

آمیختگی داستان و گفتمان روایی در روایت‌های پسامدرنیستی

قدرت قاسمی پور*

استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهیدچمران اهواز

چکیده

در این مقاله، به یکی از انواع شگردها و تمهیداتی پرداخته می‌شود که در داستان‌های کوتاه و رمان‌های پسامدرنیستی تجلی می‌یابد؛ یعنی آمیختگی داستان و گفتمان یا سخن روایی. بنابر تعریف روایت‌شناسان ساختارگرا، «داستان» عبارت است از پی‌آیندی رخدادها در نظامی زمانی که شخصیت‌ها یا موجوداتی متحمل آن رخدادها می‌شوند. گفتمان یا سخن روایی نیز واسطه یا رسانه‌ای بیانی است که برای روایت داستانی برگزیده می‌شود. در بین داستان‌های پسامدرنیستی، گاهی روایت‌هایی دیده می‌شوند که در ژرف‌ساخت آن‌ها چندان داستان پرماجرایی موجود نیست و نویسنده قصد بازنمایی داستانی خاص را ندارد و نمی‌خواهد هم که امری داستانی را بازنمایی یا محاکات کند. همچنین، در چنین روایت‌هایی ژرف‌ساخت و روساخت داستان چنان درهم تنیده می‌شوند که امکان خلاصه کردن داستان یا انتقال آن به رسانه یا واسطه بیانی دیگری نیست؛ به عبارتی هستی داستان در همان روساخت یا گفتمان آن است و «داستان» به سطح گفتمان روایی برکشیده می‌شود و امکان جدا کردن آن از گفتمان روایی نیست؛ از این رو ماجرای داستان را همانا سیاق‌های کلام و تمهیدات روساختی برعهده می‌گیرند. چنین شیوه‌ای از روایت‌پردازی در بین برخی داستان‌های پسامدرنیستی ایرانی معهود

و یافتنی است. در این مقاله، ضمن تشریح و تبیین آمیختگی داستان و سخن، داستان‌های پسامدرنیستی ایرانی که دارای چنین ویژگی‌ای هستند، بررسی می‌شوند.
واژه‌های کلیدی: روایت‌شناسی، داستان، گفتمان روایی، داستان‌های پسامدرنیستی ایرانی.

۱. مقدمه و پیشینه موضوع

در رمان‌ها و داستان‌های کوتاه معاصر پسامدرنیستی، نویسندگان از انواع تمهیدات و شگردهای آشنایی‌زداینده برای بازنمایی داستان‌های خود بهره گرفته‌اند. مشغله این طیف نویسندگان فقط نقل و بیان داستانی به‌منظور انتقال پیام نیست؛ بلکه اینان خود صناعات و تمهیدات داستانی را به‌بازی می‌گیرند. تفاوت نویسندگان پسامدرن با دیگر نویسندگان پیشین در این است:

رنالیست‌ها در پی محاکات واقعیت بیرونی بودند و مدرنیست‌ها در پی محاکات نحوه کارکرد ذهن؛ متقابلاً پسامدرنیست‌ها می‌کوشند تا نشان دهند هرگونه تلاش برای محاکات محکوم به شکست است. پس بدین ترتیب، خود روایت‌گری به‌منزله موضوعی مسئله‌ساز در کانون توجه رمان پسامدرن قرار می‌گیرد (پاینده، ۱۳۸۶: ۳۱).

از انواع تمهیدات و شگردهایی که داستان‌نویسان پسامدرن به‌خدمت گرفته‌اند، یکی این است که در ژرف‌ساخت گفتمان یا سخن روایی^۱ آنان چندان داستانی^۲ موجود نیست و نویسنده دغدغه روایت ماجراها، رخدادها و شخصیت‌ها را ندارد؛ بلکه چگونگی ساخت و پرداخت سخن روایت برای اینان در اولویت است. به‌عبارتی، شیوه روایت‌گری و سخن‌پردازی بخش عمده‌ای از جهان داستان را فرامی‌گیرد؛ به‌گونه‌ای که نمی‌توان بین سطح داستان و سطح گفتمان یا سخن روایی تفکیکی قائل شد.

باآنکه روایت‌شناسانی مانند ژرار ژنت، تزوتان تودروف، سیمور چتمن، کلود برمون و ریمون کنان به‌تفصیل به مسئله تمایز میان داستان و گفتمان روایی پرداخته‌اند، هیچ‌کدام از این نظریه‌پردازان به‌گونه‌ای مستقل، به آمیختگی این دو سطح روایی نظر نداشته‌اند. در بین روایت‌پژوهان متأخر، دان شن^۳ در برخی مقالات خود که به مسئله تمایز میان داستان و گفتمان روایی پرداخته، به‌شکلی مختصر و گذرا به آمیختگی این

دو سطح و محور تمایز بین این‌ها اشاره کرده است. البته، خانم ریان^۴ نیز دربارهٔ بازیستگی و وابستگی پاره‌روایت‌ها و داستان‌ها به گفتمان روایی بحث کرده است. بنابراین، این مبحث در بین روایت‌شناسان و روایت‌پژوهان موضوعی مکرر و همه‌جاگستر، مانند زمان و روایت، کانون‌سازی، روایت‌گیر، سطوح روایی، روایت درونه‌ای و... نیست و به‌عنوان مبحثی مستقل بحث و بررسی نشده است. در منابع فارسی هم این نوع آمیختگی سطوح روایی تشریح و تبیین نشده است. با این حال، آنچه نگارنده را به نوشتن این مقاله واداشت، ظهور این نوع آمیختگی در بین داستان‌های پسامدرنیته‌ای ایرانی است که به‌یاری منابع معدود انگلیسی سعی شده تحلیل و بررسی شود. در واقع، این گفتار حاصل رفت‌وبرگشت و تعامل بین نظریه و آثار داستانی بوده است، نه تحمیل و الصاق یکی بر دیگری.

