

## پسامدرن دروغین در رمان «من او» نوشته رضا امیرخانی

امید روستا<sup>۱</sup>، سیامک صدیقی<sup>۲</sup>

<sup>۱</sup> دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور تهران، ایران (نویسنده مسئول)

<sup>۲</sup> دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی

### چکیده

پسامدرن به دلیل بازی‌های زبانی، چاپی و ویژگی‌های جذابی که برای نویسنده و مخاطب داشته، خیلی زود مورد اقبال هنرمندان قرار گرفت. در ایران نیز بسیاری از نویسندگان تلاش کردند آثار خود را با قواعد مرتبط با پسامدرن به نگارش درآورند؛ رضا براهنی، منیرو روانی پور، ابوتراب خسروی و... را می‌توان نویسندگانی دانست که نخستین تجربه پسامدرن را می‌توان در آثار آن‌ها مشاهده کرد. اما واقعیت این است که پسامدرن تنها بازی‌های زبانی و روایت را شامل نمی‌شود، بلکه پیش از زبان و روایت، در باور و تفکر نمود پیدا می‌کند. نکته‌ای که بسیاری از پژوهشگران درباره پسامدرن می‌نویسند این است: پست مدرنیسم یک مکتب اصول ستیز و چارچوب‌گریز است. رمان من او، یک اثر تماماً مبتنی بر باورهای دینی-عرفانی و با کلیدواژه‌هایی مانند شهادت، عشق، ایثار و باورهای ارزشمند انسانی است. در میان چهار عنصر اشاره شده، رضا امیرخانی نویسنده کتاب تنها از المان چهارم یعنی بازی با روایت‌ها و در هم آمیختن زمان و... بهره برده است. پسامدرن پیش از هر چیز در اندیشه و باور اتفاق می‌افتد و نه در زبان. لذا برخلاف ادعاهای برخی منتقدان ادبی و خود نویسنده، این کتاب به هیچ عنوان از بازی‌های زبانی فراتر نرفته و اثری پسامدرن نیست. حتی می‌توان این اثر را پسامدرن تصنعی نامید که تلاش دارد با استفاده از برخی بازی‌ها، جایگاهی پسامدرنی پیدا کند.

**واژه‌های کلیدی:** پسامدرن، من او، بازی زبانی، نهیلیسم، فراداستان.

## مقدمه

در سال ۱۹۶۷ جان بارت مقاله‌ای بسیار جنجالی با عنوان «ادبیات فرسوده / مرگ ادبیات» منتشر کرد که در واقع مانیفست پست مدرنیسم بود. او از مرگ زودرس ادبیات رایج خبر داد و بیان داشت که شیوه عرفی و رایج ادبی فرسوده شده و در اثر کاربرد زیاد، جذابیت خود را از دست داده است.

در واقع از نیمه دوم دهه ۶۰ میلادی بسیاری از نویسندگان عمدتاً امریکایی تلاش کردند شیوه جدیدی را در نگارش داستان و رمان ایجاد کنند؛ شیوه‌ای که برخاسته از متن جامعه‌ای بود که در آن زندگی می‌کردند؛ جامعه پس از دو جنگ جهانی و بی اعتماد به باورها.

برای روشن شدن بیشتر موضوع، به چند تعریف درباره پسامدرن اشاره می‌کنیم:

پست مدرن به مجموعه پیچیده‌ای از واکنش‌هایی مربوط می‌شود که در قبال فلسفه مدرن و پیش فرض‌های آن صورت گرفته‌اند. بدون آنکه در اصول عقاید اساسی کمترین توافقی بین آن‌ها باشد. پست مدرن یعنی نفی اصول، قواعد، تمایزات و مقولاتی که بی هیچ قید و شرطی برای تمام زمان‌ها، اشخاص و مکان‌ها الزام آور و قطعی تلقی می‌شوند. (پست مدرن یک تعریف دایره المعارفی. آودی. صص ۲۹ و ۳۰)

در تعریف دیگر آمده است: پست مدرنیسم پیکره پیچیده و درهم تنیده متنوعی از اندیشه‌ها، آرا و نظریاتی است که در اواخر دهه ۱۹۶۰ سربرآورد. ژان فرانسوا لیوتار نمونه اعلای پست مدرنیست‌ها به شمار می‌رود. وی می‌گوید: در برابر دیدگان انسان پست مدرن، دیگر نشانی از افق تعمیم بخشی، کلیت بخشی، جهانی شدن و رهایی عمومی به چشم نمی‌خورد.

