌ی پست‌مدرن علاوه‌بر ایجاد ارتباط و القای افکار و اندیشه‌های خود به مخاطب، او را درگیر و دار روایت‌پردازی، توصیفات، فضاها و تکنیک‌های نو قرار می‌دهد تا خواننده خود به کشف آن دست یابد و زیبایی‌های ادبی اثر را درک کند. مؤید این سخن، نگاهی گذرا به تنوع شگردهای داستان‌های پست‌مدرن همچون معناگریزی، چندصدایی، تکثرگرایی، کلاژ، بی‌قاعدگی، عدم قطعیت، جریان سیال ذهن، فراداستان و اتصال کوتاه است.

۱-۱ بیان مسئله

متون، استعاره‌ای برای عالم هستی هستند؛ لذا بین متن و واقعیت فاصله‌ای گویا قرار داد. در ادبیات پست‌مدرن در این فاصله اختلال ایجاد می‌شود یا به عبارتی بر اثر اتصال کوتاه جرقه‌ای ایجاد می‌شود و به هر حال خواننده نمی‌تواند بین طرفینِ ارتباط یعنی هستی (نمود) و متن ادبی (بازنمود) پیوند درستی ایجاد کند. مؤلفه‌ی اتصال کوتاه به‌خاطر تأکید بیش‌ازحد بر «خلق یک داستان و ارائه‌ی گزارش و تفسیری از خلق آن» (وو، ۱۳۹۰: ١٤)، کوچک‌ترین مخرج مشترک فراداستان تلقی می‌گردد. برای تحقق این تلقی از شگردهای مختلفی همچون اتصال پاره‌روایت‌ها، تأکید بر نوشتن داستان، تصنعی‌سازی دنیای داستان، هم‌حضوری خواننده و شورشگری شخصیت‌ها استفاده می‌شود.

داستان‌نویسان ایران در دوره‌ی معاصر به تأسی از ادبیات غرب تلاش نمودند آثار داستانی‌ای خلق نمایند که هم‌سطح داستان‌های پست‌مدرن غرب قرار گیرد. علت اصلی این رویکرد ناشی از تغییراتی است که کشور در دهه‌های گذشته تجربه کرد و زمینه‌ای را فراهم آورد تا نسبت به بسیاری از ارزش‌های آرمانی گذشته نوعی تردید به وجود آید؛ بدین‌ترتیب در پی کشف راه‌های تازه‌ای برای داستان برآمدند. آن‌ها شجاعت تجربه‌ی گونه‌های نوینِ داستان‌نویسی را از خود نشان داده و آثار متفاوتی خلق کردند تا از این طریق به یافته‌های جدیدی در مورد انسان و جهان دست یابند و رهیافت‌های متفاوتی را در متون ادبی به نمایش بگذارند. ازجمله‌ی این داستان‌نویسان، محمدرضا کتاب نویسنده‌ی نسل سوم داستان‌نویسی ایران است که با رمان *هیس* (۱۳۷۸ش) و *آفتاب‌پرست نازنین* (۱۳۸۸ش) به‌عنوان یکی از چهره‌های مطرح داستان‌نویسی به جامعه‌ی ادبی ایران معرفی شد. او در این رمان‌ها می‌کوشد تا ساختار و لحنی مناسب بیابد و از طریق تجربه‌کردن فرم به شناختی تازه از واقعیت برسد. رمان *هیس* که به‌نسبت دیگر آثار وی، از شهرت خاصی برخوردار است، حاصل جهانی شکل‌گرفته از استعاره و رؤیاست. در این جهان که کابوس‌های شبانه‌ی شخصیت‌های آن و به ویژه جهانشاه در طول روز ادامه می‌یابد، هیچ چیز قطعیت ندارد و همه چیز در فضای بینابینی واقعیت و خیال موج می‌زند. هرکس خود را در هزارتوی ذهن دیگری گم می‌کند؛ به‌طوری که خواننده در وهله‌ی نخست قادر به تشخیص جایگاه شخصیت‌ها و حوادث تکراری در کلیت داستان نخواهد بود. این ویژگی رمان *هیس* سبب می‌شود خواننده در داستان با سطوح وجودی متفاوت و متداخلی روبه‌رو شود که مرتب در یکدیگر نفوذ می‌کنند. جهان درون داستان و جهان نویسنده و مخاطب با هم اتصال کوتاه پیدا کرده و جهان واقع یعنی جهان نویسنده نیز بر فراز این دو داستان قراردارد. وجود این ویژگی در رمان *هیس* پژوهشگران را بر آن داشت تا با تکیه بر روش توصیفی-تحلیلی و با هدف کشف جهان‌های داستان و جهان‌های متداخل شخصیت‌های داستان، این رمان را مورد تحلیل و ارزیابی قرار دهند.

واحد تحلیل، تمامی واژه‌ها و تعابیری است که به‌نوعی ازلحاظ ساختار یا محتوا با یکدیگر در ارتباط است؛ لذا نخست این واژه‌ها و تعابیر گردآوری شد و پس از طبقه‌بندی بر اساس شگردهای اتصال کوتاه، مشخصات متن در پیکره‌ی پژوهش بیان گردید. درنهایت میزان حضور هریک از شگردهای موردنظر اندازه‌گیری شد و نتایج پژوهش تفسیر گردید.

۱-۲- پیشینهٔ پژوهش

تاکنون پژوهش‌های متعددی به تحلیل آثار ادبی ازمنظر پست‌مدرن پرداختند. از آن‌جمله: تسلیمی (۱۳۸۳ش) در مقاله‌ی «کاربست رویکرد پسامدرن در داستان» به شیوه‌ها و رویکردهایی که در داستان‌نویسی مورد استفاده قرار می‌گیرد و آن داستان را از حیطه‌ی داستان‌های سنتی و مدرن به سمت داستان‌های پسامدرن سوق می‌دهد، پرداخت. پاینده (۱۳۹۰ش) در کتاب *داستان کوتاه در ایران*: داستان‌های پسامدرن به معرفی چند داستان کوتاه پست‌مدرن فارسی پرداخت و مؤلفه‌های و جلوه‌های پست‌مدرنیسم به ویژه اتصال کوتاه و هیچ‌انگاری را در آن مورد بررسی قرار داد. شریفیان و لطفی (۱۳۹۲ش) در مقاله‌ی «وجودشناسی پسامدرن در داستان رؤیا یا کابوس نوشتهٔ ابوتراب خسروی» به بررسی برجسته‌ترین ویژگی داستان‌های ابوتراب خسروی پرداختند و آن را در محتوای وجودشناسانه خلاصه نمودند. آن‌ها برای اثبات این مدعا داستان رؤیا یا کابوس خسروی را از این منظر مورد بررسی قرار دادند. پیروز و همکاران (۱۳۹۳ش) در مقاله‌ی «فراداستان تاریخ‌نگارانه؛ مطالعه‌ی موردی: مارمولکی که ماه را بلعید» به بررسی شگردهای فراداستان تاریخ‌نگارانه می‌پردازند و نتیجه می‌گیرند که ساختار فراداستانی در این رمان به شکلی طنزآمیز، تاریخ دوران قاجار و پهلوی را تحریف می‌کند و رخدادهای مسلم تاریخی را شبهه‌برانگیز جلوه می‌دهد. مسعی (۲۰۱۸م) در مقاله‌ی «المیتاسرد فی النقد الروائی المغاربی: أشکال الخطاب المیتاسردی فی القصة القصیرة المغربیة لجمیل حمداوی أنموذجا» به بررسی فراداستان در داستان‌های کوتاه جمیل حمداوی می‌پردازد و نتیجه می‌گیرد که حمداوی در این مجموعه‌ی داستانی دقت لازم در طرح بسیاری از اصطلاحات نقدی را نداشته و