در این مقاله، ابتدا به تمایز و تقابل میان داستان و گفتمان روایی پرداخته شده؛ سپس مسئله آمیختگی بین این‌ها بررسی شده است. انتخاب مثال‌ها و شواهد نیز از بین داستان‌های ایرانی بوده است.

۲. تمایز بین داستان و گفتمان روایی

لازم است پیش از پرداختن به چگونگی آمیختگی داستان و گفتمان روایی در روایت‌های پسامدرن و ذکر شواهد و مثال‌های آن، مسئله تمایز میان داستان و سخن یا گفتمان روایی بررسی شود. تمایز میان داستان و سخن را نخستین بار تودروف، روایت‌شناس فرانسوی، در سال ۱۹۶۶م بیان کرد و جملگی روایت‌شناسان آن را پذیرفتند. همان‌طور که می‌دانیم، هر روایت دارای دو سطح است: روساخت و ژرف‌ساخت. روساخت روایت عبارت است از رسانه یا واسطه‌ای بیانی^۵ که برای روایتی انتخاب می‌شود؛ برای مثال واسطه بیانی داستان «رستم و اسفندیار» ممکن است سخن شعری، کلام منثور یا حتی رسانه بیانی آن فیلم و نمایش‌نامه باشد. در روایت‌شناسی، به تمام این واسطه‌های بیانی به‌اصطلاح، گفتمان یا سخن روایی^۶ می‌گویند. از سوی دیگر، در ژرف‌ساخت هر روایتی که شامل شخصیت، رخداد، صحنه‌پردازی و... باشد، آن سخن یا گفتمان، واجد داستان است. بنابراین، «داستان

عبارت است از چستی روایت؛ یعنی شخصیت، رخدادها، و صحنه که عناصر داستان هستند. رخدادها در نظم زمانمندانه‌شان داستان را می‌سازند که جدا و متنوع از سخن روایی است» (Phelan & Rabinowitz, 2005: 550). به عبارت دیگر، «گفتمان روایی عبارت است از اینکه چگونه داستان گفته شود. تمایز روایت‌شناختی میان داستان و گفتمان روایی تمایزی است میان چستی امر روایت‌شده و چگونگی انتقال داستان» (Shen, 2005 b: 136).

به گفته جانانان کالر:

تمام تلاش‌هایی که در دهه‌های اخیر در باب روایت انجام شده است، مبتنی است بر این نظریه که روایت از یک‌سوی، مستلزم تمایز و تفاوت‌گذاری داستان- یعنی توالی کنش‌ها یا رخدادها که مستقل هستند از شیوه بیانی و ظهورشان در آنچه موسوم به گفتمان است- و از دیگر سو میان گفتمان- یعنی بازنمایی و ارائه سخن‌گون و روایت‌گری رخدادها (2001: 189-191).

داستان شامل مجموعه‌ای از رخدادها در نظم زمانمندانه و موقعیت مکانی است؛ این رخدادها روابطی با کنشگرانی هم دارند که موجب یا متحمل آن‌ها شده‌اند. رخدادها روابطی زمانمندانه با همدیگر دارند. هرکدام آن‌ها یا پیش از رخدادی دیگر است یا اینکه هم‌زمان است و یا پس از رخدادی دیگر می‌آید (Culler, 2001: 189-191).

بنابراین، تمایز میان داستان و گفتمان همان تمایز ساختاری میان دال و مدلول، تمایز سنتی میان مفهوم با سبک/ صورت/ شیوه بیان، و تقابل میان درون‌مایه و شیوه پرداخت یا میان ماده خام اسلوب هنری و شیوه بیان است. تقابل داستان و گفتمان به دلیل تفاوت آشکارش با دیگر تمایزهای یادشده، منحصرأ درباره روایت‌ها به کار می‌رود. واژه *داستان* به مفهومی عام و کلی دلالت نمی‌کند؛ بلکه به رخدادهای روایت‌شده (کنش‌ها و اتفاق‌ها) و موجودات (شخصیت‌ها و محیط داستان) اشاره دارد؛ *گفتمان* نیز به تنظیم دوباره یا پرداخت رخدادها و موجودات بر سطح بیانی آن‌ها دلالت می‌کند (Shen, 2005 a: 566).

ژرار ژنت اصطلاح داستان را در پیوند با مفهوم سوسوری «مدلول» و اصطلاح گفتمان روایی را برابر با مقوله «دال» قرار داده است. در نظر ژنت، تنها داستان است که امری انتزاعی و تجربیدی است و گفتمان روایی امری واقعی. سخن روایی عبارت است از کلمات روی صفحات. با توجه به این مسائل، ژرار ژنت گفته است:

قصه و روایت بدون واسطه^۷ recit [سخن روایی] اصلاً نمی‌توانست برای ما موجود شود. اما recit، سخن روایی، هم متقابلاً فقط با گفتن یک قصه می‌تواند آن چیزی بشود که هست و بدون قصه نمی‌توانست روایی باشد (فرضاً/اخلاق اسپینوزا)، آن‌هم فقط به شرطی که کسی آن را ارائه کند [...] به‌عنوان روایت به‌واسطه رابطه‌اش با قصه‌ای که می‌گوید، زنده است و به‌عنوان سخن از رهگذر رابطه‌اش با روایتی که ارائه می‌کند، زنده است (اسکولز، ۱۳۷۹: ۲۳۰).