پست مدرنیست‌ها ویژگی شاخص عصر پست مدرن را شکست و ناکامی کلی یا عمومی و محو شدن ایده پیشرفت در درون عقلانیت و آزادی می‌دانند. پست مدرن‌ها تمامی توان ذهنی، فکری و فیزیکی خود را در خدمت به جنبش‌های فمینیستی، همجنس‌بازان، جنبش‌های طرفدار محیط زیست، جنبش‌های طرفدار صلح و خلع سلاح هسته‌ای به کار گرفته‌اند. آن‌ها عموماً جنبش‌های خود را در راستای حرکت‌های جدایی طلبانه و فرقه گرایانه سوق داده‌اند (پست مدرنیسم. مارشال برمن. صص ۳۵ تا ۴۰).

حال با این تعاریف باید دید من او رضا امیرخانی را می‌توان اثری پسامدرن دانست یا نه؟

## تعریف رمان پسامدرن

با توجه به ویژگی های فرهنگی و ادبی پسامدرنیسم به ویژه تکثر گرایی تعریفی جامع از رمان پسا مدرنیستی که مورد قبول طیفی گستره از نظریه پردازان ادبی باشد وجود ندارد و تعدد کاربردهای این اصطلاح در حوزه علوم مختلف راه را بر تعریف مشخص و یگانه ای از آن بسته است برای رمان پسا مدرنیستی شگردهای داستان نویسی متعددی در منابع گوناگون ذکر شده است. به گفته بارت فرسودگی « ثمر بخش زیبایی شناسی سطح بالای مدرنیسم » را غنا می بخشد.

شکاکیت افراطی گرایش به تقلید تمسخر آمیز و بازی بی اعتمادی به روایت های کلان و بازتابندگی این ها همگی به منابعی عالی برای ادبیات داستانی مدرن تبدیل شده اند و نهایتاً قدرت رمان برای فهم جهان مدرن را افزایش داده اند . شاید بتوان گفت که پسامدرنیسم به معنای کاملاً فنی نشانه بارزی از پایان میل به امر مدرن در رمان بود اما عملاً موجب آغازی دوباره [در مرام نویسی به سبک و سیاقی مدرن] شد. (متس، ۱۳۸۹: ۲۰۹-۲۱۰). «درواقع زمان پسامدرنیستی ایدئال از حدال میان واقع گرایی و ناواقع گرایی شکل گرایی و محتوای گرایی، ادبیات ناب و ادبیات متعهد، داستان محفلی و داستان هرجایی، سر برمی آورد». «بارت، ۱۳۸۷: ۱۳۹-۱۴۰».

## ویژگی داستان پسا مدرن

## (۱) منطقه سازی

فضای جهان داستانی در نوشته های واقع گرایانه و مدرن ساختی است که در پیرامون فاعلی ادراک کننده شکل می گیرد اما فضای داستانی در نوشته های پسامدرن نمی تواند اینگونه باشد زیرا فضا در چنین نوشته هایی همزمان با ساخته شدن واسازی نیز می شود.

## (۲) زادایش جهان های داستان

گاهی در داستان وضعیت ابتدایی محو می شود و وضعیت دیگری آغاز می شود و سپس ممکن است در حالی که وضعیت جایگزین پا برجاست وضعیت زدوده نخستین بار دیگر پیدا شود. هدف در اینجا آشکاری فرایندی است که در آن خواننده یا مخاطب جهان و اشیا داستان را می سازد به این ترتیب متن فراورده ای خود مصرف کننده خواهد بود. زیرا مولف با زادایش یک صحنه جهان داستان را تخریب می کند و با آشکار شدن مرز میان داستان و جهان واقع خودآگاهی خواننده تحریک خواهد شد آنچنان که ذهن خواننده به دلیل مواجهه با وضعیت ناپایدار و

بی ثبات در زدایش و ساخت مجدد آگاهانه با متن به مثابه متن همراهی می کند. زدایش جهان ها در داستان ها می تواند آشکارا با کنار نهادن یک رخداد یا وضعیت و یادآوری مجدد آن صورت گیرد و یا آنکه با برقرار گرفتن وضعیت های متناقض در کنار هم به گونه های ضمنی رخ دهد. (لیوتار، ۱۳۸۴: ۹۹-۱۰۱)

