

وقتی نویسنده متن می شود:

متنی شدن سوژه در داستان «داستان ویران» نوشته ابوتراب خسروی

فرزاد کریمی*

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شیراز

سعید حسامپور

دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شیراز

چکیده

توجه به ابعاد هستی‌شناسانه متون ادبیات داستانی، هم تحلیلی است برای تبیین ویژگی‌های ادبی متن و هم راهی برای شناخت بهتر انسان در جامعه‌ای که داستان در زمینه آن روی می‌دهد. در پژوهش‌های هستی‌شناختی، نوع تعامل انسان به‌عنوان سوژه با متن و دیگران بررسی می‌شود. سوژه شدن، گذار از سوژه‌شدگی، نتایج این گذار و چگونگی انجام گرفتن چنین فرایندهایی، مبنای تحلیل هستی‌شناسانه از انسان در فلسفه معاصر است. چنین تحلیلی بر یکی از متون ادبیات داستانی ایران از نویسنده‌ای که داستان‌نویس پسامدرن شناخته می‌شود، می‌تواند موارد پیش‌گفته را در ادبیات و جامعه امروز ایران بررسی و مشخص کند. در این مقاله، چگونگی متنی شدن، ویژگی‌های این فرایند و نتایج آن بر مبنای متن «داستان ویران» نوشته ابوتراب خسروی واکاوی شده است. بر این اساس، سوژه در ادبیات پسامدرن (ایران)، سوژه‌ای متنی است. سوژه متنی ماهیتی پیشینی ندارد؛ بلکه تابع موقعیت سوژه در متن است.

* نویسنده مسئول: frzd4233@yahoo.com

تاریخ پذیرش: ۱۳۹۴/۷/۱۴

تاریخ دریافت: ۱۳۹۴/۳/۹

پی‌آیند این وضعیت، کاسته شدن از ویژگی‌های ذهنی سوژه و افزایش خصیصه‌های عینی آن است.

واژه‌های کلیدی: ادبیات پسامدرن ایران، «داستان ویران»، سوژه‌شدگی، متنی‌شدن سوژه، هستی‌شناسی.

۱. مقدمه

در جامعه امروز ایران می‌توان سیری از سنت به مدرنیته را مشاهده کرد. در چنین جامعه‌ای، انواع فرهنگ‌های همخوان یا ناهمخوان قابل شناسایی است. به این ترتیب، فرهنگ پسامدرن، به‌عنوان بخشی از فرهنگ جهان امروز نیز، تأثیر خود را بر فرهنگ ایرانی برجای گذاشته است. متون ادبی به‌ویژه ادبیات داستانی، آینه‌ای از فرهنگ مردمان هر سرزمین است که ژرف‌کاوی در آن راهی مؤثر برای کشف و تبیین خصیصه‌های اندیشگانی و رفتاری آن مردمان خواهد بود. تحلیل متون داستانی معاصر ایران، به‌ویژه آنچه باعنوان ادبیات پسامدرن شناخته می‌شود، راهکاری است برای شناخت بهتر و کامل‌تر انسان ایرانی در موقعیت فرهنگی امروز. از همین رهگذر می‌توان به مؤلفه‌های بنیادین این شیوه داستان‌نویسی پی برد و بی‌آنکه درگیر مباحث روایت‌شناسی شد، راهی برای کشف زیربناهای تباین و تمایز این شیوه از دیگر روش‌های داستان‌نویسی یافت که در فضای تألیف و نقد ادبی امروز بسیار ضروری می‌نماید.

۲. پیشینه پژوهش

درمورد ادبیات داستانی پسامدرن ایران، تاکنون کتاب‌ها، پایان‌نامه‌ها و مقاله‌هایی منتشر شده است. اگرچه هرکدام از این تألیف‌ها در شناساندن این شیوه ادبی به مخاطبان فارسی‌زبان سهمی داشته است، درباره کلیت این آثار می‌توان گفت بیشتر آن‌ها داستان پسامدرن ایران را از منظر شگردهای روایی بررسی کرده و اغلب درصدد انطباق این شیوه‌ها بر پاره‌ای نظریه‌های روایت‌شناختی جهانی بوده‌اند. همچنین به‌نظر می‌رسد

تعدادی از این نویسندگان از پاره‌ای نظریه‌های ادبی درکی درست نداشته و در نتیجه، در تشخیص مصداق‌های ادبیات داستانی پست‌مدرن نیز دچار اشتباه شده‌اند.