البته از نظر ژنت، هر روایتی بُعد سومی هم دارد که همان کنش روایت^۸ یا روایت‌گری است؛ یعنی عملی که راوی انجام می‌دهد و باعث تولید روایت می‌شود؛ به عبارت دیگر عملی است که در خودش خلاصه می‌شود.

کلود برمون تعریفی از «داستان» بیان کرده که در بیشتر کتاب‌های مربوط به تحلیل ساختاری روایت نقل شده است. تعریف داستان از نظر او، به این شرح است:

داستان لایه‌ای است با اهمیت قائم‌به‌ذات در بطن ساختاری که از کل پیام قابل تمییز است. داستان فقط از شگردهایی که آن را به‌پیش می‌برند، جداست. داستان بدون آنکه ویژگی‌های خود را از دست دهد، می‌تواند از رسانه‌ای به رسانه دیگر انتقال یابد، موضوع داستان می‌تواند دست‌مایهٔ باله قرار گیرد، موضوع رمان می‌تواند به‌صورت اثری تئاتری یا فیلم درآید. می‌توان داستان فیلم [را] برای کسی که فیلم را ندیده است، بازگو کرد. در واقع، ما کلمات را می‌خوانیم، تصاویر را می‌بینیم و ایماها و اشارات را تفسیر می‌کنیم، اما در سرتاسر کلمات، تصاویر و ایماها، داستان است که دنبال می‌شود؛ و این داستان در تمام رسانه‌ها یکی است. آنچه روایت می‌شود، حائز اهمیت مختص به خود، یعنی عناصر داستانی خود را دارد. این عناصر نه واژه‌هایند و نه تصاویر یا ایماها؛ بلکه رخدادها، موقعیت‌ها و سکنااتی هستند که واژه‌ها، تصاویر و ایماها بدان‌ها ویژگی بخشیده‌اند (چتمن، ۱۳۸۲: ۳۱).

البته، این تعریف برمون را هم روایت‌شناسان متأخر (به‌گونه‌ای گذرا و پراکنده) و هم داستان‌نویسان پسامدرن (به‌نحوی گسترده و عملی) با آمیختگی «داستان» و «سخن روایی» به‌چالش کشیده‌اند. در برخی رمان‌ها و داستان‌های کوتاه پست‌مدرنیستی، محتوا یا داستان روایت با روساخت و گفتمان روایی آن‌چنان درهم تنیده است که نمی‌توان جریان داستان و رخدادها را برای کسی «تعریف» کرد یا آن را به واسطه بیانی دیگری انتقال داد؛ خودِ روساخت یا سخن روایی بخشی از محتوا یا داستان روایت به‌شمار می‌آید. برای مثال، این بخش از «داستان ویران» ابوتراب خسروی را از نظر می‌گذرانیم که چگونه نویسنده توانسته است ماجرا و «سطح داستان» را تا سطح «سخن روایت» سرایت دهد:

پیرمرد چیزی می‌گوید: دوئلت جمله بلند سفر نوشته شده است. دو فرسخ دیگر اتوبوس در میان جمله خواهد ایستاد. جایی که می‌ایستد، زنی که جای تو نوشته شده بود، می‌دانست بهتر است همان‌جا بایستد، جای مناسبی است، همیشه او تا آخر جمله بلند جاده می‌رفت و به مقصد می‌رسید و مسافران نمی‌رسیدند. کلمه‌ای سیاه به هیئت دودی از اتوبوس زبانه می‌کشد (خسروی، ۱۳۷۷: ۱۸).

در این پاره‌روایت، اشیاء و افراد هم به هیئت کلمات درمی‌آیند و هم به کلمات مبدل شده، به سطح گفتمان روایی برکشیده می‌شوند.

۳. بازبستگی و آمیختگی داستان و گفتمان روایی

هرکدام از واسطه‌های بیانی، از قبیل زبان، فیلم، تصویر و... امکانات و توانمندی‌هایی خاص برای بازنمایی داستانی معهود دارند؛ به‌عبارتی ممکن است یک داستان مفروض را فیلم بهتر بتواند نمایش دهد تا نقاشی یا ممکن است در داستان و ژرف‌ساخت داستان کوتاه و رمان، پاره‌روایت‌هایی باشد که مثلاً فیلم و نمایش از عهده بازنمایی آن‌ها برنیاید. ریان در نقد و تحلیل دیدگاه کسانی، مانند کلود برمون می‌گوید: اعتقاد ما بر این نیست که تمام واسطه‌های بیانی^۹ امکانات روایی همسانی داشته باشند و اینکه تمام داستان‌های گوناگون را بتوان در ادبیات، رقص باله، نقاشی و موسیقی بازنمایی کرد. همچنین، بر این باور نیستیم که هجرت یک داستان از یک واسطه بیانی به واسطه