### (۳) آشفته گی زمان

منتقدان این نابهنگامی را از طریق دو رویگرد میسر می دانند:

#### الف) ویرانی گذشته

داستان پسا مدرن عرصه رویاوی گذشته و حال، تاریخ و داستان است و همزمان با کوشش برای رهایی از این دوگانگی همچنان از آنها بهره می گیرد (هاچن، ۱۳۹۳: ۲۴۵). ویرانی گذشته که با ثبت تاریخی ساختگی در داستان پسامدرن رخ می دهد در نتیجه بازنگری در تاریخ رسمی پدید آمده است و ریشه در تفکر پارانویایی و معتبر ندانستن فراروایت ها دارد. دید بازنگر پسامدرن دو جنبه دارد بازنگری اساسی در آنچه در گذشته روی داده و پرده برداری از روایت اصلی که گفتگوی کنونی آن را پنهان داشته است و همچنین بازنگری درباره قواعد پرداخت داستان تاریخی.

#### ب) ویرانی زمان حال

نویسندگان پسامدرن با برهم زدن روابط خطی روایت می کوشند مفهوم زمان را به چالش بکشند. در این مرحله آنها فراتر بر هم از برهم زدن رویدادهای گذشته گام بر می دارد. (همان)

### (۴) فراداستان

فراداستان، آگاهانه بر ساختگی بودن آنچه روایت می کند تاکید می ورزد. اگرچه فراداستان یکی از مشخصه های داستان پسامدرن است اما حتی در دن کیشوت نیز نشانه هایی از آن دیده می شود. اما کاربرد این شگرد با گسترش نظریه های پسامدرن و با آثار نویسندگانی چون بورخس بیشتر شد (ادونیل، ۲۰۰۵: ۳۰۱). فراداستان با آشکار کردن فرایند نوشتار و اعلان داستانی بودن خود عملکرد خودخواسته ذهن مخاطب را باور کردن داستان به مثابه واقعیت متزلزل می کند. گاه شخصیت های داستان با اطلاع یافتن از واقعی نبودن جهانی که در آن گرفتار هستند کوشش می کنند از جهان مصنوع خارج شوند و یا این که نویسنده پیوسته تکیه می کند که

شخصیت‌ها خارج از داستان هویت ندارند و فقط ساخته ذهن مولف هستند و فقط در فضای داستان قابل تعریف‌اند.

#### (۵) آشفتگی زبان

داستان‌های واقع‌گرا با این دید نوشته می‌شوند که زبان ابزاری برای توصیف و تشریح جهان عینی است به بیان دیگر نشانه‌های زبانی دال‌هایی هستند که به مدلول‌هایی در واقعیت اشاره می‌کنند اما در داستان‌های پسا مدرن کوشیده می‌شود که به مخاطب این حس القا شود که زبان بر اساس واقعیت شکل نمی‌گیرد بلکه زبان ادراک ما را از جهان تعیین می‌کند. (پاینده، ۱۳۹۰: ۶۸/۳-۶۷)

بنابر این نویسندگان پسا مدرن بر پایه‌ی این اندیشه و همچنین قراردادی بودن زبان با قواعد نحوی و صرفی و گاه محورهای جانشینی و همنشینی بازی می‌کنند تا نظام دال و مدلولی پذیرفته شده را بر هم زنند و داستان را بر اساس تفکر خود پیش برند.

#### (۶) بینا متنیت

اکثر ناقدان بر این عقیده‌اند که رابطه بینا متنی به عنوان یک اصطلاح نخستین بار توسط ادیب و نقاد فرانسوی ژولیا کریستوا در اواسط دهه‌ی شصت قرن بیست میلادی به دنبال مطالعات او درباره نظریات باخین عنوان گردید. کریستوا قایل به سه سطح بینامتنی است (الف) بینا متنی متوازی که سطح نخست بینا متنی است و گاه کمترین تغییر از متن مادر در آن دیده می‌شود و گاه بی‌هیچ تغییر تنها چابجایی متن است (ب) نفی جزئی که سطح دوم بینامتنی است و رد پای کمتری از متن مادر در آن مشاهده می‌شود چنانکه گاه بخشی از ساختار متن پنهان در متن حاضر جلوه گر است و گاه نوع سیاق و چینش معانی الفاظ اقتباس از متن مادر است. ج. نفی کلی که سطح سوم و بالاترین مرحله تاثیر و تاتر است و تنها لایه‌ای از متن پنهان با استفاده از سرنخ‌هایی بسیار ظریف و جزئی در متن حاضر ظهور می‌کند (الموسی، ۲۰۰۰م: ۵۵)

