

واقعیت در مسلخ قدرت

نقدی بر فراداستان میم عزیز

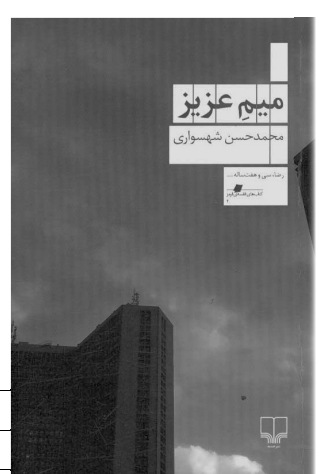
● مهشاد شهبازی

دانش‌آموخته دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه الزهراء Mahshad.shahbazi@gmail.com

چکیده

فراداستان به‌عنوان گونه‌ای از نوشتار که از مبانی فکری پسامدرنیسم نشأت گرفته‌است، از طریق شکستن چارچوب‌های داستانی و بر هم زدن مرز تخیل و واقعیت، در پی آشکار ساختن ماهیت تصنعی واقعیت و نمایش برساخته بودن آن در ارتباط با گفتمان‌های قدرت مسلط است. بنابراین هر آشوب و درهم‌ریختگی بازگو کننده‌ای در فرم رمان پسامدرن، از یک تفکر انتقادی ژرف مبنی بر شکاکیتی پسامدرنیستی نسبت به سازوکار جهان معاصر سرچشمه گرفته‌است. از این‌رو در پژوهش حاضر ضمن نقد فراداستان میم عزیز، اثر محمدحسن شهسواری بر اساس اندیشه‌های پسامدرنیستی و نشان دادن میزان موفقیت نویسنده در بهره‌گرفتن از تمهیدات فراداستانی در جهت ارائه محتوایی پسامدرن، به این پرسش اساسی پرداخته شده‌است که میم عزیز تا چه حد برآمده از یک خودآگاهی ناخودآگاه پسامدرنیستی است؛ خودآگاهی به این معنا که بر تصنعی بودن خود، آگاه است و ناخودآگاهی به این معنا که حاصل رهایی تخیل و جوشیدن از دل یک فلسفه عمیق درونی شده است. بنابر یافته‌های این پژوهش، می‌توان این‌گونه استدلال کرد که اگرچه میم عزیز با ساختاری چند لایه و تو در تو، فرمی پاره‌پاره و نامنسجم و روایتی بازی‌محور و تعلیق‌آور، ساختار پیچیده و ازهم‌گسسته خانواده در جهان امروز را به تصویر کشیده و در عرضه محتوایی پسامدرن از طریق فرمی فراداستانی موفق ظاهر شده‌است، اما به‌عنوان قالبی از پیش طراحی شده که محتوای آشوبگر پسامدرنیستی آن را به آشوب نکشیده‌است، با ذات قاعده‌گریز و ناباور به قواعد از پیش تثبیت‌شده پسامدرنیسم تعارضی بنیادین دارد.

کلیدواژه: فراداستان، میم عزیز، محمدحسن شهسواری



■ شهساری، محمدحسین (۱۳۹۵). میم عزیز. تهران:

چشمه.

فصلنامه نقد کتاب

ادبیات و هنر

سال دوم، شماره ۷ و ۸
پاییز و زمستان ۱۳۹۸

۱۳۲

بنابر آن چه پاتریشیا وو^۱ می‌گوید: «توالی چارچوب‌سازی و چارچوب‌شکنی (یا ایجاد یک توهم از طریق نامحسوس ساختن چارچوب و برملاکردن این توهم از طریق نمایش پیوسته چارچوب) روش اساساً و اساساً فراداستان را فراهم می‌آورد» (وو، ۱۳۹۷: ۴۸). روشی که نویسنده در کتاب میم عزیز از آن سود می‌جوید تا از طریق ایجاد توهم واقعیت و ویران کردن آن توهم، جهان داستانی پاره‌پاره و نامنسجمی را خلق کند؛ ساختاری پیچیده که به او این مجال را داده‌است که هویت پاره‌پاره شخصیت‌های داستانی‌اش را نیز از خلال آن ساختن‌ها و خراب کردن‌ها شکل دهد. درحقیقت بهره‌گیری از چنین شگردی «توجه خواننده را به این واقعیت جلب می‌کند که زندگی نیز مانند رمان درون چارچوب برساخته می‌شود و نهایتاً فهم این موضوع ناممکن است که کجا یک چارچوب به پایان می‌رسد و چارچوبی دیگر آغاز می‌شود» (همان: ۴۶-۴۵). همان‌گونه که در میم عزیز نیز مشاهده می‌شود، گستره وسیعی از داستان‌های زندگی یا زندگی‌های داستانی در چارچوب‌های گاه بی‌آغاز و بی‌انجام و در سه لایه در هم تنیده شده، نمود می‌یابند: لایه اول که به دغدغه‌های فکری مسعود شانه‌چی - به‌عنوان یک نویسنده منتقد به جامعه‌ای که در آن می‌زیست - می‌پردازد، لایه دوم که از طریق روایت داستان‌هایی جداگانه - در قالب برشی از زندگی شخصیت‌هایی چون رضا، حمید، طاهر، احمد و مسعود - شکل می‌گیرد و لایه سوم که فیلم‌نامه‌ای سفارشی در ژانر هارور است و به موازات دو لایه دیگر توسط مسعود شانه‌چی در حال خلق شدن است.