بیانی دیگر پیامدهایی شناختی نداشته باشد. هسته معنایی ممکن است از طریق واسطه-های بیانی گوناگون انتقال یابد؛ اما توانش روایی آن از بین می‌رود و هنگامی که به یک واسطه بیانی جدید می‌رسد، به گونه‌ای متفاوت تحقق می‌یابد (Ryan, 2005: 1). این امر زمانی بیشتر نمود پیدا می‌کند که بخش اعظمی از هستی یا ادبیت روایتی باز بسته به سطح گفتمان روایت باشد. برای مثال، داستان کوتاه «دیوان سومنات» ابوتراب خسروی یا بسیاری از داستان‌های کوتاه بیژن نجدی را نمی‌توان از طریق واسطه بیانی فیلم یا نمایش‌نامه بازگویی کرد. برای نمونه، هنگامی که در بخشی از داستان کوتاه «می‌دانست که دارد می‌میرد» بیژن نجدی می‌خوانیم:

رودخانه کم عمقی با آسمان خیس از کنار سنگریزه‌ها می‌گذشت. مرتضی کف پایش را روی آسمان گذاشت دوباره خورشید را لگد کرد و تا پیراهن خودش را به آب زد، آن طرف رودخانه، جنگل آن قدر خسته بود که مرتضی دیگر نمی‌توانست بدود (نجدی، ۱۳۷۹: ۱۸۸)؛

چنین بخشی از داستان را نمی‌توان در فیلم یا نمایش‌نامه به‌طور کامل بازگویی کرد، مگر اینکه از بلاغت و ادبیت متن کاسته شود. واقعیت این است که بخش‌های زیادی از روایت‌ها و داستان‌هایی از این دست را نمی‌توان در واسطه‌های بیانی دیگری، مانند فیلم و نمایش‌نامه بازنمایی کرد؛ زیرا نویسنده ماجرای داستان را به گفتمان روایت وابسته کرده و ارزش ادبی چنین روایت‌هایی مرهون همین شگردهای روساختی است. در توصیف‌های زیر، بیژن نجدی هم جریان داستان را به‌پیش می‌برد و هم ادبیت آن را باز بسته و آمیخته به سخن روایی می‌کند:

همان چند لحظه که زنی چادرش را باز کرد و دوباره در آن فرورفت، کافی بود که صبح یکشنبه و سفیدی پیراهنی بلند با هم قاطی شود. ریل ساکت بود. پوست صورت مسافرانی که منتظر رسیدن قطار بودند به خنکی صبح چسبیده بود (همان، ۷۲).

بلاغت این پاره‌روایت در همین بخشی است که نویسنده می‌گوید: «همان چند لحظه که زنی چادرش را باز کرد و دوباره در آن فرورفت، کافی بود که صبح یکشنبه و

سفیدی پیراهنی بلند با هم قاطی شود». علاوه بر این، چنین تمهیدی مانع از تفکیک داستان و گفتمان روایی منتخب می‌شود.

در توصیف زیر، برای مثال، فیلم هم می‌تواند همین صحنه را بازنمایی کند؛ اما نویسنده طوری ماجرای داستان را به گفتمان و روساخت روایت بازبسته کرده است که گویی، برای اولین بار مخاطب با چنین صحنه‌ای روبه‌رو می‌شود:

آن طرف برف‌پاکن، تاریکی روی چراغهای اتومبیل سوراخ شده بود و باران روی همان سوراخهای روشن، با قد کوتاهش می‌بارید [...] طاهر سرش را روی زانوی مادرش، روی تکانهای خواب‌آور پیکان گذاشته بود. تاریکی پشت اتومبیل آینه را پر کرده بود. راننده به‌خاطر تونل پاهایش را از روی پدال گاز برداشت، دکمه برف‌پاکن را پایین زد و بارن ناگهان نبارید. تونل با سقفی از چراغهای دور به دور رنگ زرد خودش را می‌ریخت، اتومبیل برمی‌داشت، دوباره می‌ریخت، باز هم برمی‌داشت، دوباره می‌ریخت، باز هم برمی‌داشت (همان، ۱۹۵).

بنابراین، چنین بخش‌هایی از روایت‌ها به واسطه بیانی خود وابسته‌اند و نمی‌توان آن‌ها را به رسانه‌های دیگر نقل کرد. اینکه نویسنده می‌گوید: «تونل با سقفی از چراغهای دور به دور رنگ زرد خودش را می‌ریخت، اتومبیل برمی‌داشت، دوباره می‌ریخت، باز هم برمی‌داشت، دوباره می‌ریخت، باز هم برمی‌داشت»، حاصل نگاه برداشت و توصیف آشنایی‌زداینده اوست که اگر همین پاره‌روایت را در یک فیلم ببینیم، ممکن است اصلاً موجب درنگ و واکنش زیباشناختی ما نشود. البته، ناگفته نماند که ممکن است در فیلمی هم شیوه‌ها و تمهیداتی برای بازنمایی ماجرای داستان برگزیده شود که واسطه بیانی «زبان» به‌شایستگی، قادر به بازنمایی آن نباشد و کارگردان یا فیلم‌ساز ماجرای داستان و شیوه نمایش را چنان به هم پیوند زده باشد که امکان تفکیک آن‌ها وجود نداشته باشد؛ برای مثال پلان‌هایی از فیلم «گبه» از چنین خصلتی برخوردار است.