## (۷) عدم قطعیت

در رمان مدرن عدم قطعیت در سطح پیرنگ بیشتر به صورت فرحام نامعین متبلور می شود. عدم قطعیت از اصلی ترین عناصری است که بر چارچوب داستان های مدرن سایه افکنده است تردید دودولی گمان و ... اتفاقاتی هستند که به کرات در داستان تکرار می شود عدم قطعیت هم در پاره روایت ها و هم در کل اثر دیده می شود یعنی این که گاهی راوی خود عدم یقین را از روایت بروز می دهد و گاه فضای حاکم بر داستان به گونه ای است که یقین را به شک تبدیل و شک را به یقین میرساند. نویسنده با انتخاب زاویه دید متعدد و غیر ثابت موجب چند صدایی و عدم قطعیت در داستان می شود. هرکس وقایع و افراد را از دید خود تعریف می کند و در مورد اتفاقات بر حسب اطلاعات خود به قضاوت می نشیند.

## (۸) جهان های تو در تو

هنگامی که نویسنده جهان های داستانی را در هم میگنجانند سطوح روایی پیوسته ای به وجود می آید که با ساختاری بازگشتی سطوح هستی شناسی را مخدوش می کند. جهان های تو در تو می توانند با هم در ارتباط باشند یا اینکه به صورتی مجزا در هم داخل شوند. این شیوه اگرچه در بعضی متون مدرن دیده می شوند اما در داستان پسامدرن بیشتر ابعاد هستی شناختی برجسته می شوند. متن مدرن در مواجهه با ساخت بازگشتی خود سکوت می کند در حالی که در داستان پسامدرن از ظرفیت های خود بهره می گیرد تا پیوسته بر تو در تویی جهان هایش تاکید کند. تسلسل های بی پایان بی نظمی روایی و پرش های تکراری میان جهان های داستان به اشفته گی مرزهای داستانی در شگرد جهان های تو در تو دامن می زند.

## طرح کلی رمان

رمان من او داستان خانواده ای اصیل و ثروتمند به نام «فتاح» را روایت می کند. شخصیت اصلی داستان که در بسیاری از جاها راوی نیز هست، علی فتح، نوه تاجر و صاحب کوره آجرپزی است که مردی بسیار با اخلاق و مردمدار است. پدر علی در سفری تجاری به باکو به قتل می رسد و مرگ او به تدریج خانواده را دچار بحران و ماتم زدگی می کند. علی که نوجوان نجیبی است عاشق مهتاب، دختر خردسال نوکرشان و خواهر صمیمی ترین دوستش، کریم، می شود. این عشق دوسویه تا پایان عمر علی ادامه دارد اما هیچگاه به ازدواج نمی انجامد.

خواهر علی، پس از مرگ پدر و هم‌زمان با کشف حجاب اجباری و فشارهای ناشی از آن به پاریس می‌رود و مدتی بعد مهتاب نیز به او می‌پیوندد. مریم در پاریس با یک مسلمان مبارز الجزایری ازدواج می‌کند. مرد قبل از تولد دخترش، هلیا، حین یک سخنرانی ترور و کشته می‌شود. هلیا با دو قلب متولد می‌شود. راوی می‌گوید یکی از این دو قلب مال پدر هلیاست. چند سال بعد، مریم و مهتاب به ایران بازمی‌گردند و نمایشگاه نقاشی دایر می‌کنند. مهتاب و علی همچنان عاشق هم می‌مانند. علی به توصیه درویش مصطفی، تا زمانی که مهتاب را برای خودش نخواهد از ازدواج با او امتناع می‌کند. درویش مصطفی، از شخصیت‌های ویژه و روشن ضمیر داستان است که در متن داستان مثل روحی ورای مکان و زمان، همه جا حضور دارد و با جملات کلیدی که بر زبان می‌آورد این تصور را به خواننده القا می‌کند که از تمام اتفاقات پس و پیش آگاه است.