در این ساختار فراداستانی - که به‌طور مداوم اموری در درون چارچوب قرار می‌گیرند و اموری در بیرون چارچوب - نوعی اغتشاش و درهم‌ریختگی خلاف

ساختار عرفی رمان رخ می‌دهد که تاحدی سطوح وجودشناختی در این ساختار را به چالش می‌کشد و خواننده را در حالت تعلیق قرار می‌دهد. آن‌گونه که در میم عزیز نیز می‌بینیم، ساختار لایه‌های درهم‌بافت‌ اثر و تردد آزادانه شخصیت‌هایی چون مسعود، لاله و شیما در هر سه لایه یا ورود رضا، مریم و امیرحسین از رمان به فیلم‌نامه، ماهیت وجودشناختی شخصیت‌های داستانی را به آشوب کشیده و مرز میان واقعیت و داستان را در هم ریخته‌است. طبیعی است که در چنین برساخته پیچیده‌ای، زمان نیز غیرخطی و پریشان می‌شود و دسترسی به هویت شخصیت‌های داستانی را مدام به تعویق می‌اندازد؛ آن‌گونه که گذشته لاله در داستان طاهر و یا آینده دختر یک‌ساله محسن و رودابه در داستان احمد نمود پیدا می‌کند و یا این‌که پدر و مادر مسعود (احمد و شمسی) و پدر و مادر لاله (طاهر و رودابه) پس از رفت‌و برگشت‌های پیاپی در چارچوب‌های داستانی مختلف شناسایی می‌شوند و نمونه‌هایی این چنین از هویت‌های تکه‌تکه شده که بنابر اصل عدم قطعیت پسامدرنیستی، هرگز به صورت یک کل قطعی انسجام نمی‌یابند و همواره در هاله‌ای از ابهام وجودشناختی باقی می‌مانند. حتی در پایان اثر که آینده از حال و داستان از واقعیت پیشی می‌گیرد تا درک خواننده از زمان را باز هم مغشوش‌تر نماید و او را متوجه این نکته کند که آینده مسعود، لاله و شیما را پیش از آن در فیلم‌نامه شاهد بوده‌است.

می‌توان این‌گونه گفت که باز و بسته شدن مداوم چارچوب‌ها که هر کدام تکه‌هایی از پازل نهایی را در خود جای داده‌اند، خواننده را به بازی «بگرد و پیدا کن» یا «برگرد و پیدا کن» وا می‌دارد؛ گویی که نویسنده تکنیک «بازی آ» را بیش از هرچیز از طریق تکه‌تکه کردن جهان داستانی‌اش، در جهت بی‌قاعدگی کردن و فاقد انسجام کردن داستان به کار گرفته‌است؛ ساختاری که به او اجازه داده که تاحدی بازی وجودشناختی یا بازی زمانی نیز در کنار بازی با فرم ارائه دهد و یا حتی یک بازی با ترکیب یا جایگشت^۴ که در آخرین جملات کتاب بنابر قرآینی چون پله‌ور بودن مسعود در گذشته و یا احتمال ازدواج او با دختر عمه‌اش نمایان می‌شود و این پرسش را به ذهن خواننده متبادر می‌سازد که آیا داستان زندگی حمید روایت احتمال دیگری از زندگی مسعود شانه‌چی است، در صورتی‌که با دختر عمه‌اش ازدواج می‌کرد؟

«حتماً با خودت می‌گویی مسعود چه زود همه گذشته‌اش را فراموش کرد. اشتباه نکن. من هیچ‌وقت طبقه‌ام را فراموش نمی‌کنم. یادم نمی‌رود از پله‌وری شروع کردم و بعد که به تهران آمدم، تو را پیدا کردم. همیشه باید عاشق شوم و عاشق تو شدم. و گرنه می‌توانستم همان اوایل با دختر عمه‌ام ازدواج کنم. این‌ها را هیچ‌وقت فراموش نمی‌کنم. تو هم فراموش نکن» (شهسواری، ۱۳۹۶: ۲۱۲).

این‌گونه بازی‌ها و تمهیدات بازیگوشانه در داستان‌های پسامدرن علاوه‌بر این‌که جایگاه خواننده را از یک گیرنده منفعل صرف به شریک و هم‌بازی مؤلف تغییر می‌دهند، با قرار دادن او در وضعیت عدم قطعیت و ایجاد نوعی تزلزل معنانشناختی، رابطه او با داستان و واقعیت را نیز دچار مشکل می‌کنند: «بازی‌های فراداستان‌نویسان بی‌حساب و کتاب نیست، بلکه نوعی خلاقیت برای تجدید حیات رمان به شکل‌هایی نو و متناسب با زمانه ما است. فراداستان مفهوم «واقعیت» را از امری مناقشه‌ناپذیر برای همه به امری مناقشه‌پذیر تبدیل می‌کند، امری که می‌تواند به شکل‌های مختلف و با دلالت‌ها و تأکیدهایی متفاوت برساخته شود، نه این‌که صرفاً بازنمایی شود» (پاینده، ۱۳۸۵: ۸۵).