در حیطه نشانه‌شناسی، نسبی‌گرایی بنیادگرا واسطه‌های بیانی را به‌عنوان نظام‌های نشانه‌ای فروبسته‌ای می‌نگرد که امکانات آن‌ها با همدیگر قابل جمع و همسان نیستند. این دیدگاه به دو صورت سخت‌گیرانه و سهل‌گیرانه است. در شکل سخت‌گیرانه، دال

نمی‌تواند از مدلول جدا شود؛ یعنی اعتبار و معنای هر نشانه‌ای وابسته به واسطه یا رسانه بیانی خود است. مثال سخت‌گیرانه این دیدگاه می‌تواند همان نام‌آواها^{۱۱} باشد که در آن، بین دال و مدلول رابطه‌ای طبیعی و نه صرفاً قراردادی برقرار است. براساس این دیدگاه، نظر بر این است که مثلاً معنای شعر یا ماجرای داستانی صرفاً باز بسته به یک واسطه بیانی خاص است. به هر حال، مفهوم فرارسانه‌ای^{۱۱} روایت مستلزم تمایز میان معنای روایی و نشانه‌ای است که آن را انتقال می‌دهد؛ اما تفسیر سخت‌گیرانه طرح و برنامه روایت‌شناسی فرارسانه‌ای^{۱۲} را در نطفه خفه می‌کند. شکل سهل‌گیرانه‌تر آن، معانی عام را می‌پذیرد؛ اما بر وحدانیت امکانات بیانی هر واسطه بیانی تأکید می‌کند (Ryan, 2005: 3). این سخن بدان معناست که مثلاً داستان خسرو و شیرین به روایت نظامی، فقط وابسته به آن متن است. هسته معنایی و داستانی آن را می‌توان به نثر هم بازگو کرد؛ اما بلاغت روساختی آن از بین می‌رود.

ریمون کنان با تلخیص انواع دیدگاه‌های روایت‌شناختی در باب استقلال و خودآیینی داستان اظهار می‌کند که داستان از این سه لحاظ، از گفتمان روایی جداست:

۱. از سبک ویژه متن مورد بحث (مثلاً سبک متأخر هنری جیمز یا تقلید فاکنر از لهجه‌ها و ضرب‌آهنگ‌های جنوبی)؛
۲. از زبانی که متن در آن نوشته شده است (یعنی از زبان انگلیسی، فرانسه و فارسی)؛
۳. از واسطه بیانی و از نظام نشانه‌شناختی (یعنی از واژگان، پلان‌های سینمایی و اشارات سر و دست در هنر نمایش) (Shen, 2005 a: 567).

این سخن در باب روایت‌ها و داستان‌های کهن و واقع‌گرایانه صادق است؛ اما درباره داستان‌های پسامدرنیستی صادق نیست. برای مثال، در این بخش از «داستان ویران»، داستان و سخن روایی چنان درهم تنیده شده‌اند که گزینه سوم مورد نظر ریمون کنان را به پرسش می‌کشند:

و تو با دست سمت رودخانه کُر را نشان می‌دهی. حضور شما در ساحل کُر با هیئتهای جدید، آغاز داستان جدید ماست. بر ساحل «کُر» گلهای گاوزبان و ختمی نوشته شده که در باد می‌چرخند، آذر سپهر زن تازه‌نوشته‌شده تفنگی دارد که به سمت فوجی تیهو که بر آسمان نوشته شده، نشانه می‌رود. تیهوها شباهت به تیهوهایی دارند که در آسمان داستان ویران نیز نوشته شده، آسمان هم همان

شبهات را دارد، تنها کمی بوم سبز دارد. تپه‌ها خردلی نوشته شده‌اند، دوتا، سه‌تا، چهارتا، با نوشتن شلیک گلوله‌ها مثل سنگ پایین می‌افتند (خسروی، ۱۳۷۷: ۱۷).

در اینجا نویسنده هستی ماجراها و کنش‌ها را باز بسته به سیر و جریان نوشته شدن داستان می‌کند؛ به عبارتی نویسنده می‌خواهد موجودیت مکتوب و واژگانی شخصیت‌ها و موجودات داستان را روایت کند. بنابراین در چنین داستانی، با روایتی روبه‌رویم که دغدغه‌اش کنش روایت است و نویسنده در فکر نقل و بیان داستانی واقع‌گرایانه نیست. چنانچه این بخش از «داستان ویران» را برمبنای این سخن دان شن بخوانیم، مدعای آمیختگی داستان و گفتمان روایی بهتر عیان می‌شود: «تمایز میان داستان و سخن هنگامی که سخن روایی منجر به دگرگونی‌ای در واقعیت داستانی شود، محو می‌شود؛ یا هنگامی که یک عنصر هم وابسته به سطح داستان است و هم سطح سخن روایی» (Shen, 2002: 230).

نکته‌گفتنی در این باره این است که در همه داستان‌ها چه کلاسیک چه مدرنیستی و چه پست‌مدرنیستی، در مقاطعی از متن روایت که شخصیت‌ها حرف می‌زنند یا گفت‌وگو می‌کنند، تداخل و آمیختگی بین داستان و سخن روایی ایجاد می‌شود؛ زیرا شخصیت یا شخصیت‌ها زمانی که حرف می‌زنند، نویسنده یا راوی به محاکات و بازنمایی سخنان آنان می‌پردازد و در این مقام نیز سطح داستان و سطح سخن روایت به هم آمیخته می‌شوند. در روایت‌های زبانی، شخصیت‌ها، کنش‌ها و فضای داستان همگی به هیئت زبان درمی‌آیند و بیان می‌شوند؛ به همین دلیل در روایت‌های مکتوب چیزی به نام کنش و شخصیت ملموس و محسوس - آن‌گونه که در هنرهای نمایشی دیده می‌شود - وجود ندارد؛ بلکه هرچه هست، گزاره‌های مربوط به کنش‌ها، شخصیت‌ها و موقعیت‌هاست. به قول چتمن، «اگر دقیقاً بخواهیم مطلب را بگوییم، در ادبیات محاکات محض تنها زمانی امکان‌پذیر است که رفتار شخصیت، رفتار و کنشی زبانمندان باشد» (1975: 237). در چنین حالت یا مقطعی از متن روایت، داستان و گفتمان روایی یکی می‌شوند. البته، این مقاطع که شامل سخن و گفت‌وگوی شخصیت‌هاست، از جمله تمهیدات آشنایی‌زداینده نیست که نویسندگان پسامدرن