در برخـورد بـا فراداسـتان بیشـتر جانب نقـدی را در نظر داشته‌اسـت. بـدر (۲۰۱۲م) در مقاله‌ی «تحـولات السـرد فی روایـات مابعدالحداثۀ» به بررسـی تغییر و تحولات روایت در داسـتان‌های پسـت‌مدرن می‌پـردازد و بـه ایـن نتیجـه می‌رسـد کـه تحـولات گسـترده‌ای در ایـن داسـتان‌ها صـورت گرفته‌اسـت و دارای ویژگی‌هـای جدیـدی اسـت کـه بـر فروپاشـی کلان‌روایت‌هـا و عـدم تمرکـز خواننـده استواراسـت. رجـب‌زاده و همـکاران (۱۳۹۵ش) در مقالـه‌ی «فراداسـتان تاریخ‌نگارانه در نمایشـنامه‌ی اژدهاک از سـه برخوانی اثر بهرام بیضایی» به بررسـی ویژگی‌های فراداسـتان در ایـن نمایشـنامه می‌پردازنـد و نتیجـه می‌گیرنـد بیضایـی در ایـن اثـر، چهره‌هـای تثبیت‌شـده‌ی تاریخـی را بازنگـری می‌نمایـد و مخاطـب را بـا درک مجـدد از جامعـه، تاریخ و انسـان روبـه‌رو می‌کند.

همچنین پژوهشـی در مورد «درآمدی بر تمهیدات فراداسـتانی بیژن نجدی» از سـید احمد پارسـا و ناصر محبی (۱۳۹۳) یافت شـد که به یکی از مؤلفه‌های داسـتان‌های پسـت مدرنیسـت که فراداستان اسـت ،پرداخته است.

پژوهشـی دیگر در مورد «بررسـی مؤلفه‌های زبانی پسـامدرن در داسـتان " دوباره از همان خیابان‌هـا" نوشـته‌ی بیژن نجـدی» ازعبدالله حسـن‌زاده میرعلی و غزاله حیدری آبکنـار (۱۳۹۷) یافـت شـد کـه به بررسـی عناصر بلاغـی مرتبط بـا پسامدرنیسـم و ارتبـاط آن‌ها با شـاعرانگی نوشـتار بیژن نجدی می‌پـردازد.

همچنیـن چنـد پژوهـش یافـت شـد که بـه تحلیـل و نقد رمـان *هیـس* پرداختند کـه البته رویکـرد تحلیـل آن‌ها با رویکـرد مقاله‌ی حاضر کاملا متفاوت اسـت؛ از آن‌جملـه: رهنما برگرد (۱۳۸۸ش) در پایان‌نامه‌ی «تأثیر پست‌مدرنیسـم در رمان فارسـی با تکیه بر چهار رمان: *آزاده‌خانم و نویسـنده‌اش*، *هیس*، *گاوخونی* و *ملکوت*»؛ ملازاده (۱۳۹۰ش) در پایان‌نامه‌ی «بررسـی سـاختار داسـتانی رمان‌هـای *هیس* و *پسـتی* از محمدرضا کاتـب»؛ صداقت‌گـو (۱۳۹۳ش) در پایان‌نامه‌ی «بررسـی روایـت در رمـان *هیـس* بـا تکیـه بـر چهـار عنصـر زاویه‌دیـد، گفت‌وگـو، توصیـف، صحنـه»؛ خضـری (۱۳۹۵ش) در پایان‌نامـه‌ی «بررسـی نوآوری‌هـای داسـتانی محمّدرضا کاتب

با تکیه بر چهار رمان: دوشنبه‌های آبی ماه، *هیس*، بی‌ترسی، چشم‌هایم آبی بود»؛ خلیلی (۱۳۹۸ش) در پایان‌نامه‌ی «خوانش مقایسه‌ای پیرنگ در دو اثر رئال سو و شون و پست‌مدرن *هیس* با رویکرد آناتومی داستان».

لازم به ذکر است تنها یک پژوهش یافت شد که بخش اندکی از آن، با رویکرد مقاله‌ی حاضر تشابه دارد. مقالهٔ «طبقه‌بندی عناصر فراداستان‌ساز با تمرکز بر اتصال کوتاه و مثلث ارتباطی نویسنده» از دژبان و باقری که نویسندگان آن معتقدند مؤلفه‌ی اتصال کوتاه در فراداستان بسیار کلی و گسترده است و چندین خصیصه‌ی دیگر را فرامی‌گیرد که هدف از به‌کارگیری آن‌ها، ایجاد اتصال کوتاه است. از این‌رو، همگی زیرمجموعه‌ی اتصال کوتاه هستند و پراکندگی و بی‌توجهی به کارکرد و هدف آن‌ها باعث آشفتگی در فهم کلی فراداستان و کارکرد عناصر آن می‌شود.

باتوجه به پیشینه‌ی یادشده تاکنون هیچ پژوهشی یافت نشد که مؤلفهٔ اتصال کوتاه را در رمان پست‌مدرن فارسی و به‌ویژه رمان *هیس* بررسی نماید؛ بنابراین می‌توان به درستی ادعا کرد که این نخستین اثری است که به بررسی این رمان از این منظر می‌پردازد.

۲- بحث و بررسی

۲-۱- خلاصه‌ی رمان

هیس داستانی در چندین فصل مجزا و در پیوند با یکدیگر در ۲۸٦ صفحه است. نقل داستان به زبان اول شخص است با سه روایت اصلی: ۱.روایت پاسبان و پسر صمد و نعمان، ۲.روایت جهانشاه ۳.روایت مجید. فصل اول با روایت شخص بی‌نامی با عنوان پاسبان شروع می‌شود. او نویسنده است و راوی کل داستان. پاسبان گویی شب آخر عمرش را روایت می‌کند. او با تداعی‌ها و فراخوانی‌های ذهنی به ماجراهایی از گذشته‌های دور و نزدیک می‌پردازد و موقعیت کنونی خود را بازمی‌گوید. فصل دوم، روایت قتل‌های جهانشاه است که با سرتیزک، رگ گردن هفده زن را می‌زند و منتظر اعدام است. در فصل

سوم، خواننده با نویسنده‌ای به نام مجید آشنا می‌شود که ورود او به داستان به صورت جسدی است با سر له‌شده در کنار اتوبان. فصل پایانی کتاب در واقع ادامه و تکمیل فصل اول آن است.