بنابراین می‌توان این‌گونه گفت که داستان‌نویسان پسامدرنیست با اشراف بر ذات اغواگر جهان معاصر، متمدن و پیشرفته - که به‌زعم آنان جز یک بازی بزرگ و ظاهر فریب نیست - سنت جهان داستانی اقتدارطلب و تک‌صدایی محور را به بازی گرفتند و ناباوری به واقعیت جهان‌شمول را جانشین باور به جهان واقع‌گرایی‌ها نمودند.

«فراقتسیری که داستان خودآگاه فراهم می‌آورد، حامل این پیام است: «داستان باوراندن است» یا «داستان بازی است». مهم‌ترین خصلت مشترک میان داستان و بازی بنا کردن واقعیتی بدیل با بهره‌برداری از رابطه میان مجموعه‌ای از نشانه‌ها (چه زبان‌شناختی و چه غیر آن) به‌عنوان «پیام» و بافت و زمینه یا چارچوب آن پیام است» (وو، ۱۳۹۷: ۵۴). همین‌گونه است کتاب میم عزیز که از طریق بازی با فرم اثر و شقه‌شقه کردن داستان‌ها، هویت‌ها و حتی زمان‌ها، ماهیت پاره‌پاره و ازهم‌گسیخته روابط خانوادگی در جامعه امروز را به تصویر می‌کشد و از طریق نشانه‌های درون‌متنی، بر روابط والدین و فرزندان دلالت می‌کند که در تنگنای عشق یا نفرت، حس گناه یا معصومیت، آزادی فردی یا تعهد و مسئولیت نسبت به یکدیگر گرفتار شده‌اند. می‌توان این‌گونه استدلال کرد که ساختار رمان، تداعی‌گر ساختار خانواده در جهان امروز است؛ خانواده‌ای که افرادش پاسخی برای پرسش‌های معرفت‌شناختی خود ندارند و میان ارزش و ضدارزش، هنجار و نابهنجاری، امر واقع و امر ساختگی دست و پا می‌زنند؛ خانواده‌ای که بی‌شک آن خانواده‌ای نیست که توسط مجری یک برنامه رادیویی به شکل «کانون گرم خانواده» تصویرسازی می‌شود:

«صدای رادیو ماشین می‌آید. باید مجری برنامه یکی از همین جملات همیشگی را بگوید. مثلاً «روز دوم سال نو را به همه شنوندگان عزیز تبریک می‌گوییم. می‌دانم خیلی از شما دوستان الان یا در مسافرت هستید یا دارید خودتان را برای رفتن به مسافرت آماده می‌کنید. واقعاً هم در این هوای بهاری، هیچ چیز لذت‌بخش‌تر از سفر در کنار کانون گرم خانواده نیست» (شهسواری، ۱۳۹۶: ۲۶).

اشاره به نقش رسانه در تحریف واقعیت و سعی در تحکیم ارزش‌های گفتمان مسلط نکته‌ای قابل توجه است که به شکلی پررنگ‌تر در لایه فیلم‌نامه و به‌خصوص در پایان‌بندی آن نمود پیدا می‌کند. از این‌رو به دلیل اهمیت بحث رسانه در آثار پسامدرن و مطرح‌شدن آن به‌عنوان یکی از موضوعات محوری در رمان میم عزیز، لازم است که اندکی بر آن تأمل نماییم.

در ساختار سه‌لایه‌ای رمان با زیرلایه‌ای در لایه فیلم‌نامه نیز رویارو می‌شویم؛ رمانی انگلیسی‌زبان که لاله در حال ترجمه آن است و از طریق همذات‌پنداری با شخصیت زن داستان - که دختر خوانده خود را به‌طرزی فجیع به قتل رسانده و در زمین مدفون نموده‌است - وارد دنیای کابوس‌وار آن می‌شود. در نهایت لاله که مضمون رمان را متناسب با فرهنگ جامعه ما نمی‌داند، تصمیم می‌گیرد ترجمه رمان را رها کند و خود، دست به نگارش رمان بزند؛ رمانی به نام «مادرانه‌ها» که درباره رابطه زیبای یک دختر و نامادری او است و با این جملات به پایان می‌رسد: «صبح خنک بهاری برای آن مادر و دختر، بسیار دل‌انگیزتر از چیزی بود که تصور می‌کردند. بوی خوش گل‌ها و صدای بلبل‌ها و رنگ سبز درختان، به آن‌ها بیشتر انگیزه می‌داد که راهشان را از میان باغ باز کنند و به‌سوی تپه زیبای پشت باغ پیش بروند» (همان: ۱۹۷). اندکی پیش‌تر که می‌رویم، درمی‌یابیم که لاله نه؛ بلکه نویسنده فیلم‌نامه - بنابر محدودیت‌ها و ممنوعیت‌های فیلم‌نامه‌نویسی برای تلویزیون (رسانه‌ای ایدئولوژی‌محور) - مجبور به خیانت به خود و ژانر اثر شده و پایان فیلم‌نامه را آن‌گونه که خواسته‌اند و با ارائه تصویری شاد و رؤیایی از مادرانگی خدشه‌ناپذیر، دگرگون کرده‌است. همان‌طور که ژان بودریار^۵ در کتاب *جامه مصرفی: اسطوره‌ها و ساختارها* می‌نویسد: «آن‌چه رسانه تلویزیون انتقال می‌دهد، چیزی نیست جز ایده (ایدئولوژی) جهانی که به‌دلخواه شکل بصری پیدا می‌کند، به‌دلخواه تقطیع می‌شود و در قالب تصاویر قابل خوانش درمی‌آید. این ایده حامل ایدئولوژی قدرت قاهره یک نظام خوانش جهانی است که به نظام نشانه‌ها تبدیل شده‌است. تصاویر تلویزیونی می‌خواهند، فرازبان یک جهان غایب باشند» (بودریار، ۱۳۸۹: ۱۸۸). بنابراین اگرچه نویسنده چنین پایان تفکربرانگیزی را برای فیلم‌نامه‌اش اندیشیده‌است: «دوربین بام برج را نشان می‌دهد و صدای هواکش‌ها هم پر حجم شنیده می‌شود. دوربین آرام حرکت می‌کند و در ادامه دختر مسعود و لاله را می‌بینیم که تنها بر روی بام ایستاده و شهر را نگاه می‌کند. به تهیه‌کننده گفتم این تصویر نمادی است از آینده‌نگری نسل جوان که آینده‌سازان انقلاب و مملکت‌اند. چیز خاصی نگفت. فقط گفت: این را منتقل می‌کنم به مدیر گروه. نگفتم به او که همه چشم امیدمان به نسل جوان و آینده‌داری است که آرمان‌های من و شما را