پی‌گیر آن‌ها بوده باشند؛ بلکه امری عادی و گریزناپذیر است که در انواع روایت‌ها اتفاق می‌افتد.

۴. بررسی آمیختگی داستان و گفتمان روایی از منظر محاکات

مسئله بازنمایی یا محاکات واقعیت یا ذهن یکی از مهم‌ترین مشغله‌های پیروان مکتب‌های واقع‌گرایی و مدرنیسم بوده است؛ اما نویسندگان پسامدرن گاهی به معارضه همین امر هم رفته‌اند. به سخن دیگر، این نویسندگان در فکر نقل و بیان «داستانی» نیستند یا اینکه گفتمان روایی آن‌ها چندان متمایل به آینه‌داری واقعیت بیرونی یا توصیف و تجسم ماجراهایی دورودراز و شخصیت‌هایی متنوع نیست. به گفته دان شن:

استدلال من این است که تمایز میان داستان و گفتمان روایی هنگامی که اثری نه به صورت آشکار و نه به شکل ضمنی، محاکاتی نباشد، از بین می‌رود. همچنین هنگامی که نتوانیم دریابیم که واقعاً چه چیزی اتفاق افتاده است؛ در چنین حالاتی شکنندگی سازه محاکاتی خود داستان برجسته می‌شود (2002: 229).

برای مثال، در داستان کوتاه «داستان ویران»، نویسنده درصدد نیست تا رخداد یا واقعه‌ای را محاکات کند؛ بلکه می‌خواهد تقدیر داستان‌وارگی و واژه‌شدگی اشیاء و شخصیت‌ها را بنمایاند. در این داستان کوتاه، ماجرا و رخداد همان‌قدر وابسته به سطح داستان است که بازبسته به لایه سخن روایی است و از آن جدایی‌ناپذیر.

مسئله تمایز و آمیختگی داستان و سخن روایی، و ارتباط آن با امر محاکات را می‌توان از سه جهت، یعنی براساس نویسنده، خواننده و متن بررسی کرد.

با توجه به نویسنده، تمایز داستان و سخن هنگامی که او فقط قصد داشته باشد بازی زبانی یا بازی روایی غیرمحاکاتی را اجرا کند، امری بی‌ربط خواهد بود. با توجه به متن، این تمایز هنگامی که اثر نه در بردارنده داستانی جدا از سخن روایی باشد و نه بر چنین چیزی دلالت کند، از بین می‌رود. در باب خوانندگان، این امر به‌طور کلی به این صورت است که آیا آنان بازهم به دنبال آن هستند که بفهمند واقعاً چه چیزی اتفاق افتاده است (Shen, 2005 a: 567).

برای مورد اول می‌توان این بخش از «داستان ویران» را شاهد آورد:

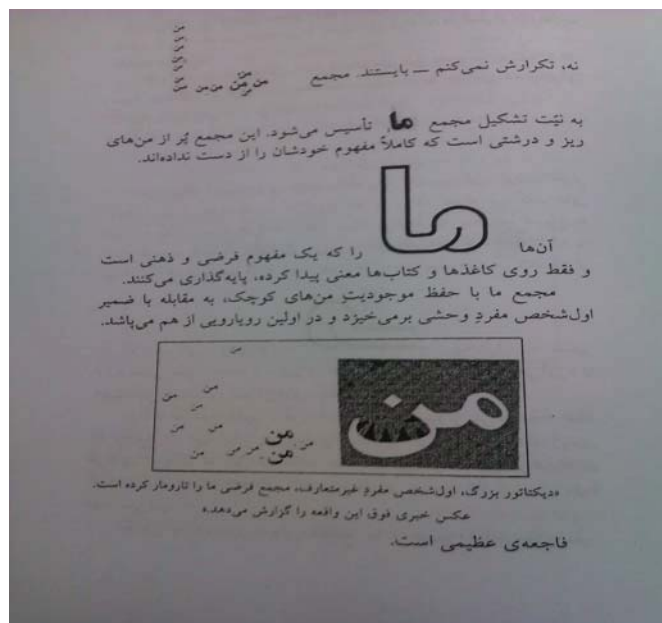
آن مرد برای این در این جمله است که در کنار تو یا تو با بنشیند. می‌گوید: استخوانها هم فرسوده شده، راست می‌گوید: تنش از جنس حروف مستهلکی است و شاید به همین دلیل دیگر پیر نوشته می‌شود، صف کلمات صورت مسافران را می‌خوانی، تنها دو کلمه به هیئت سربازانی خسته به خواب رفته‌اند و کلمه‌ای که کودک است از کلمه‌ای به هیئت سینه زنی شیر می‌خورد (خسروی، ۱۳۷۷: ۱۸).