۲-۲- اتصال کوتاه در رمان هیس

مؤلفهٔ ساختاری اتصال کوتاه بیشتر زبان، صورت، فرم و عناصر داستان را درگیر خود می‌کند؛ ویژگی‌هایی که بیشتر با شخصیت‌پردازی، روایت، پیرنگ، دگرگونی‌های زبانی و ساختارشکنی‌های شکلی و چاپی خود را می‌نمایاند. در زیر به مهم‌ترین جلوه‌های اتصال کوتاه در رمان هیس اشاره می‌شود.

۲-۲-۱- اتصال پاره‌روایت‌ها

در تحلیل این مؤلفه باید به دو مسئلهٔ کلان‌روایت و پاره‌روایت اشاره نمود. کلان‌روایت به هرگونه داستان جامع و فراگیر، متون کلاسیک یا روایتی کهن از وقایع تاریخی اطلاق می‌شود که «در آن‌ها یک حقیقت جهانی نهفته است که بر پایهٔ آن این روایات بنا شده‌اند و چنین مدعی است که تنها از طریق آن‌ها می‌توان حقیقت را ارزیابی نمود» (عبدالله، ۲۰۰۲: ۱۵۷)؛ اما پاره‌روایت‌ها، روایت‌هایی تفکیک‌شده و گسسته از دل کلان‌روایت است که موضوعات و مسائل مختلف می‌پردازد.

در داستان‌های پست‌مدرن، کلان‌روایت‌ها قدرت متقاعدکنندگی خود را از دست داده وصرفاً داستان‌هایی هستند که درصدد توجیه و مشروعیت‌بخشی به تفسیرهای مختلفی از حقیقت هستند. «ناکامی علم و عقل و شکست داعیه‌های عینی و کلی‌ای که به نام علم و عقل صورت گرفته‌اند، امکان ارائهٔ هرگونه نظریه‌های کلیت‌بخش را از میان برداشته‌اند، یعنی امکان ارائهٔ کلان‌روایت‌هایی که درصدد تبیین و پیش‌بینی صورت‌بندی‌های اجتماعی بر پایهٔ مجموعه‌ای از گزاره‌ها و قضایای مسلم و محرزی هستند که به گونه‌ای منطقی استنتاج شده‌اند، دیگر امکان‌پذیر نیست» (ایدل، ۱۳٦۷: ۱۸۹).

نویسندگان پست‌مدرن پیوسته از روایتی به روایت دیگر و از شاخه‌ای به شاخهٔ دیگر می‌پرند و به دورشدن از کلان‌روایت تمایل دارند. «آن‌ها مدام جریان روایت را قطع و روایت دیگری را آغاز می‌کنند که می‌تواند علاوه‌بر روان‌گسیختگی راوی و انعکاسِ نبودن انسجام زندگی برای پیچیدگی مفرط داستان نیز به کار رود» (متس و دیگران، ۱۳۸۹: ۲۲۹).

در رمان *هیس* نیز به تبعیت از این اصل پست‌مدرن، پاره‌روایت‌ها به جای کلان‌روایت می‌نشیند و داستان در قالب پاره‌روایت‌هایی موازی پیش می‌رود که خواننده را با هزارتوی روایت‌ها همراه می‌کند. این رمان درآن‌واحد روایت داستان‌های متفاوت در چند سطح مختلف است و چندین نویسنده همانند محمدرضا کاتب در حال روایت و قصه‌گویی هستند. بنابراین پاره‌روایت‌های مختلفی مرز داستان کاتب و دیگر راوی‌ها را به هم می‌ریزد و این ابهام برای خواننده وجود خواهد داشت که به‌عنوان مثال، چگونه امکان دارد شخصیتی همانند مجید که دریکی از سطوح داستان قرار دارد وارد دنیای داستانی شخص دیگری نظیر کاتب یا جهانشاه و دیگر راوی‌ها گردد؟ یا این‌که در سطح دیگری از داستان که متعلق به نصرت است، مجید از یکی از داستان‌های دیگر وارد دنیای او می‌گردد و جملاتی را از زبان نصرت بیان می‌کند که خواننده گیج و مبهوت می‌شود که در حال خواندن قصهٔ کدام‌یک از چندین شخصیت مشابه داستان است. درحقیقت عاملی که موجب سردرگمی خواننده برای پی‌بردن حوادث و شخصیت‌های مربوط به هر یک از پاره‌روایت‌های *هیس* می‌گردد، وجود شباهت شخصیت‌ها و حوادث داستانی و سرانجام کل داستان‌های موجود در این رمان است.

ازجمله پاره‌روایت‌های متکثری که در سراسر متن رمان دیده می‌شود می‌توان به تداخل روایت مرگ پاسبان (راوی)، با روایت‌های مردن براثر بیماری، خودکشی یا کشته شدن در یک مأموریت پلیسی اشاره کرد. همچنین جهانشاه را زمانی یک قاتل حرفه‌ای و گاهی یک فرد سیاسی‌کار می‌بینیم. همچنین درباره‌ی مجید، از صفحهٔ ١٦٦ تا ١٧٦ گفت‌وگویی با عنوان «سه نفر اول» و «سه نفر دوم» گنجانده‌شده که هر یک از آن‌ها از منظر خاص خود به

مسئله‌ی مرگ مجید پرداخته‌اند. خواننده وقتی با شروع داستان روبه‌رو می‌شود، ابتدا گمان می‌کند مشغول خواندن داستانی است که راوی‌اش دارد می‌میرد. راوی که یک پاسبان است به همراه پسر صمد این سفر را شروع می‌کند و به ماجراهایی می‌پردازد، مانند مأموریت انتقال جهانشاه از زندان به‌طرف محل اعدام، کشف جسد مجید با سر له‌شده در اتوبان اما کم‌کم مشخص می‌شود که راوی درواقع یک داستان‌نویس است، داستان‌نویسی که قرار است بمیرد. «محمدرضا کاتب قبل از تمام کردن رمان هیس در کیلومتر ۹ اتوبان تهران قم، براثر تصادف با (ماشین) درگذشت. پیکرش بنا به وصیتش در قبرستان دارالسلام واقع در شهر کاشان به خاک سپرده شد» (کاتب، ۱۳۹۲: ۵). روند نگارش داستان به‌گونه‌ای است که قبل از تمام شدن آن، نویسنده می‌میرد و یکی از شخصیت‌ها بدون حضور او داستان را کامل می‌کند. «ایستاده بودم روی جدول جوی، گل‌های بغل پوتین راستم را می‌مالیدم به لبهٔ جدول. سر شب تازه واکسشان زده بودم. دلم می‌خواست وقتی بالای سر جنازه‌ام می‌رسند، ببینند تر و تمیز، مثل بچه آقاها مرده‌ام...» (همان). نویسنده با همراه ساختن مخاطب او را گام‌به‌گام وارد لایه‌های درونی داستان می‌سازد و هربار به یک شیوه با بیانی متفاوت مرگ خود را به او گوشزد می‌کند.