غلغتی پوست خواهد کند و روی برج میلاد خواهد گذاشت برای عبرت دیگران!» (شهسواری، ۱۳۹۶: ۱۹۸) درنهایت مغلوب «قدرت قاهره ایدئولوژی» و مجبور به حذف این صحنه می‌شود.

با بهره‌گرفتن از ایرادات «اداره هشتم سازمان گسترش فرهنگ و علوم پویا» بر داستان وقتی توصیه‌های ادگار آلن پو را جدی نمی‌گیریم، اثر استپان تروفی موویچ و خونسکی^۷ در هفته شانزدهم رمان میم عزیز، دلایل حذف صحنه پایانی فیلم‌نامه مسعود شانه‌چی را می‌توان این‌گونه تحلیل کرد: حضور یک «دختر» به‌خصوص اگر «تنها» باشد، حساسیت زیادی را در جامعه مردم‌محور برمی‌انگیزد. «بام» معنای اشراف بر محیط پیرامون و آگاهی را در خود دارد و «شهر» می‌تواند جامعه یا سرزمین را یادآور شود. فعل «ایستادن» مقاوت را به ذهن می‌آورد و فعل «نگاه کردن» بر تفکر دلالت دارد؛ روشن است که چنین تصویری از دختری آگاه و آینده‌نگر قابل‌قیاس با تصویر دخترکی شاد و سرشار از سرخوشی کودکانه نیست که به تپه دور از دسترس پشت باغ - یادآور اندرونی گفتمان مردم‌محور - می‌رود و کم‌کم از دیده‌ها محو می‌گردد. نویسندگان در این بخش علاوه‌بر اشاره به فاجعه سانسور ذهن و قلم به‌خوبی نقش رسانه را نیز در ارائه واقعیت‌های برساخته گفتمان‌های مرتبط با قدرت نشان داده‌است.

به نظر می‌رسد که نویسندگان از طریق طرح داستان وقتی توصیه‌های ادگار آلن پو را جدی نمی‌گیریم، در دل داستان زندگی مسعود - نویسنده رمان و فیلم‌نامه - در رمان میم عزیز قصد دارد، همسانی وضعیت یک نویسنده در گفتمانی ایدئولوژیک را در لایه‌های مختلف به تصویر بکشد؛ آن‌گونه که در چگونگی پایان‌بندی فیلم‌نامه شاهد جبر حاکم بر نویسنده و کنترل اندیشه و ذهنیت او بودیم. گویی نویسنده «به‌مثابه یک سوژه تنها می‌تواند در بطن محدوده‌هایی سخن بگوید که چارچوب‌های گفتمانی رایج در زمان به او تحمیل کرده‌اند. این بدان معنا نیست که امکان اتخاذ موضع انتقادی وجود ندارد، اما محدوده‌هایی هستند [که تعیین می‌کنند] چه چیزی می‌تواند به اندیشه راه یابد» (میلز، ۱۳۹۲: ۴۵). به این ترتیب نویسندگان از موضع انتقادی و در نامه‌ای که در ضمن داستان وقتی توصیه‌های ادگار آلن پو را جدی نمی‌گیریم آورده‌است، به‌خوبی سازوکار ایدئولوژی و سوژه‌شدگی خودسرکوب‌گر را نشان داده‌است؛ نامه‌ای که نخست به نظر می‌رسد، از طرف سرویراستار انتشارات خطاب به «استپان تروفی موویچ و خونسکی»^۸ نوشته شده‌است، اما در پایان مشخص می‌شود که نامه استپان به خود است. این نامه که حاوی پیشنهاداتی برای تغییر و حذف مواردی در داستان استپان است، یادآور زندان «همه‌سو بین»^۹ است که فوکو به آن اشاره می‌کند؛^{۱۰} زندانی که زندانیان در آن همواره تحت نظر قرار دارند و به‌گفته فوکو، خود به «حاملان نظارت بر خویش» (لایون، ۱۳۸۳: ۵۳)

مبدل گردیده‌اند. او معتقد است که «ما همه همچون زندانیان، زیر نظارت قدرت قرار داریم و درعین حال با حبس خودمان در جامعه همدستی می‌کنیم» (همان: ۳۵). همان‌گونه است احوال نویسنده‌ای که خودسانسورگر و خودکنترل‌گر می‌شود تا خود را از مجازاتی که می‌تواند، از حذف یک جمله شروع شود و درنهایت به حذف نویسنده بیانجامد، در امان نگاه دارد.