در این بخش، نویسنده فقط در فکر محاکات و بازنمایی افرادی در یک اتوبوس نیست؛ بلکه می‌خواهد تقدیر کلمه‌وار بودن شخصیت‌ها را با بازی‌های زبانی بنمایاند.

برای مورد دوم هم، یعنی رابطه بین محاکات و متن، می‌توان این بخش از داستان کوتاه «دستور فارسی مرگ» را آورد که کنش‌ها و رخدادهای ژرف‌ساخت داستان متناسب با تغییر زمان افعال فارسی دگرگون می‌شوند، به پیش می‌روند و به هم آمیخته می‌شوند؛ به عبارتی در اینجا نمی‌توان بین ماجرای داستان و سطح جاری و شناور سخن تمایز گذاشت. داستان درباره شاعر نوگرایی است که شاعران سنت‌گرا- یا همان افعال فارسی- او را طرد می‌کنند:

مضارع می‌گوید از شدت اندوه، روی شانه آقای بدیعی تنها همدلش می‌گذارد و زنجموره می‌کشد: «چی داره میشه؟ چرا بهم نمیگن؟ حق با منه یا اونا؟ [...] من [...] خیلی ترس داره [...] خیلی می‌ترسم. حس می‌کنم یه چیزی رو دارم می‌فهمم که خیلی ترس داره فهمیدنش، چون [...]» ماضی مطلق گفت: افتضاح! وقاحت! ادب جهان‌آرای دری یاد ندارد افتضاحی که او در جلسه اصحاب سخن به بار آورد. بزرگان رخصت ندادند و گرنه [...] آینده می‌گوید: از همه‌های مرموز خواهد گفت که بارها به دنبال آن کشانده خواهد شد تا ته خیابانی و به نظرش خواهد رسید که سمت دیگری است، و باز [...] مضارع می‌گوید: دیوانه است. وسط خیابان، سر آشنا و عابر، دستفروش و پاسبان داد می‌زند: «هر بلایی به سرم میارین، تو را به خدا حقیرم نکنین.» ماضی مستمر می‌گفت: در سنوات قبل، محبت می‌کرد به بنده شام و نهار دعوت می‌کرد، به بهانه‌های مختلف شیرینی می‌داد. احترام می‌گذاشت [...] مضارع می‌گوید: توی میدان «ونک» سر یه بنده خدایی که در مصاحبه تلویزیونی اظهار نظر می‌کند هوار می‌کشد (مندنی‌پور، ۱۳۷۹: ۴).

دربارهٔ مورد سوم، یعنی رابطهٔ بین خوانندگان و محاکات و بازنمایی کنش‌ها- همان‌طور که بیان شد- مطلب از این قرار است که خواننده در سخن روایی و ظاهر پیام مستغرق شود و در آن درنگ کند و چندان پی‌گیر روند روبه‌جلوی حوادث و کنش‌ها در لایهٔ داستان نباشد؛ یعنی به‌دنبال این نباشد که «بعد چی؟». امیر تاج‌الدین ریاضی داستان کوتاهی دارد به‌نام «ظهور و سقوط ضمیر اول‌شخص مفرد بزرگ و یک حکایت نیمه‌تمام دیگر». این داستان پسامدرنیستی دربارهٔ چگونگی تعارض و تقابل بین «من»های گوناگون سلسله‌مراتب اجتماعی، و خودبزرگ‌بینی، بزرگ‌نمایی و کوچک‌انگاری آنان است. داستان شکل و ساختاری نامتعارف دارد و به‌گونه‌ای غریب آغاز می‌شود. بخش اعظم محتوای داستان در تجسم‌ها و مصورسازی‌هایی نهفته است که نویسنده عرضه کرده؛ این بخش‌های داستان را می‌توان داستان کانکریت یا مجسم^{۱۳} نامید. روایت کانکریتی یا مجسم با داستان مصور کاملاً متفاوت است. در داستان مصور، بخش‌ها یا پی‌رفت‌هایی از داستان روایت‌شده مصور می‌شود؛ اما در روایت کانکریتی، بخشی از روند ماجرای داستان را طرح یا نقاشی برعهده می‌گیرد. در چنین روایت‌هایی، خوانندگان به‌دنبال پی‌جویی رخدادها نیستند که ببینند چه چیزی اتفاق افتاده است؛ زیرا ژرف‌ساخت داستان به روساخت انتقال پیدا کرده و در آن تنیده شده است؛ به‌عبارتی مدلول داستان همین دال است. خواننده برای درک معنای روایت، بر خود دال یا سخن روایی تکیه و تأکید می‌کند. داستان‌نویس برای القای اینکه من‌های کوچک با همبستگی می‌خواهند به رویارویی من بزرگ برخیزند، روایت را به‌شکل زیر مجسم می‌کند و ژرف‌ساخت آن را به روساخت می‌کشاند و خواننده هم به خوانش «نظم فضایی» روایت می‌پردازد:



(پاینده، ۱۳۹۰: ۱۸۵)

براساس این، گونه‌های آمیختگی سطوح داستانی و روایی فراوان و متنوع است که در هر داستانی به شکلی خاص نمود می‌یابد و مصداقی واحد و منفرد ندارد؛ بلکه هر نویسنده‌ای به شکل و شیوه‌ای خاص آن را تحقق می‌بخشد.