از کتاب‌هایی که ادبیات پسامدرن ایران در آن‌ها بررسی شده، *داستان کوتاه در ایران (داستان‌های پسامدرن)* (پاینده، ۱۳۹۰) و *پسامدرنیسم در ادبیات داستانی ایران* (تدینی، ۱۳۸۸) است. نویسندگان این دو کتاب کوشیده‌اند تا ویژگی‌های شناخته‌شده از ادبیات پسامدرن از قبیل «بی‌نظمی زمانی در روایت، اقتباس، ازهم‌گسیختگی، پارانوایا، دور باطل، اختلال زبانی، عدم قطعیت و...» (همان، ۲۷) را در داستان‌های ایرانی بازشناسی کنند؛ از این‌روست که وجود یک یا تعدادی از این ویژگی‌ها در یک داستان نیز، آن را (به‌زعم نویسندگان این دو کتاب) در زمره ادبیات پسامدرن قرار می‌دهد؛ از این جمله است رمان‌های *کولی کنار آتش و تاریخ سری بهادران فرس قدیم* در کتاب تدینی (۱۳۸۸) و داستان‌های کوتاه «مسابقه» و «میزگرد» در اثر پاینده (۱۳۹۰)؛ حال آنکه به نظر می‌رسد این‌گونه داستان‌ها را باید داستان‌هایی مدرن به‌شمار آورد که به‌صورت پراکنده، از شگردهای ادبیات پست‌مدرن نیز در آن‌ها استفاده شده است.

در هر دو کتاب، بدخوانی‌ها و بدفهمی‌هایی از پاره‌ای نظریات ادبی و فلسفی دیده می‌شود. برای نمونه، نظریه مرگ مؤلف نظریه‌ای معطوف به نقد ادبی است، نه تولید ادبی؛ درحالی که پاینده (۱۳۹۰: ۹۳-۱۵۶) آن را نظریه‌ای تألیفی تلقی کرده و شلیک شخصیت به نویسنده در انتهای داستان را مصداقی برای آن دانسته است. از موارد دیگر بدفهمی‌ها از برخی نظریات ادبی و فلسفی، تلقی هر دو نویسنده از محتوای وجودشناسانه است که به‌نظر می‌رسد برداشتی گذرا و سطحی از یکی از مهم‌ترین زمینه‌های فلسفی معاصر است: «شیوه پرداختن به عرفان، به‌خصوص از آنجا که با نگاهی روان‌شناسانه صورت می‌گیرد و عرفان را نوعی خودشناسی و نوعی روند کسب فردیت ویژه هر شخص می‌بیند، بیشتر جنبه وجودشناسانه متن را برجسته می‌کند تا معرفت‌شناسانه» (تدینی، ۱۳۹۰: ۴۵۶). درخور توجه است که فلسفه پسامدرن در تضاد با روان‌شناسی‌گرایی است و اصولاً خودشناسی از طریق کسب فردیت ویژه، مسئله پسامدرنیته نیست.

تیمور مال میر در مقاله «تحلیل ژرف ساخت مجموعه داستان کتاب ویران» به تحلیل داستان‌های این مجموعه پرداخته است. هرچند به نظر می‌رسد علی‌رغم ادعای اولیه نویسنده، تحلیلی ساختاری یا نشانه‌شناسانه بر داستان‌های این مجموعه صورت نگرفته، در پایان مقاله نتیجه‌ای تأمل برانگیز حاصل شده است: «معضل یا دغدغه‌ای که ابوتراب خسروی در کتاب ویران با آن روبه‌روست، زمان است» (مال میر، ۱۳۹۲: ۹۳).

۳. مبانی نظری پژوهش

در این پژوهش کوشش می‌شود تا به جای تحلیل پیوست‌ها یا گسست‌های روایی یا کشف شگردهای داستان‌نویسی که روبنای اثر داستانی را می‌کاود، بنیادهای فکری و فلسفی متنی متعلق به ادبیات پسامدرن ایران تحلیل شود؛ بدین منظور، «سوژه» به عنوان اصلی‌ترین یا یکی از اصلی‌ترین مفاهیم در فلسفه معاصر بررسی می‌شود. سوژه در عصر پسامدرن، یعنی دورانی که از آن به دوره «رونوشت‌ها» یا «شبییه‌سازی‌ها» یاد می‌شود، با نظریه وانموده‌های بودریار^۱ (۱۹۸۳) قابل تحلیل است. این نظریه در کنار آرای کسانی همچون دلوز^۲ در این زمینه کامل می‌شود. همچنین، با توجه به تأکید بر عمل نوشتن در متن داستان، نظریه ژیزک^۳ (۲۰۰۸) درباره پیشاسوژکتیو بودن اعمالی همچون نوشتن در تحلیل بهتر سوژه در وضعیت پسامدرن بسیار راهگشا خواهد بود.