توصیه ادگار آلن پو^{۱۱} که باید جدی گرفته شود، چنین زینهار می‌دهد: «اولین جمله داستان‌تان را حذف کنید! اگر به داستان‌تان لطمه نخورد، مشخص است که آن جمله زیادی بوده. این مرد بزرگ معتقد است، هر نویسنده‌ای باید با تمام جملات داستان‌ش همین معامله را بکند» (شهسواری، ۱۳۹۶: ۲۰۷). بنابراین اگر قرار باشد، نویسنده‌ای توصیه ادگار آلن پو را جدی بگیرد و نخستین جمله داستان‌ش را حذف کند، هر جمله را که بردارد، جمله پس از آن می‌شود جمله نخست و به همین ترتیب تا آخرین جمله کتاب؛ پس آن چه باقی می‌ماند، یک «هیچ» بزرگ است و رسیدن به ادراکی سخت جانکاه: «هیچ چیز خالی‌تر از یک خانه خالی نیست» (همان: ۲۰۱). در سیطره چنین قدرت ایدئولوژیکی که می‌تواند به افراد بقبولاند که با حذف یک اندیشه، یک متن و یا یک نویسنده هیچ اتفاقی نمی‌افتد، می‌توان بر طنز تلخ نهفته در این جمله استپان خطاب به خودش، گریست: «من نمی‌دانم چرا شما جوان‌ها توصیه‌های ادگار آلن پو را جدی نمی‌گیرید؟» (همان: ۲۰۷)

نویسنده میم عزیز همواره تلاش هوشمندانه‌ای در حفظ فاصله‌اش با شخصیت نویسنده داستان - مسعود شانه‌چی - داشته‌است. به‌عنوان نمونه مسعود شانه‌چی در جایی از جایزه‌های ادبی با عنوان «جایزه‌های کثافت ادبی» یا «جایزه‌های دوزاری» (همان: ۱۷) یاد می‌کند. حال آن‌که محمدحسن شهسواری، خود یکی از اعضای هیأت داوران همین جایزه‌ها است و یا کارگاه داستان را «دکان خاک برسری» قلمداد می‌کند و می‌گوید: «هنر مگر شیرینی‌پزی است مادر به‌خطاها که کلاس‌داری می‌کنید!» (همان: ۱۹۰) که می‌تواند کنایه‌ای گزنده باشد به نویسنده میم عزیز: برگزارکننده کلاس‌های نویسنده‌گی. اگرچه چنین شواهدی در متن به خواننده تلنگر می‌زنند که حساب راوی داستان را به‌عنوان یک نویسنده از نویسنده اثر جدا کند، اما به نظر می‌رسد آن‌گاه که پای حذف و ممنوعیت به میان می‌آید، مرز میان داستان و واقعیت در هم می‌آمیزد و داستان «استپان» بیانگر درد مشترک همه نویسنده‌ها در جوامعی این چنین می‌شود؛ چه نویسنده‌ای در جهان داستانی باشد، چه نویسنده‌ای در جهان واقعی. باوجود ساختار فراداستانی و محتوای به‌ظاهر پسامدرن میم عزیز - با رویکرد نقد فرهنگ معاصر و محوریت چگونگی شاکله خانواده در جامعه امروز - تناقض‌هایی در اثر به چشم می‌آیند که از آن دست تناقض‌های پسامدرنیستی