۵. نتیجه

نویسندگان پسامدرن تمهیدات گوناگونی برای آشنایی‌زدایی و شکل‌شکنی خلاقانه شگردهای داستانی دارند و در هر داستانی، این نوع تمهیدات جلوه و تجسمی گوناگون دارد. در این داستان‌ها، نویسندگان تمهیدات و شگردهای داستان‌پردازی و آمیختگی داستان و سخن روایی را آشکار می‌کنند یا به‌گفته فرمالیست‌ها، «صناعات را آشکارسازی» می‌کنند. این نویسندگان به‌گونه‌ای دانسته یا ندانسته، تمایز میان داستان و سخن روایی را- که سال‌های سال روایت‌ها بر مبنای آن نوشته می‌شده‌اند- بر هم زده و همچنین، برخی اصول بوطیقای ساختارگرا را به‌چالش کشیده‌اند. پیامد آمیختگی داستان و گفتمان روایی آن است که داستان وابسته به واسطه زبانی باقی می‌ماند و

امکان انتقال آن به دیگر واسطه‌های بیانی و دیگر هنرها وجود ندارد؛ البته این امر به معنای برشمردن نقصی برای داستان پسامدرن نیست؛ بلکه گویای وضعیت خودآیین برخی روایت‌هاست که در برابر انتقال به دیگر واسطه‌های بیانی مقاومت می‌کنند. نکته پایانی این است که نویسندگان ایرانی بدون مطرح بودن مبادی نظری آمیختگی سطوح داستانی و گفتمان، چنین داستان‌هایی نوشته‌اند. شیوه‌ها و تمهیدات داستانی این نویسندگان موجب طرح و پرداخت مفصل این موضوع در این مقال بوده است.

پی‌نوشت‌ها

1. narrative discourse
 2. story
 3. Dan Shen
 4. Ryan
 5. medium
 6. discourse
۷. واژه *recit* فرانسوی است که معادل آن در زبان انگلیسی *discourse* است، به معنای گفتمان یا سخن روایی.
8. narration
 9. media
 10. onomatopoeia
 11. transmedial
 12. transmedial narratology
 13. concrete narrative
- تا جایی که نگارنده در خاطر دارد و به منابع مراجعه کرده است، این اصطلاح را روایت‌شناسان دربارهٔ چنین روایت‌هایی به کار نبرده‌اند.

منابع

- اسکولز، رابرت (۱۳۷۹). *ساختارگرایی در ادبیات*. ترجمهٔ فرزانه طاهری. تهران: آگه.
- پاینده، حسین (۱۳۸۶). «رمان پسامدرن چیست؟». *ادب پژوهی*. ش ۲. صص ۱۱-۴۸.
- _____ (۱۳۹۰). *داستان کوتاه در ایران (داستان‌های پسامدرن)*. ج ۳. تهران: نیلوفر.
- چتمن، سیمور (۱۳۸۲). «بوطیقای ادبیات داستانی». ترجمهٔ ابوالفضل حری. *فصلنامهٔ هنر*. ش ۵۵. صص ۲۸-۳۷.
- خسروی، ابوتراب (۱۳۷۷). «داستان ویران». *عصر پنج‌شنبه*. س ۱. ش ۲ و ۳. صص ۱۱-۱۹.

- مندنی‌پور، شهریار (۱۳۷۹) «دستور فارسی مرگ». *کارنامه*. ش ۱۴. صص ۱۰-۲۱.
- نجدی، بیژن (۱۳۷۹). *دوباره از همان خیابان‌ها*. تهران: نشر مرکز.
- Chatman, S. (1975). "The Structure of Narrative Transmission" in Roger Fowler (Ed.). *Style and Structure in Literature*. Oxford: Blackwell.
- _____ (2003). "Narrative Fiction Poetics". A. Horri (Trans.). *Art Quarterly*. No. 55. Pp. 28- 37. [In Persian]
- Culler, J. (2001). *The Pursuit of Signs*. London and New York: Routledge.
- Khosravi, A. (1998). "The Story of Subversive". *Thursday Evening*. Yr. 1. No. 2 & 3. Pp. 18- 22. [In Persian]
- Najdi, B. (2000). *Again from That Streets*. Tehran: Publication Markaz. [in Persian]
- Phelan, J. & P. Rabinowitz (2005). *A Companion to Narrative Theory*. Malden: Blackwell Publishing.
- Payandeh, H. (2007). "What is Postmodern Novel?". *Literary Scholarship*. No. 2. Pp. 11- 48. [In Persian]
- _____ (2011). *Short Story in Persian (Postmodern Stories)*. Vol. 3. Tehran: Niloufar. [In Persian]
- Ryan, M. (2005). "On the Theoretical Foundations of Transmedial Narratology" in Jan Christoph Meister (Ed.). *Narratology beyond Literary Criticism*. In collaboration with Tom Kindt & Wilhelm Schernus. Berlin & New York: Walter de Gruyter.
- Scholes, R. (2000). *Structuralism in Literature*. F. Taheri (Trans.). Tehran: Agah. [In Persian]
- Shen, D. (2002). "Defense and Challenge: Reflections on the Relation between Story and Discourse". *Narrative*. Vol. 10. No. 3. Pp. 222- 243.
- _____ (2005 a). "Story & Discourse, Distinction" in D. Herman, M. Jahn & M. Ryan (Eds.). *Rutledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London and New York: Routledge.
- _____ (2005 b). "What Narratology and Stylistics Can Do for Each Other" in J. Phelan & P. Rabinowitz (Eds.). *A Companion to Narrative Theory*. Malden: Blackwell Publishing.