در طول داستان، تمام شخصیت‌ها می‌میرند و مرزی بین زمان حال و گذشته و در نتیجه، حیات و ممات آنها نیست. به گونه‌ای که شخصیت‌ها پس از مرگشان برای راوی داستان همان قدر زنده هستند که قبل از مرگشان این گونه‌اند. علی فتاح نیز در شصت سالگی در حادثه‌ای مانند یک شهید از دنیا می‌رود و در ردیف شهدا دفن می‌شود.

راوی با درویش مصطفی، همدانستان است که علی - که تمام زندگی و دارائی‌اش را بخشیده است - عاشقی است که عفت ورزیده و برای همین شهید از دنیا رفته است.

داستان در بیست و سه فصل و با سه نوع صدای راوی (من، او، منِ او) روایت می‌شود. داستان تا فصل بیست و دوم با عناوین (یک من، یک او، دوی من، دوی او، ...، یازده من، یازده او) روایت می‌شود. در آخرین فصل، راوی با عنوان «منِ او» داستان را به پایان می‌برد.

### مهمترین بازی‌های شکلی برای تبدیل من او به اثری پسامدرن

پیام یزدان‌جو در مقدمه کتاب ادبیات پسامدرن با انتقاد از نویسندگانی که تنها بر شگردهای زبانی و بازی‌های واژگانی تمرکز می‌کنند و به نگارش داستان‌های به اصطلاح پسامدرن می‌پردازند می‌نویسد: پسامدرن بودن یک چیز است و آموزش مقلدوار نگاه پسامدرن چیزی دیگر. مگر نه این است که در جامعه ما نیز آثاری به این نام عرضه می‌شوند، نظراتی به این نام ترجمه می‌شوند، نقدهایی به این نام نوشته می‌شوند و البته از تاثیر توفنده و خطرناکی که پسامدرن با خود دارد از آن نابهنگامی پسامدرن کمترین اثری در آن‌ها نیست. جامعه ما، فرهنگ ما پسامدرن را بر نمی‌تابد. و از همین روست که به گمان من

پسامدرن در ادبیات ما نیز جلوه‌ای نداشته و به این زودی و سادگی هم نخواهد داشت. من هنوز آن چنان به خوش‌بینی و ساده‌انگاری عادت نکرده‌ام که کاریست چند تمهید اقتباسی در اثری را نشانی از پسامدرن بودن آن بدانم. این تکراری بی‌لذت و تقلیدی بی‌وجد است. (یزدان جو. ۸ و ۹)

#### • فراداستان/فراروایت

شگردهای چاپی و نوآوری در شیوه روایت، رمان من او را به یک فراداستان شبیه کرده است. فراداستان یکی از شایع‌ترین شیوه‌ها برای نگارش رمان یا داستان پسامدرن است.

در واقع فراداستان شگردی است که آگاهانه توجه خواننده را به تصنعی بودن خود جلب می‌کند. افشای صنعت و به سخره گرفتن تمهیدات داستان نویسی از مهمترین ویژگی‌های فراداستان است. این ویژگی موجب برانگیختن پرسش‌های وجودشناسانه درباره رابطه دنیای متن و خارج متن می‌شود. (حسین پاینده. ص ۲۶)

اما واقعیت این است که به گفته پاتریشیا وو، منتقد ادبی، صرف وجود تمهیدات پسامدرن داستان را به حیطه نوگرایی نمی‌برد.

در دانش روایت‌شناسی، فراروایت روایتی است که به خودش اشاره دارد یا به اصطلاح نظری خودارجاع (Self-referential) است؛ روایتی درباره ماهیت روایت. اگر روایتی توجه خواننده را به داستانی بودن متن جلب کند یا به عمل آفرینش داستان اشاره کند، متنی فراروایی به وجود می‌آید.

نویسندگان پسامدرنیستی مانند فاوولز بدین امید از شگرد فراداستان بهره می‌برند که خوانندگان رمان‌هایشان با آگاهی‌ای نو به شیوه برساخته شدن معانی و ارزش‌های این جهان بنگرند و با استفاده از این آگاهی در درستی و قطعیت این معانی و ارزش جهان، تردید روا دارند و به امکان دگرگونی آنها در زندگی بیندیشند. (مدرنیسم و پسامدرنیسم، ص ۱۹۴)

#### نمونه‌هایی از فراداستان در من او با گفتگوی مستقیم با خواننده‌ها :

«فکر کرده‌ای فصل قبل که سفید بود از دستمان در رفته است، نه؟! یا فی المثل این کتابی که شما خریده‌ای، این چند صفحه‌اش نگرفته است؟ نه. بعد هم حتم می‌نشینی کنار رفقا و فک و فامیل، اهن و تلپ می‌کنی که بله... صنعت نشر عقب مانده است ...» (ص ۲۷)



که ورود نویسنده به گونه‌ای است که مخاطب را توجیه می‌کند از فضای داستان بیرون بیاید. یا به عبارتی تاکید بر غیرحقیقی بودن داستان می‌کند.