۲-۲-۲- هم‌حضوری خواننده

پیش از پیدایش نقد نو گستره‌ی نقد زیر سلطه‌ی نویسنده بود و معنی و مفهوم اثر ادبی را تنها در نیات و آمال نویسنده جستجو می‌کردند؛ اما با پیدایش ساختارگرایی، نویسنده از گردونه‌ی نقد ادبی کنار گذاشته شد و یا حداقل در ردیف دوم قرار گرفت و اولویت به متن داده شد و سرانجام از قرن بیستم محوریت به خواننده داده‌شد و او عامل تعیین‌کننده‌ی آفرینش اثر و دریافت آن قرارگرفت. «پساساختارگرایان اساساً به خواندن به‌منزله‌ی یک کنش گفتمانی و فرهنگی توجه دارند و نه خواننده به‌منزله‌ی یک شخص منفرد» (پاینده، ۱۳۹۰: ۹۷). در این دیدگاه نمی‌توان هیچ معنی جز آنچه خواننده آن را با تجربه‌ی خود به دست می‌آورد، بر او تحمیل کرد. «هر متن خواننده‌ای ضمنی دارد که توسط نویسنده و در

مسیر نوشتن موردتوجه قرار می‌گیرد. خواننده متن را چون قطعه‌های جداگانه‌ای در کنار هم قرار می‌دهد، آن را با زندگی و فرهنگ خود مخلوط می‌کند و در آخر معنا را به وجود می‌آورد» (Iser, 2000: 1). بنابراین این خواننده است که از طریق اندوخته‌های ادبی و تجربه‌های شخص و نیز تأثیرپذیری از فرهنگ زمانه و تعامل با دنیای معاصر، با متن رابطه برقرار می‌کند؛ این امر باعث اتصالی کوتاه میان کنش معناسازی نویسنده و کُنش معنایابی خواننده می‌گردد.

در رمان *هیس* برای این‌که ساحت‌های واقع و خیال داستان بیش‌ازپیش به هم اتصال یابد، از شگرد تخاطب استفاده شده‌است. از این شگرد آن‌جایی استفاده می‌شود که نویسنده یا راوی قصد دارد مستقیماً با خواننده وارد گفتگو شود و با تکرار واژگان و افعالی خاص او را مخاطب خود قرار می‌دهد. با این ترفند، خواننده از دنیای داستان خارج می‌شود و اتصالی کوتاه با دنیای نویسنده برقرار می‌کند. بسیاری از بخش‌های داستان که با افعال «می‌نویسم، می‌نویسد، می‌نویسید» آغاز می‌شود، مقدمه‌ای است برای مخاطب قراردادن خواننده. مثال‌های زیر از رمان بیانگر استفاده از این شگرد داستانی است: «می‌نویسد: با اینکه این بخش از کتاب به کلی زاید است ولی به دلایلی که امیدوارم تا به حال متوجه آن شده باشید، قادر به حذف آن نمی‌باشم» (کاتب: ۱٦۱). «در صورت فهم این مثال‌ها استعارات و... است که می‌توانید مرا ربط بدهید به مجید، پسر صمد و آن کسی که خودش را همه کاره می‌داند و الا بین فصل‌ها، آدم‌ها و حوادث کتاب پراکندگی زیادی خواهید دید» (همان: ٤۲).

کاتب با این تمهید وارد گفت‌وگو با خواننده می‌شود و پا را از مرزهای داستان فراتر گذاشته و وارد صحبت با خواننده می‌شود. او با بهره‌بردن از اتصال کوتاه توانسته اثری فراداستانی خلق کند که در آن خواننده به کنشگری فعال تبدیل خواهد شد. «می‌نویسم: کلیهٔ مطالبی که در این نقطه‌چین می‌آید، هیچ‌گونه ربطی با دیگر مطالب کتاب ندارد. در صورتی که حوصلهٔ خواندنش را ندارید، می‌توانید آن را نخوانید و یا از کتاب جدا کنید

و کناری بگذارید که در آن صورت بسیار ممنون می‌شوم» (همان: ۱۳٤). در این مقطع نیز نویسنده خواننده را آزاد گذاشته است تا اگر حوصله‌ی خواندن مطالب را ندارد آن را نخواند. کاتب با کنار گذاشتن شیوه‌های قدیمی و بهره‌بردن از تمهیدات پست‌مدرنی توانسته فاصله‌ی میان خود، خواننده و متن را کاهش دهد و افزون بر این خواننده را از انفعال خارج ساخته و به او نقش اعطا نماید. نمونه‌هایی دیگر نیز در متن دیده می‌شود که جمله به صورت ناتمام (چند نقطه) رها می‌شود. نویسنده با کمک این شگرد از توضیح خودداری نموده و تکمیل آن را به خواننده واگذار می‌کند. او با حذف و سکوت‌های عمدی در روایت داستان می‌خواهد خواننده را به‌عنوان یک کنشگر فعال وارد دنیای داستان نماید: «معلوم نیست هر چه آدم بنویسد درست از آب دربیاید. به نظر من او خودکشی نکرده است چون...» (همان: ١٦٧).

از دیگر شگردهای هم‌حضوری خواننده در متن، دعوت از وی به حضور در متن است. از این منظر خواننده به‌عنوان کنشگری فعال، فارغ از نیت نویسنده، به خواندن و به سخنی دیگر، به نوشتن داستان موردپسندش با استفاده از مصالح موجود در متن می‌پردازد. پس این خواننده است که معنا را با توجه به دال‌های موجود در متن به وجود می‌آورد. به‌عبارت‌دیگر «نویسنده با نوشتن متن محو می‌شود و بلافاصله پس از محوشدن او، خواننده متولد می‌شود و کنشگری و تعامل با متن را آغاز می‌کند» (پاینده، ۱۳۹۰: ۹۷). بنابراین خواننده به‌جای کشف معنای موردنظر نویسنده، آن را برمی‌سازد؛ زیرا با برکناری نویسنده از متن، دیگر ادعای رمزگشایی یک متن قابل‌طرح نیست. «واگذاری قدرت به خواننده چرخشی است از تلقی شعر یا رمان به‌مثابهٔ موجودیتی بسته و مجهز به معانی مشخصی که وظیفهٔ منتقد، کشف رمز آن است» (ایگلتون، ۱۳۸۳: ۱۹۱). در بخش‌هایی از رمان هیس نقش نویسنده در داستان کم‌رنگ شده و تأویل متن به عهده‌ی خواننده گذاشته می‌شود؛ بنابراین به صورت مستقیم و یا غیرمستقیم از خواننده به حضور متن دعوت می‌شود. «با گفتن مستقیم یک راز نمی‌شود آن را فهماند. شاید با جابه‌جایی، تناقض، انفصال و... بشود

یـک کاری کـرد و بـدی اسـرار در این اسـت که خیلـی از آن‌ها را اگر همین‌طـور صاف بگویی، مطلب از دسـت می‌رود. فقط باید به آن اشـاره کرد و رفت. شـنونده باید عاقل باشـد، احتیاجی بـه عقل گوینده نیسـت» (کاتـب: ۲۸٦).