- که منجر به شالوده‌شکنی در اثر می‌شوند - نیستند. این تناقض‌ها از طرح روی جلد کتاب آغاز می‌شوند؛ آن‌جا که می‌بینیم زیر اسم نویسنده - «محمدحسن شهبواری» - با فونت ریز نوشته شده: «رضا سی و هفت ساله». هدف از به کار گرفتن چنین تکنیکی در آثار پسامدرن اغلب شکستن اقتدار نویسنده توسط خود نویسنده است، اما آمدن نام «محمدحسن شهبواری» بالای هر صفحه سمت چپ در برابر نام کتاب بالای هر صفحه سمت راست، این تکنیک را بی‌اثر کرده است. گذشته‌از آن، اقتدار راوی در مقام نویسنده و حضور پر رنگش در جای جای اثر بسیار قابل‌تأمل است. ورود نویسنده به متن و سخن گفتن در مورد فرآیند نگارش داستان اگرچه از یک‌سو لازمه ماهیت فراداستانی اثر است که ساختگی بودن داستان را یادآور شود، اما گاهی نیز در مغایرت با اندیشه‌های پسامدرنیستی مبنی بر عدم قطعیت و یا باور به تصادفی بودن جهان یا بدگمانی به تک‌صدایی‌ها و اقتدارگرایی‌ها است. بنابراین اگر سطوح مختلفی از روایت را در میم عزیز شاهد می‌بودیم، متن بیشتر دچار عدم قطعیت در روایت می‌شد. این در حالی است که خرده‌روایت‌های متعدد در این اثر، به‌تمامی توسط یک نفر بر ساخته و روایت می‌شوند و اجازه چندصدایی شدن را به متن نمی‌دهند. به‌عنوان نمونه در رمان - در صحنه تصادف حمید و رضا - نویسنده این‌گونه می‌نویسد: «هنوز مطمئن نیستم در نسخه نهایی، صحنه تصادف حمید (شخصیت بخش بعدی رمان) و رضا را بنویسم یا از روی آن بگذرم. حمید آسیب زیادی نمی‌بیند. یا حداقل آن موقع چیزی نمی‌فهمد. رضا خوشحال است که حمید چیزی نشده. می‌خواهد بگوید: بهتر است برویم بیمارستان، اما می‌داند اهل این‌طور اطوارها نیست. وقتی طرف خودش می‌گوید چیزیم نیست، او چرا کاسه داغ‌تر از آش شود. به‌رحال حمید مقصر است، چون از فرعی آمده. حمید می‌رود» (شهبواری، ۱۳۹۶: ۱۱). یا در فیلم‌نامه - در صحنه جدال مریم و رضا بر سر فرزندشان - این‌گونه اقتدارگرایانه تصمیم می‌گیرد: «شاید هم بهتر باشد بازیگر طوری بازی کند که اصلاً از همان اول بیننده به او شک کند. این طوری بهتر است. من هم در ادامه تصمیم می‌گیرم، واقعاً چه کسی مقصر است» (همان: ۷۳).

همان‌طور که پیش‌تر نیز اشاره شد، این‌گونه ورود نویسنده به متن شکلی از تمهیدات فراداستانی به شمار می‌رود، اما گهگاهی شکسته‌شدن اقتدار نویسنده در این میان، می‌تواند تکانه‌های تأثیرگذارتری در ذهن خواننده ایجاد کند؛ چراکه پسامدرنیسم از میان تناقض‌ها، تقابل‌ها، ساختن‌ها و شکستن‌ها شکل می‌گیرد یا آن‌گونه که پاتریشا وو در مورد فراداستان - به‌عنوان فرمی که بازتاب‌دهنده اندیشه‌های پسامدرنیستی است - می‌گوید: «فراداستان از طریق مسئله‌دار کردن مفهوم «واقعیت» و نه ویران کردن آن، عمل می‌کند» (وو، ۱۳۹۷: ۶۲).

بنابراین می‌توان این‌گونه استدلال کرد که هرچه اثر بیشتر بتواند «واقعیت» را مسئله‌دار کند، بیشتر می‌تواند برداشت خواننده از واقعیت را به چالش بکشد. به نظر می‌رسد که نویسندهٔ میمِ عزیز، در ایجاد توهّم واقعیت و بیرون آوردن خواننده از آن توهّم و تکرار چندبارة آن، موفق عمل کرده‌است، اما در اکثر موارد وجه مدرنیستی اثر چنان چیرگی چشم‌گیری یافته که درک روح پسامدرنیستی آن اختلال ایجاد نموده‌است. با نظر به دیدگاهی پسامدرن که جسی متس^{۱۲} به موجزترین شکل ممکن آن را مطرح می‌کند: «یگانه کاری که پسامدرنیسم می‌تواند انجام دهد، عبارت است از «به نمایش گذاشتن تفسیرناپذیری جهان هستی» (متس، ۱۳۸۶: ۲۰۶)؛ دغدغه‌ای پسامدرنیستی که رویکرد میمِ عزیز را در صفحات آغازین آن رقم می‌زند: «همیشه مطمئنی چیزی که نوشته‌ای، بسیار مزخرف‌تر است از داستانی که در ذهنت بود» (شهسواری، ۱۳۹۶: ۱۶). گویی که راوی از طریق بیان رنج ناتوانی‌اش در نوشتن و بازنمایی واقعیت، تلاش می‌کند که ناپسندگی زبان در «تفسیرناپذیری» جهان بیرون و حتی درون را به خواننده منتقل کند: «خیال‌پردازی دربارهٔ داستانی که قرار است بنویسی، بهشت است و نوشتنش جهنم. این جمله فقط از ذهن یک نویسنده بیرون می‌آید، وقتی در انتهای چاه تاریک و عمیق نتوانستن نشسته باشد» (همان). و تکرار این احساس ناتوانی و تأکید دوباره بر واژهٔ «نتوانستن»، آن حس پارانوئا و دلهرهٔ پسامدرنیستی را که از در دسترس نبودن واقعیت نشأت می‌گیرد، به جان خواننده می‌اندازد: «شک ندارم هر صحنه از هر داستان مصداق بارز غزلی در نتوانستن است ... توصیف‌ها و ذهنیت‌ها آن چیزی نیست که می‌خواستیم» (همان: ۱۷). فضایی مه‌آلود و درک‌ناشدنی که در پرتو نور «نتوانستن»ی رضایت‌بخش، روشن و شناخت‌پذیر می‌گردد: «وقتی این قدر حالم خوب است، این قدر که بخش دوم احمد را بی‌یادداشت برای بازنویسی نوشتم و فیلم‌نامه هم از نیمه رد شده...» (همان: ۱۵۱) و رویکرد پسامدرن اثر در سایهٔ بازنمایی‌های واقع‌گرایانه - حتی آن قدر قابل حصول که نیازی به بازنویسی نیز ندارد - محو می‌شود.