یا:

نگویی ربط نداردها! چه می‌گویی؟ خب نداشته باشند، ربط علی وار که دارند. اصلاً مگر چقدر از کارهای خودت، به قول یارو گفتنی، ربط علیوار دارند؟! حکماً می‌گویی این داستان است؟ خب، باشد. عجب کار هجوی است این نویسنده‌گی. گیرم علیوار نباشد؛ کفر خدا که نگفته‌ای؟! (من او ۲۴۰).

#### طعنه زدن به نویسنده و نوشته‌های کتاب

گمانم اسکندر توی جریان مار نبود، حالا چون شما اینجوری نوشته‌ای، البته قضیه توفیر می‌کند. درست و غلطش را یادم نمی‌آید. العهده علی الراوی. (من او. ۲۷۵)

یا

«من چه می‌گویم؟ حواست هست! این‌هایی را که گفتم شاید از خودم در آورده باشم. معلوم نیست راست بوده باشند. البته شما نوشته‌ای دیگر... پس حکماً راست بوده‌اند:» (من او ۲۸۷)

#### بازخوانی ندای درونی راوی به خود(بلند بلند فکر کردن)

به معنای توضیحی اضافی در مورد روایت و رخداد است که با دخالت مستقیم راوی به وجود می‌آید، با این تفاوت که راوی، خطاب به خود و به صورت مضمّر، در مورد موضوعی که نوشته است، توضیح می‌دهد.

دوست داشت بداند خشت مریم کجاست. نتوانست نام عجیب و غریب آن مرد الجزایری را بخواند. یک بچه دبستانی چگونه می‌تواند... (یادم باشد که این قسمت مربوط به فصل‌های او است)» (من او. ۲۰۰)

یا آنجا که حالت تعجب قوام السلطنه را توضیح می‌دهد: «این همه مورخ یکی نیامد تحقیق کند که قوام از دیدار با استالین بیشتر تعجب کرد، یا از دیدن درویش مصطفی. (یادم باشد این قسمت مربوط به فصل‌های او است). (من او. ۲۶۵)

### اعطای نقش به خواننده و بازیگوشی‌های چاپی

خالی گذاشتن بخشی از داستان برای دخالت مخاطب در پیش‌برد داستان در شکل دهی به رخدادها یکی دیگر از شگردهای رمان نویسان پسامدرن است.

«از ویژگی‌های دیگری که وو برای فراداستان‌های پسامدرن برمی‌شمرد، اعطای نقش به خواننده است تا حدی که خواننده در برآفریدن معنای داستان، فعالانه مشارکت کند» (نظریه‌های رمان. ۷۶)

در رمان من او، در فصل «نه او» نویسنده تمام فصل را خالی گذاشته است. این فصل خالی، مابین دو فصل اساسی و گُنشی از شخصیت اصلی داستانی یعنی علی فتاح قرار گرفته است و از منظر جریان و توالی رخدادها حائز اهمیت است.

در بخش «ده من» راوی به اینکه فصل پیشین را خالی گذاشته است و از روی عمد این کار را انجام داده است، اشاره می‌کند «فکر کرده‌ای فصل قبل که سفید بود از دستان در رفته است. نه؟! یا فی المثل این کتابی که شما خریده‌ای، این چند صفحه‌اش نگرفته است؟! نه؟!...» (امیرخانی. ۵۲۷)

### بینامتنیت

اصطلاح بینامتنیت را نخستین بار ژولیا کریستوا، پساساختارگرای فرانسوی، در اواخر دهه شصت در بررسی آرا و افکار میخائیل باختین مطرح و وارد عرصه نقد و نظریه ادبی کرد. وی معتقد بود هیچ متنی وجود ندارد که متأثر از متون پیش از خود و تأثیرگذار بر متون پس از خود نباشد. این موضوع یکی از مهمترین مسائل مطرح شده در پسامدرنیسم است. هیچ متنی اصل نیست، همه متون، ترجمه ترجمه‌های دیگران‌اند. به عبارت دیگر آنچه وجود دارد نه متن مستقل بلکه بینامتنیت است (درآمدی بر پست مدرنیسم در ادبیات. ۱۱۴)

برای نمونه می‌توان ماجرای نبض گرفتن و بردن نام شهرها را در رمان منِ او مثال زد که اشارهای خفیف به داستان پادشاه و کنیزک در مثنوی معنوی دارد.