اسـتفاده‌ی پربسـامد از واژه‌های «شاید» و «یا» و طرح پرسش‌های متفاوت درباره‌ی موضوعی واحـد در طـول رمـان، فرصتـی اسـت برای خواننـده تا در متن حضـور پیدا کند و به‌جـای فکر و خـط داسـتانی واحـد، فکرهای متفـاوت و خط‌های داسـتانی گوناگـون را دنبال نمایـد. «نمی‌دانم شـاید بـا حرف‌هایـم وحشـت تنهایی را من به جـان اختر انداخته بودم: شـاید برای آنکـه از رفتن بترسـد و از مـن جدا نشـود» (همـان: ۳۸). «همه پیراهن مشـکی پوشـیده بودند شـاید مخصوصاً آنجـا... شـاید هـم اتفاقی جمع شـده بودند آنجا. شـاید هم خودشـان نمی‌دانسـتند جمع شـده‌اند یکجـا و چـرا جمـع شـده‌اند، شـاید هـم... » (همـان: ۱۰۹). «شـاید هم یک قصه سـاخته بـودم با خـودم (اکـرم) پسـر محمـد و نعمـان و حـالا مجبـور بودیـم همگی تویـش بازی کنیـم مثل یک نمایـش بامـزه و ایـن برمی‌گشـت بـه راز و قاعـده‌ای که بین ما وجود داشـت.... شـاید هـم اصلاً رازی وجـود نداشـت و نیـروی بینمان که همه‌چیز را تعیین کند. شـاید هم ایـن فکرها و حرف‌ها و عمل‌هـا تکه‌ای از سـفرم بود... شـاید هم همه‌چیز بهانـه آب برای یک دروغ بـود» (همان: ۲۵۳). نویسـنده با اسـتفاده از قیدهای تشـکیک، در پی تحلیل و توضیحات خود، خواننده را به کندوکاو می‌کشـاند و زمینـه‌ی فعالیت ذهنـی را برای او فراهم می‌سـازد.

۲-۲-۳- تأکید بر مراحل نوشتن داستان

محمدرضـا کاتـب بـا تمهیداتی خـاص قصد دارد خواننده را با دنیای داسـتان آشـنا سـازد و بـا تأکیـد بـر مراحـل نوشـتن داسـتان، او را در هزارتـوی ذهن پیچیـده‌ی خود قـرار می‌دهد. تأکیـد بر نوشـتن داسـتان بدان معناسـت که هـر آنچه خواننده می‌خواند داسـتانی بیش نیسـت؛ بنابرایـن بایـد نسـبت بـه مراحل خلق آن آگاهـی یابد. او در مقطعی از داسـتان در کنـار خواننده و شـخصیت‌های داسـتان و بـه کمـک آن‌ها، وقایع داسـتان را پیـش می‌برد: «می‌نویسـد: به دلیل آنکـه گفت‌وگـوی زیـر چیـزی اضافـی اسـت و هیـچ ربطی بـه داسـتان نـدارد و به دلیـل آنکه

قادر به حذف آن نیستیم، این بخش را در صفحه‌های نقطه‌چین قرار داده‌ایم تا در صورت نظر مساعد شما (خواننده) توسط خود شما از کتاب جدا شود. البته خوانده نشدن این بخش نیز به معنی حذف آن توسط نویسنده و خواننده هست» (کاتب: ۲). نویسنده برای اینکه این مسئله را در ذهن خواننده تثبیت نماید، بارها به تکرار شیوه‌ی داستان‌نویسی و اصول و مبانی داستان اشاره می‌کند. او آشکارا اعلام می‌کند که خواننده در برداشت متن می‌تواند آزادانه عمل نماید. اعطای نقش به خواننده در راستای شخصیت‌پردازی داستان یکی از تمهیدات پست‌مدرن است که خواننده را از خواندن صرف به کنشگری فعال بدل می‌سازد. محمدرضا کاتب در بخشی از رمان هیس درباره‌ی شیوه‌ی شخصیت‌پردازی در این اثر چنین می‌گوید: «انگار یک مشت آدم بی‌ربط را بی‌هیچ حسابی گذاشته‌اند کنار هم. اگر شما این مثال‌ها و استعارات را بفهمید، خواهید توانست فصل‌ها، حوادث و آدم‌های در ظاهر بی‌ربط کتاب را به همدیگر پیوند بزنید» (همان: ٤٢).

در بخشی دیگر راوی در مورد نویسنده‌ی کتاب «حجله» اطلاعاتی به خواننده می‌دهد و از شیوه‌ی نگارش داستان سخن به میان می‌آورد: «بار آخر توی آن حال و هوا که خواندمش یک‌چیز دیگر دیدمش. حرف‌های دیگری بهم می‌زند که تا حالا نزده بود: این‌قدر رویم تأثیر گذاشته بود که فکر می‌کردم کتاب دیگری است و برای بار اول است که دارم می‌خوانمش. فکر می‌کنم آن را یک زن نوشته بود و به اسم یک مرد چاپ کرده بود. روح آن زن را می‌توانستم تو کلمه‌ی کتاب ببینم. بعید بود کار یک مرد باشد. بار سومی که خواندمش دیگر مطمئن شدم که کار یک زن است نه مرد» (همان: ۳۳).

در نمونه‌ی زیر نیز نویسنده با تأکید بر مراحل نوشتن داستان (فصل سوم دفتر)، اتصالی کوتاه میان ذهن خود و خواننده ایجاد می‌کند: «فصل سوم دفتر گویا قصه مرد و زنی است به نام مجید و اکرم که باهم از دفتر عقد و طلاق می‌آیند بیرون (چون از هم طلاق گرفته‌اند باید از هم جدا شوند) آن‌ها قبل از جدا شدن مجبورند تا انتهای کوچه‌ای را باهم باشند... مجید (تحت تأثیر نیرویی) کارهایی می‌کند و همه‌چیز را قبل از مرگش در

دفتری که ۳ فصل دارد بازگو می‌کند» (همان: ۱٦۳).