در مجموع به نظر می‌رسد که راوی میمِ عزیز بیشتر دغدغه‌های مدرنیستی دارد و نه پسامدرنیستی؛ یکی از بارزترین جلوه‌های این مدعا، مکالمات درونی و اندیشه‌های مبتنی بر داورهای ارزش‌گذارانهٔ مداوم او است: شهرستانی / تهرانی، ماها / اونا، صاف‌ها / کج‌ها، شمرونی‌ها / شوشی‌ها، زن خانه‌دار / زن باهوش و متفکر، رمان / فیلم‌نامه، خوانندهٔ کودن / خوانندهٔ فرهیخته، ادبیات فاخر / ادبیات مبتذل، غربی‌ها / شرقی‌ها؛ این نوع طبقه‌بندی که اغلب حاکی از به حاشیه رانده‌شدن گروهی به سود گروه دیگر است، یادآور تقابل‌های دوگانه^{۱۳}ی است که ژاک دریدا^{۱۴} دربارهٔ لزوم رهایی از آن‌ها سخن می‌گوید: «از آن جا که

هستی‌ای (حضور) قابل درک وجود ندارد، نیستی‌ای (غیابی) هم که در تضاد با آن قرار گیرد، وجود ندارد. اگر می‌توانستیم اندیشه را از بند این تقابل دوگانه، یعنی هستی در برابر نیستی برهانیم، اجباری نداشتیم تقریباً تمامی اندیشه‌های خود را در تقابل با یکدیگر ببینیم (زن در برابر مرد، طبیعت در برابر فرهنگ، گفتار در برابر نوشتار). در عوض خود را آزاد می‌یافتیم تا به اندیشه‌های نوین و متفاوتی ببندیشیم» (تانگ، ۱۳۹۳: ۳۵۴). نظریات تأثیرگذار دریدا در این زمینه - فصل مشترک آراء او با اندیشه‌های نظریه‌پردازان پسامدرن - قطعیت برتری «یکی» بر «دیگری» و «حضور» در برابر «غیاب» را به چالش می‌کشد و به نفی هرگونه نظام سلطه‌جو و اقتدارطلبی که در پی ایجاد مرزبندی‌های سودجویانه است، می‌پردازد. از آن رو که پسامدرنیسم نیز ضدیت ریشه‌داری با استیلا و اقتدار دارد و مرکزیت‌گریز، تعامل‌طلب و تکثرگرا است. می‌توان این‌گونه گفت که چنین خط‌کشی‌های ارزش‌گذارانه‌ای در تضاد با روح پسامدرنیستی باورمند به ضرورت دموکراتیزه شدن فرهنگ، هنر و ادبیات است.

به گفته متس «پسامدرنیسم گرایش به انکار تمایز بین فرهنگ متعالی و فرهنگ عامیانه دارد. پسامدرن‌ها آرمان‌های بزرگ فرهنگ غرب را مردود می‌شمارند، از جمله تمایز زیبایی‌شناختی (بین فرهنگ نخبه‌گرا و فرهنگ عامه‌پسند) را، زیرا هنر اکنون نوعی تباری محسوب می‌شود، یعنی نمود دیگری است از تزویر و نیرنگ‌هایی که بورژوازی با توسل به آن‌ها سلطه خود را (بر مردم) تداوم بخشیده است» (متس، ۱۳۸۶: ۲۳۲-۲۳۱). بنابراین نویسندگان پسامدرن از طریق به کار گرفتن قابلیت‌های فرهنگ عامه‌پسند، مرزها را از میان برداشته و فضای گشوده‌تری ایجاد کرده‌اند؛ فضایی که بهتر بتواند برساخته بودن واقعیت را به نمایش بگذارد و به سلطه‌طلبی‌های ایدئولوژی‌محور پایان دهد. نویسندگان در کتاب میم عزیز نیز با در کنار هم قرار دادن رمان - نمود فرهنگ متعالی - و فیلم‌نامه سفارشی برای تلویزیون - بازتاب‌دهنده فرهنگ فرورم‌تبه - و همچنین بهره‌گرفتن از ژانر «هارور»^{۱۵} - ژانری عامه‌پسند - فضای گسترده‌تری برای بازیگوشی‌های نویسندگان و جولان‌های ذهن خواننده ایجاد کرده است.

بنابر نظریه بودریار در دنیای پسامدرن - عرصه سیطره و انموده‌ها - «ایماژ واقعی‌تر از خود واقعیت جلوه می‌کند» (پاینده، ۱۳۹۰: ۴۶۲). آن‌چه راوی/نویسنده همواره از آن می‌هراسد و سرانجام به وقوع می‌پیوندد؛ قربانی شدن واقعیت مستند رمان به پای تصنع نمایشی فیلم‌نامه: «باید حواسم باشد فضای فانتزی فیلم‌نامه روی فضای کاملاً رئال و مستند رمان اثر نگذارد. همین‌جوری‌هاست که دو شخصیتی می‌شویم دیگر!» (شهسواری، ۱۳۹۶: ۵۰) واقعیتی که گریزی از آن نیست، همانا برساخته بودن واقعیت است. بنابراین فیلم‌نامه با پایانی سفارشی و با ایمازهایی که جایگزین امر واقع شده‌اند، به پایان می‌رسد و رمان که