«نبضش را گرفتم. فهمیدم که باید قلقلکش داد. همه عاشق‌ها همین جوری‌اند. برای این که بفهمم کسی که او میخواهدش کجاست. خواستم رد گم کنم. اول چند جا را الکی گفتم. برلین؟ صدایی نیامد. لندن؟ صدایی نیامد؟ رم؟ صدایی نیامد. واشنگتن و نیویورک؟ صدایی نیامد. گفتم بگذار کمی بدوانمش. توکیو؟ خندید. بعد گفتم مکه؟ بگویی نگویی یک صدایی آمد؛ گرومب. مشهد؟ یک صدای ناسوری آمد؛ گرومب. طاقتم طاق شد. تهران؟ صدا بیشتر شد. گرومب گرو...مب. نبضش می‌زد. سر شوق آمدم. از میدان اعدام می‌آیی؟ صدا بلندتر شد. خانی آباد؟ صدا خیلی بلند شد. گرومب گرومب. (من او ۷۱ و ۷۲)

### فقدان گره‌گشایی در داستان

عدم حتمیت مصداق پیچیده‌ای است که این مفاهیم به ترسیم و طرح ریزی آن کمک می‌کنند: ابهام، ناپیوستگی، تصادف، تحریف، پایان باز و... (ادبیات پست مدرن. ۱۰۸)

رها کردن حوادث و سرنوشت شخصیت‌های داستان از ویژگی‌های داستان پسامدرن است. در نگرش پسامدرن، چنان که پیشتر هم اشاره شد، مخاطب، منفعل نیست و در تکمیل و تحقق داستان نقش دارد.

امیرخانی در رمان منِ او، از بسیاری حوادث داستان گره‌گشایی نمی‌کند. به عنوان مثال تا انتهای داستان مشخص نمی‌شود پدر علی چرا و توسط چه کسانی کشته شده است. مرگ مریم و مهتاب نامشخص است. سرنوشت ۷ برادر کور نامفهوم و پرابهام است و...

عدم قطعیت و پایان دوگانه داستان نیز در این بخش قرار می‌گیرد. این موضوع نیز در پایان داستان منِ او کاملاً نمود دارد و عینیت به خود گرفته است.

## نتیجه گیری

مهم‌ترین ویژگی پسامدرن، عدم پافشاری بر یک ایدئولوژی یا نظریهٔ آوانگارد است و شاید یکی از دلایل ظهور ادبیات پسامدرن، نبود جنبش‌های فکری و فرهنگی پیشرو باشد.

بنابراین رمانی که آشکارا ایدئولوژیک است و قصد القای ایدئولوژی خاصی (از نوع مذهبی و سیاسی) دارد، هرگز نمی‌تواند پسامدرن باشد.

امیرخانی در رمان من او در سطح شکل مانده و تفکر پسامدرنی حتی ذره‌ای در این اثر وجود ندارد؛ در این گونه رمان‌ها کوشش‌های صوری و صنعتکاری نویسنده تنها اندکی موجب تازگی در صورت و اعجاب از طریق فرم می‌شود؛ ولی رمان از نظر اندیشه و نگرش به انسان و جهان در مسیر مخالف پسامدرن قرار می‌گیرد.

در اواخر دهه ۶۰ میلادی و اوایل دهه ۷۰ نسل تازه‌ای از نویسندگان حضور خود را تثبیت کردند. در طول این دوره مولفانی که سرانجام منتقدان آنان را به عنوان مولفان پسامدرن به رسمیت شناختند داستان‌هایی تجربی پدید آوردند.

با این حال در وجه اشتراک همه این تجربه‌گری‌ها این درک همه‌گانی بود که ادبیات داستانی نیازمند شناخت ماهیت تصنعی و ساخت یافته خود است تا به آن وسیله بر توجه خواننده به چگونگی تبیین اثر تمرکز کند نه بر صرف وقایع و رخدادها.