محمدرضا کاتب با استفاده از دو فعل «می‌نویسم، می‌نویسید» که بیانگر گریز از شخصیت‌پردازی و توصیف‌های مستقیم است، بارها بر شیوه‌ی نوشتن داستان و مراحل آن تأکید می‌کند. خواننده با این عبارت دچار ابهام و سردرگمی می‌شود و نمی‌داند دقیقاً با چه کسی سروکار دارد؛ بنابراین در تشخیص شخصیت‌های داستان در حالت تعلیق باقی می‌ماند: «در پرده: گفتگو: نقطه‌چین: می‌نویسد: به دلیل آنکه گفتگوی زیر چیزی اضافی است و هیچ ربطی به داستان ندارد» (همان: ۲۵۹). در اثر این اتصال کوتاه و شبیه‌سازی فراوان نویسنده (کاتب) هنگام روایت داستان‌ها، آنجا که جمله‌ای بیان می‌شود خواننده نمی‌داند که در حال خواندن کدام‌یک از سطوح داستان است، خصوصاً اگر در ابتدای این عبارات دو فعل «می‌نویسم: می‌نویسید» را هم قرار داده باشد که در این صورت این شک‌برانگیزی درنهایت کارایی خواهد بود. این افعال ابهام‌انگیز دربارهٔ همهٔ راویان موجود در داستان صدق می‌کند. مثال زیر بیانگر این شگرد داستانی است: «ساعت هفت و پنجاه‌ونه دقیقه: و در پرده:... می‌نویسیم:... می‌نویسید:.... می‌نویسیم:.... مدتی پیش به کتابی برخوردم که بعد از خواندن آن دودل شدم از اعدام جهانشاه و حوادث روز اعدام و چیزی در اینجا بیاورم یا نه چون تمام اتفاقات روز اعدام با (تمام جزئیات) در آن کتاب آمده بود. می‌ترسیدم از آن چیزی بیاورم و کتاب‌ها شبیه شوند» (همان: ۹۰). در بخشی دیگر از رمان نیز نویسنده نشان می‌دهد به‌صورت عامدانه بر جنبه‌های داستان‌نویسی و فنون و اصول و مبادی آن تأکید می‌کند: «مخصوصاً که آن کتاب هم از زبان مأموری که جهان شاه را به سمت سکوی اعدام می‌برد، (خود من) نوشته‌شده بود. هر چه نوشته بودم، گذاشتم کنار» (همان: ۹۱).

۲-۲-٤- تصنعی‌سازی دنیای داستان

یکی دیگر از شگردهای اتصال کوتاه در رمان *هیس*، تصنعی‌سازی دنیای داستان است. نویسنده با استفاده از تمهیداتی خاص، خواننده را در دو ساحت واقعیت و خیال رها نموده

و ذهـن او را به سـمت تصنعی‌بودن داسـتان سـوق می‌دهد. خالی گذاشـتن متـن در رمان *هیس* به‌صـورت نقطه‌چیـن، پرانتزهـای خالـی، جمله‌هـا و عبارت‌هـای ناتمـام، صفحه‌های سـفید و پرانتزهـای پُر، نشـان از اسـتفاده از شـگردهای جدید داستان‌نویسـی اسـت که تأکیـد آن بر این اسـت کـه دنیـای این داسـتان تصنعی اسـت. نقطه‌چین‌ها به شـکل‌های گوناگون و پرشـمار در ایـن رمـان به‌کاررفتـه اسـت. چـه به‌صـورت سـه‌نقطه‌ای در درون‌متـن و چه به‌صـورت خطی، ادامـه‌دار، افقـی و عمـودی. در شـکل عمودی که در سـمت چـپ صفحه قـرار می‌گیرد، بخش زیـادی از کتـاب بـا عنـوان «در پـرده: در نقطه‌چیـن» طراحـی شده‌اسـت کـه ایـن نـوع طراحی نیـز نشـان از تصنعی‌بـودن داسـتان دارد. از طرفی نقطه‌چین‌هـای عمودی، تداعی‌کننـده‌ی بُرش صفحـه و امـکان جداکـردن آن از متـن داسـتان اسـت؛ ایـن امر نیـز بیانگر تصنعی‌سـازی دنیای داسـتان و اختیـار دادن بـه خواننـده بـرای خوانـش دلخـواه داسـتان اسـت. «و این بخـش را در صفحه‌هایـی نقطه‌چیـن قـرار داده‌ایـم تـا در صـورت نظـر مسـاعد شـما توسـط خـود شـما از کتـاب جـدا شـود» (کاتـب: ۲۵). همچنین در بخشـی دیگـر از رمان نویسـنده با عبـارت «پایان نقطه‌چیـن: .....» (همـان: ۱۷۶)، توجـه خواننـده بـه سـاختار تصنعـی داسـتان جلـب می‌شـود. نویسـنده بـا بیـان این عبـارت از خواننـده می‌خواهـد در صورت تمایـل این بخـش را از کتاب جـدا سـازد. بـا این تمهید نویسـنده به عنـوان خالق اثر کنار رفته و خواننده، بر اسـاس برداشـت و ذهنیـت خـود، دنیای داسـتان را دسـتکاری می‌نماید و این‌گونه می‌شـود که بر تصنعی‌سـازی داسـتان افزوده می‌شـود.

یکی دیگر از شـگردهای تصنعی‌سـازی داسـتان در رمـان *هیس*، پرش‌های متوالـی از زمانی بـه زمـان دیگـر و از مکانـی به مـکان دیگر اسـت. «هرگونه به هم‌خـوردن نظم در ترتیـب بیان و چینـش وقایـع، زمان‌پریشـی[1] نامیده می‌شـود که بـه دو نوع کلّی گذشـته‌نگر[2] و آینده‌نگر[3] تقسـیم می‌شـود» (Allan Powell, 1990: 37). در اتصـال کوتـاه، تقابـل میـان زمـان تقویمی و زمان داسـتان از اهمیـت ویـژه‌ای برخوردار اسـت؛ بنابرایـن میان سـاعت و ذهن، تقابلی واقعـی برقرار