به زعم نویسنده خود واقعیت است، ناتمام می ماند. نکته قابل توجه در این روند جایگزینی، شخصیت‌هایی - چون رضا و مریم - هستند که در گذارشان از رمان به فیلم‌نامه، دچار از هم گسیختگی روانی می شوند و فضای اسکیزوفرن ساحت پسامدرن را به خوبی القا می کنند. باین حال اگرچه ایده رمانی که در سایه فیلم‌نامه محو می شود و یا بهتر بگوییم، رئالیسمی که به فانتزی تبدیل می شود، ریشه در تفکری پسامدرنیستی دارد، شاید اگر شاهد اختلاف سطحی فاحش در سبک و روایت رمان نسبت به فیلم‌نامه می بودیم، این ایده بیشتر و بهتر پشتیبانی می شد.

فصلنامه نقد کتاب

ادبیات و هنر

سال دوم، شماره ۷ و ۸
پاییز و زمستان ۱۳۹۸

۱۳۱

نتیجه گیری

بنابر آن چه گفته شد، می توان این گونه استدلال کرد که رمان میم عزیز با بهره گرفتن از تکنیک‌های فراداستانی و چارچوب‌سازی‌ها و بازی‌پردازی‌های متعددش فضاهای تعلیقی تفکربرانگیزی را ایجاد کرده است تا از طریق تابوشکنی‌ها، بازبینی سنت‌ها، پرداختن به مسأله فرزندآوری با تفکر - نه از سر عادت و عرف و به عنوان یک کنش تقلیدی صرف - و همچنین توجه به مسئولیت سنگین والدین نسبت به فرزندانی که به دنیا می آورند، بتواند ساختار خانواده در جامعه امروز را به تصویر بکشد و رسالت پسامدرنیستی خود را - به عنوان یک فراداستان - که همانا نقد فرهنگ معاصر است، به انجام برساند، اما بنابر تناقضاتی که در آبخور اندیشگانی اثر مشاهده شد، این گونه به نظر می رسد که میم عزیز اگرچه در صدد ارائه فرم و محتوایی پسامدرن و برآشوبنده برآمده است و تا حد قابل ملاحظه‌ای نیز در به آشوب کشیدن بازیگوشانه اما هدفمند ذهن خواننده و پرده برداشتن از واقعیت‌های برساخته یا برساخته‌های واقعیت‌نما موفق ظاهر شده است، اما فاقد آن حس برانگیزی پسامدرنیستی است که ناشی از درک نشانه‌های دال بر امر غیرقابل عرضه است، چراکه آن ناخودآگاهی جنون‌آمیز یا آن رهایی تخیل هذیان‌گون نابهنجار که حاکی از حلول روح اغتشاشگر پسامدرنیستی در اثر است، در رمان میم عزیز احساس نمی شود؛ آشوبی نیز اگر هست از پیش طراحی شده و بر اساس یک آگاهی درونی نشده است؛ آگاهی‌ای مغایر با فلسفه قاعده‌گریز و هنجارستیز پسامدرنیسم.

پی‌نوشت

1. Patricia Waugh
2. Frame
3. Play
4. Permutation

5. Jean Baudrillard

6. La Société de Consommation: ses mythes, ses structures

7. Stepan Trofimovich Verkhovensky

۸. «استپان تروفی موویچ ور خونسکی» نام شخصیتی در رمان تسخیرشدگان داستایوفسکی است.

9. Panopticon prison plan

۱۰. «طرح پیشنهادی جرمی بنتام که زندانی به شکل مدور بود و نگهبانان در مرکز آن قرار داشتند و از همه سو زندانیان را زیر نظر داشتند» (رک پسامدرنیته اثر دیوید لایون ص: ۵۲).

11. Edgar Allan Poe

12. Jesse Matz

13. Binary opposition

14. Jacques Derrida

15. Horror

16. Simulacra

منابع

بودریار، ژان (۱۳۸۹). *جامعه مصرفی: اسطوره‌ها و ساختارها*. ترجمه پیروز ایزدی. تهران: نشر ثالث.

پاینده، حسین (۱۳۸۵). *نقد ادبی و دموکراسی: جستارهایی در نظریه و نقد ادبی جدید*. تهران: نیلوفر.

_____ (۱۳۹۰). *داستان کوتاه در ایران (داستان‌های پسامدرن)*. تهران: نیلوفر.

تانگ، رزمی (۱۳۹۳). *درآمدی جامع بر نظریه‌های فمینیستی*. ترجمه منیژه نجم عراقی. تهران: نی.

لایون، دیوید (۱۳۸۳). *پسامدرنیته*. ترجمه محسن حکیمی. تهران: آشیان.

متس، جسی (۱۳۸۶). *رمان پسامدرن: غنی شدن رمان مدرن؟؛ نظریه‌های رمان*. ترجمه حسین پاینده. تهران: نیلوفر.

میلز، سارا (۱۳۹۲). *گفتمان*. ترجمه فتاح محمدی. زنجان: هزاره سوم.

وو، پاتریشیا (۱۳۹۷). *فراداستان*. ترجمه شهریار وقفی پور. تهران: چشمه.