با بی‌اعتباری همه دعویات حقیقت‌مندی و حساسیت فوق‌العاده نسبت به این نگرش که واقعیت و عینیت نه مفروضاتی مسلم بلکه ساخته‌هایی اجتماعی یا زبان‌شناسانه‌اند. نویسندگان پسامدرن به افشای صنعت آثار خود، تفسیر فرآیندهای موجود در آن آثار و سرپیچی از خلق این توهم واقع‌گرایانه گرایش یافتند که محاکات موجود در اثر بیرون از خود آن اثر عمل می‌کند. در ایدئولوژی واقع‌گرایی این نکته تضمین شده بود که واژه‌ها با افکار یا اعیان پیوندهایی الزام‌مستقیم و بی‌چون و چرا دارند. در این میان برای پسامدرن‌ها دیگر قراردادهای روایت واقع‌گرایانه نیز به چالش کشیده شد.

در واقع بازی‌های زبانی و برهم زدن نظم پیشین، بر مبنای فلسفه‌ای بود که نتیجه آن بی‌ثباتی و برهم زدن نظم است، نه اینکه مانند رمان من او یا رمان‌های مشابه، صرف بازی‌های زبانی و سرگرمی بوده باشد. نکته‌ای که اکثر به اصطلاح پسامدرن‌های ایرانی از آن غافل هستند و لزوماً درگیر بازی‌های ظاهر و شکلی از اندیشه و فلسفه پسامدرن شده‌اند. این است که آن‌ها را می‌توان پسامدرن‌های تصنعی خواند.

## منابع و مآخذ

- درآمدی به مکاتب و اندیشه‌های معاصر، عبدالرسول بیات و همکاران، صص ۱۳۱ - ۱۱۲.
- غرب شناسی، احمد رهنمایی (۱۳۸۱)، صص ۲۰۴.
- پیش به سوی پسامدرن. پیام یزدان جو، (۱۳۷۶).
- حسین پاینده. نظریه های رمان نیلوفر.
- وو، پاتریشیا. مدرنیسم و پسامدرنیسم: تعریفی جدید از خودآگاهی ادبی، مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان، ترجمه حسین پاینده، تهران: نیلوفر، ص ۱۹۴.
- درآمدی بر پست مدرنیسم در ادبیات. امیرعلی نجومیان، (۱۳۸۳)، رشن.
- ادوار شعر فارسی از مشروطیت تا سقوط سلطنت محمدرضا شفیعی کدکنی سخن ۸۰.
- الموسی، خلیل (۲۰۰۰م) فی الشعر العربی الحدیث، دمشق، اتحاد الکتاب العرب.
- پاینده حسین، (۱۳۸۲) گفتمان نقد، (مقالاتی در نقد ادبی) تهران، روزنگار.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۸۳): مدرنیسم و پست مدرنیسم در رمان تهران، روزنگار.
- داد سیما، (۱۳۸۳) فرهنگ اصطلاحات ادبی، اپ دوم، تهران، مروارید.
- مقدادی بهرام (۱۳۷۸): فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی از افلاطون تا عصر حاضر، چاپ اول، فکر روز، تهران.
- میرصادقی میمنت (۱۳۸۵): واژه نامه هنر داستان نویسی، چاپ دوم نشر کتاب مهنار، تهران.
- هاجری حسین (۱۳۸۴): انعکاس اندیشه های پست مدرن در ادبیات داستانی معاصر ایران (۱۳۷۹ - ۱۳۷۵)، مجموعه مقالات «ما و پست مدرنیسم»، چاپ اول، پژوهشگاه علوم انسانی، تهران.
- لاج، دیوید (۱۳۸۹). «رمان پسامدرنیستی» در نظریه های رمان از رئالیسم تا پسامدرنیسم. گردآوری و ترجمه حسین پاینده، چ ۲. تهران: نیلوفر. صص ۱۴۳ - ۲۰۰.
- لوییس بری (۱۳۸۳). «پسامدرنیسم و ادبیات» در مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان. گزینش و ترجمه حسین پاینده. تهران: روزنگار. صص ۷۷ - ۱۰۹.
- لیوتار، ژان - فرانسوا (۱۳۸۰). وضعیت پست مدرن. ترجمه حسینعلی نوذری. تهران: گام نو.