1-Anachronies 2-Analepsis 3-Prolepsis

است. «ساعت، گذشت زمان را با نظم مداوم می‌سنجد ولی ذهن، گاه یک ساعت را به درازای یک روز می‌نمایاند و یک روز را به طول یک ساعت. همچنین در ذهن، زمان گذشته و حال درهم‌می‌آمیزند» (می، ۱۳۸۱: ۱۰۹). در رمان هیس از این شگرد برای تصنعی‌سازی دنیای داستان استفاده می‌شود. در بخشی از داستان جهانشاه هنگام گفت‌وگو با ستوان (راوی) از رازهایی پرده برمی‌دارد که در زمان‌های مختلف رخ داده‌است. او به هنگام رفتن به‌سوی چوبهٔ اعدام و با ورود به دنیای ذهن خواننده، او را به زمان کودکی خود می‌برد. هنوز خواننده با این دنیای جهانشاه سازگار نشده‌است که خود را در زمان حال جهانشاه (دوران حبس) و اتفاقات آینده‌ی او می‌بیند. «شاید هم یک قصه ساخته بودم با خودم (اکرم) پسر محمد و نعمان و حالا مجبور بودیم همگی تویش بازی کنیم مثل یک نمایش بامزه و این برمی‌گشت به راز و قاعده‌ای که بین ما وجود داشت» (کاتب: ۲۵۳). اتصال‌های کوتاه میان زمان‌ها و مکان‌ها مختلف خواننده را با تصنعی‌بودن داستان روبرو می‌سازد. نویسنده برای تقویت تصنعی‌سازی داستان، بر چندزمانی رخدادهای داستان تأکید می‌کند: «رفتم نشستم کنار پسر صمد روی پلهٔ دکان عباس کبابی، به ساعت وسط میدان نگاه کردم، ساعت معلوم نبود چند است... به ساعت وسط میدان نگاه کردم: روی ستون وسط میدان، سمت ٤ جهت اصلی ٤ تا ساعت بزرگ گذاشته بودند که هرکدامش یک سازی می‌زد برای خودش: یکی‌اش ۱۲ بود: نمی‌دانم شاید ربط نداشت به ساعت مرگ جهانشاه چون حدود ساعت دوازده بود که تمام کرد. ساعت سمت اتوبان ۹ بود و آن‌که سمت ما بود ۳ بود» (همان: ۱۹٦). بهره‌گیری از این ساختار مشتت که در آن هیچ‌چیز حتی زمان سرجای خودش نیست، خواننده را در سردرگمی محض قرار می‌دهد. درواقع نویسنده با این ساختار به دنبال متبادرساختن این مسئله به خواننده است که هر آن‌چه در این داستان می‌خواند، ساخته و پرداخته‌ی ذهن مشتت راویان آن است؛ بنابراین تصنعی بیش نیست.

۲-۲-۵- شورشگری شخصیت‌ها

یکی دیگر از شگردهای اتصال کوتاه در داستان‌های پست‌مدرن، شورشگری

شخصیت‌های داستان است. بدین‌صورت که «گاه شخصیت‌های داستان به‌ظاهر تابع نویسنده نیستند و خلاف خواسته‌های او عمل می‌کنند» (فیضی و دیگران، ۱۳۹۵: ۳۵). این مسئله از یک‌سو مرزهای وجودشناسانه را نقض می‌کند و باعث ایجاد تردید در قطعیت اقتدار جهان بیرون داستان می‌گردد؛ بنابراین با اتصال پاره‌روایت‌ها همخوانی دارد؛ و از دیگرسو پیوندی عمیق با هم‌حضوری خواننده دارد. درحقیقت تداخل ساحت نویسنده با ساحت شخصیت‌های داستانی سبب تشکیل اتصالی کوتاه در داستان می‌شود. بخش‌های زیادی از رمان هیس شامل اتصال‌های کوتاهی است که از طریق شورشگری شخصیت‌ها به دنیای داستان عرضه می‌گردد. به‌عنوان مثال این گفتگوی جهانشاه با نویسنده بیانگر شورشگری وی در برابر تصمیمات نویسنده است:

«می‌دانم می‌خواهی چه‌کار کنی؛ می‌خواهی من را از زیر وصل کنی به بچگی خودت که اسمش را گذاشتی پسر صمد و تو فصل بعد ما را آرام ربط بدهی به مجید و بعد مجید را ربط بدهی باز به خودت و نعمان و اکرم و عاقبت بگویی حکایت این آدم دو پا، چی است؟... اگر مرا می‌خواهی بیاوری راست و روراست به آن‌ها بگو می‌خواهم اینجا از فلانی بگویم، برای این مطلبم بدون او جا نمی‌افتد، دیگران را کاری ندارم؛ اما حق نداری سر من از این بازی‌ها دربیاوری، من می‌دانم تو قصد داری ۳۰ جا به بهانه‌ی خون این و آن یاد من بیفتی و از من بگویی، دوست ندارم این‌جوری مرا تکه‌تکه کنی، چون فکر می‌کنم ارزشش را نداشته‌ام صاف درباره‌ام حرف بزنی. اگر لازمم و تو، کلی دوندگی کردی تا توانستی همراه من باشی و این پرونده را به خاطر من داری دنبال می‌کنی بگو این را بهشان، و الا خودم می‌آیم باز همه‌چیز را می‌گویم. اگر می‌خواهی من هم نیایم حرف بزنم خودت مثل بچه‌ی آدم بگو، به آن‌ها بگو مهم هستم، بگو یک تکه‌ی گنده از مطلبت، حق نداری حرف‌هایی را که اینجا می‌زنم حذف کنی، باید همه را بیاوری تا کلمه‌ی آخرش... راوی: عیبی نداره حرف‌هایت را زیر صفحه بزنم. جهانشاه گفت: (راوی) چرا زیرنویس؟ این‌همه جا هست اینجا الحمدالله» (همان: ۲۹-۲۸).

در بخشی دیگر از رمان، شخصیت‌های داستان دور هم جمع می‌شوند و بر علیه نویسنده شورش می‌کنند و ادعا می‌کنند که یکی از خودشان (اکرم) نوشتن کتاب را به دست می‌گیرد و داستان را به‌پیش می‌برد. افزون بر این، گفت‌وگوی آن‌ها در مورد شخصیت سوم (اکرم)؛ نوعی ساختارشکنی و سرپیچی در برابر نویسنده است؛ زیرا این شخصیت‌ها متصورا از لایه‌ی درونی داستان خارج‌شده و در لایه‌ی بیرونی‌تر داستان قرار می‌گیرند و گفت‌وگو می‌کنند و این مسئله، اقتدار نویسنده را زیر سؤال می‌برد. «می‌گفت: من فکر می‌کنم اکرم اهل‌نوشتن است؛ اما به اسم حقیقی‌اش کتاب‌هایش را چاپ نمی‌کند. اسمی که ما نمی‌دانیم چیست. می‌گفت: عیب نیست این حرف‌هایی را که ما داریم الان به هم می‌زنیم، او نوشته باشد؛ چون می‌دانم نمی‌خواهد بیاید جلو. گفتم: شاید هم کل این کتاب را او نوشته اصلاً» (همان: ۱۷۵). در مقطع فوق، حیران‌ساختن خواننده توسط نویسنده به این دلیل است که خواننده آگاه شود این اثر خالقی یگانه ندارد و خود نویسنده، خواننده و شخصیت‌های داستان، خالقان این اثر هستند.

در بخشی دیگر از رمان گفت‌وگویی میان جهانشاه و نویسنده رخ می‌دهد که طی آن جهانشاه با لحنی جدلی، اعتراضی و استقلال‌جویانه در برابر نویسنده قد علم می‌کند. تقابل شخصیت داستانی با نویسنده، مؤید دیدگاه پست‌مدرنیست‌ها درباره‌ی اتصال کوتاه میان ساحت نویسنده و ساحت شخصیت داستانی و به تبع آن، فرو کاستن اقتدار نویسنده و ناکارآمدشدن نیت او در طول داستان است. «چنین گفت‌وگویی همراه با مقاومت شخصیت در برابر منویات مؤلف، اصرار بر استقلالش از هویت مؤلف و نافرمانی از خواسته‌های او، می‌تواند حکایت از وضعیت پسامدرنی داشته باشد که ساختارهای سنتی اقتدار در آن به چالش گرفته‌شده‌اند» (پاینده، ۱۳۹۰: ۱۲۰). در چنین حالتی خواننده با چالش‌هایی درباره‌ی اختیارات نویسنده روبه‌رو می‌شود. در بخش زیر از رمان، شخصیت جهانشاه بر استقلال خود از نویسنده اصرار می‌ورزد و حتی علیه او سر به شورش برمی‌دارد تا حدی که خواننده احساس می‌کند این نویسنده است که از شخصیت‌ها تبعیت می‌کند و نه برعکس:

«نویسنده: اگر این‌همه حرف بی‌ربط را قرار باشد وسط داستان بزنم، برای آن‌هایی که می‌خواهند بی‌دردسر داستان بخوانند و باور کنند کار سخت می‌شود، چون حس و حالشان از دست می‌رود، شکاف به وجود می‌آید این وسط، آن‌وقت کل کار زیر سؤال می‌رود. جهان‌شاه: این مشکل توست که باید حلش کنی نه من. مطلبِ بعد، این‌که نمی‌خواهم فکر کنم دارم از صدقه‌سر تو با بچگی‌هایت حرف می‌زنم. چرا؟ فکر می‌کنی پسر صمد بچگی‌های من است؟ باری اینکه می‌خواهی با سؤال و جواب‌هایت هر طوری هست به آن‌ها تلقین کنی او از بچگی‌هایت است. همین‌طور جهان شاه را نگاه می‌کردم، گفتم: تمام شد حرف‌هایت؟ آره تمام شد» (همان: ٤٩).

گفت‌وگوهایی ازاین‌دست، جهان‌شاه را به یک موجود استقلال‌یافته در برابر نیت نویسنده تبدیل می‌کند و بیانگر این دیدگاه پسامدرن است که «نباید نویسنده را محور متن و مرکز معنا دانست و داستان را مطابق نیت او فهمید؛ زیرا دیگر نویسنده منشأ متن و منبع معنا نیست» (سلدن و ویدوسون، ١٣٨٤: ١٦٧). بر این اساس آینده‌ای برای شخصیت رقم می‌خورد که خود آن را می‌سازد و نیز اعمال و رفتارش می‌تواند غیر از آن چیزی باشد که خواسته‌ی نویسنده است. همان‌طور که رفتار اعتراض‌آمیز جهان‌شاه در بخش‌های مختلف رمان هیس تأکیدی است بر این امر. با این اعتراض، تصور معمول از رابطه‌ی نویسنده با شخصیت‌های داستان به هم می‌ریزد؛ یعنی «دیگر این نویسنده نیست که شخصیت را می‌پردازد؛ بلکه این شخصیت است که ضمن آگاهی از نیت مؤلف، در طرح داستان دخالت می‌کند و مسیر آن را مطابق خواسته خود تغییر می‌دهد» (Simpson, 1993: 11).

۳- نتیجه

در رمان هیس باتوجه به فروپاشی کلان‌روایت در این اثر، خواننده با تکثر پاره‌روایت‌ها روبه‌روست ودرست در جایی که خواننده یک خط روایی برای داستان در نظر می‌گیرد و انتظار دارد حوادث گسترش یابد و به گره‌گشایی بینجامد، روایت قطع می‌شود و داستان

با یک روایت جدید، اما فروپاشنده، درباره‌ی همان موضوع ادامه می‌یابد. مثلاً جهان‌شاه در جایی قاتل معرفی می‌شود، در روایتی دیگر اتهام قتل صرفاً پاپوشی است برای بد جلوه دادن وی. همچنین در این رمان برای اتصال ساحت‌های واقعی و خیالی داستان، از شگرد تخاطب استفاده شده است. بخش‌های زیادی از این رمان شامل اتصال‌های کوتاهی است که از طریق شورشگری شخصیت‌ها به دنیای داستان عرضه می‌گردد. این مسئله از یک‌سو مرزهای وجودشناسانه را نقض می‌کند و باعث ایجاد تردید در قطعیت اقتدار جهان بیرون داستان می‌گردد؛ بنابراین با اتصال پاره‌روایت‌ها همخوانی دارد؛ و از دیگرسو پیوندی عمیق با هم‌حضوری خواننده دارد. شورشگری شخصیت‌ها در رمان هیس، بیشتر توسط جهان‌شاه رخ می‌دهد؛ بنابراین تقابل جهان‌شاه با نویسنده، مؤید این دیدگاه پست‌مدرنیست‌ها درباره‌ی اتصال کوتاه میان ساحت نویسنده و ساحت شخصیت داستانی و به تبع آن، فروکاستن اقتدار نویسنده و ناکارآمدشدن نیت او در طول داستان است.

٤. منابع

ایگلتون، تری و دیگران (۱۳۸۳ش). *پیش درآمدی بر نظریهٔ ادبی*. ترجمه: مخبر، عباس. چ ۳. تهران: مرکز.

ایدل، له اون (۱۳٦۷ش). *قصهٔ روانشناختی نو*. ترجمه: سرمد، ناهید. چ۱. تهران: شباویز.

پاینده، حسین (۱۳۹۰ش). *داستان کوتاه در ایران*: داستان‌های پسامدرن. چ۳. تهران: نیلوفر.

سلدن، رامان؛ ویدوسون، پیتر (۱۳۸٤ش). *راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر*. ترجمه: مخبر، عباس. چ۱. تهران: طرح نو.

عبدالله، عادل (۲۰۰۲م). *التفکیکیة: إرادة الاختلاف وسلطة العقل*. ط۱. دمشق: دار الحصاد.

فیضی، هاجر و دیگران (۱۳۹۵ش). «بررسی تطبیقی عنصر فراداستان در داستان کولی کنار آتش منیرو روانی پور و اگر شبی از شب‌های زمستان مسافری ایتالو کالوینو». دانشگاه

آزاد واحد خوی: *بهارستان سخن*. دورهٔ۱۳. شمارهٔ۳۱. صص ۴۰-۱۷.

کاتب، محمدرضا (۱۳۹۲ش). هیس: مائده؟ وصف؟ تجلی؟ چ۳. تهران: ققنوس.

متس، جسی و دیگران (۱۳۸۹ش). *نظریهٔ رمان: رمان پسامدرن: غنی‌شدن رمان مدرن؟*. ترجمه: حسین پاینده. چ۱. تهران: نیلوفر.

می، درونت (۱۳۸۱ش). *پروست*. ترجمه: طاهری، فرزانه. چ۱. تهران: طرح نو.

وو، پاتریشیا (۱۳۹۰ش). *فراداستان*. ترجمه: وقفی‌پور، شهریار. چ۱. تهران: چشمه.