۴. درباره ابوتراب خسروی

ابوتراب خسروی (متولد ۱۳۳۵) نویسنده‌ای است که با اصول داستان‌نویسی پست‌مدرن به خوبی آشناست؛ در عین حال نثری فخیم دارد که گاه به شاعرانگی می‌زند. «گاهی رگه‌هایی از داستان‌هایش به کارهای کافکا می‌ماند و گاهی به قصه‌های پریان و در رمان‌هایش به بعضی کارهای گلشیری و البته شاید از همه بیشتر مایه‌هایی از داستان‌های بورخس را بشود در کارهای کوتاهش دید» (سناپور، ۱۳۹۰). از سال ۱۳۷۰ تاکنون، سه مجموعه داستان، چهار رمان و یک مجموعه مقاله درباره نظریه داستان از وی منتشر شده است. خسروی جایزه‌های مهرگان ادب، گلشیری و جلال آل‌احمد را

برای رمان‌های *اسفار کاتبان*، *رود راوی* و *ملکان عذاب*، و جایزه گلشیری را برای مجموعه داستان *کتاب ویران* دریافت کرده است.

۵. خلاصه داستان

«داستان ویران» روایتِ نوشتن داستان است. داستان با عروسی توبا و سعید سپهر آغاز می‌شود؛ پس از آن نویسنده این داستان را ویران می‌کند و داستانی قدیمی‌تر را با هیئتی جدید از طرح پیکر ویران‌شده توبا، این بار در رابطه با سروان شیبانی می‌نویسد. سروان شیبانی در راه کوشک ماهکرد (کوشک متعلق به توبا) با شلیک سه گلوله کشته می‌شود. سعید سپهر به خواستگاری توبا می‌آید و با او ازدواج می‌کند. سعید سپهر ناخواسته به دست توبا مسموم و کشته می‌شود. سپس نویسنده از کلمات تن توبا و سعید سپهر شخصیت‌های جدیدی می‌سازد. این بار کلمات تن توبا در هیئت مردی و سعید سپهر در هیئت زنی (آذر سپهر) به دنیای داستان قدم می‌گذارند.

پس از ماجراهایی که بین آذر و سروان شیبانی می‌گذرد، داستان به نقطه آغاز خود برمی‌گردد. توبا در قاب پنجره منتظر سروان شیبانی است. جسد سروان بر روی اسب به کوشک می‌رسد؛ اما نویسنده می‌گوید آن کلمات دروغ گفته‌اند و سروان شیبانی زنده است. سروان از اسب پایین می‌آید تا به سمت اتاق توبا برود. صدای سه شلیک می‌آید و جسد کوچک توبا از پنجره به بیرون پرتاب می‌شود. نویسنده این کشتن را در داستان آورده است تا با کلمات تن توبا هیئتی جدید بیافریند؛ زنی که متعلق به خودش باشد؛ تعلق نه در دنیای داستان، بلکه در عالم واقعی.

۶. سوژه

برای شناخت انسان و ابعاد مختلف وجودی وی، «سوژه» در منابع گوناگون فلسفی در معانی متفاوتی به کار رفته است. سوژه در سرآغاز فلسفه معاصر، بیشتر به فاعل شناسا تعبیر می‌شده است. «سنت انسان‌گرایی سوژه را خودی متحد، با هسته‌ای از هویت منحصر به فرد می‌داند که به وسیله قدرت عقل برانگیخته می‌شود» (رشیدیان، ۱۳۹۳: ۳۹۲). انسان‌گرایی همواره انسان را به منزله سوژه قلمداد کرده؛ اما در نظریات

پساساخت‌گرایانه، سوژه کارکردی دیگرگون یافته است؛ به گونه‌ای که می‌توان نوعی ضدانسان‌گرایی را در این نظریه‌ها یافت. دریدا می‌نویسد: «ساختارشکنی اتفاقی است که در آن منتظر نمی‌مانیم برای ژرف‌اندیشی، آگاهی یا سامان‌دهی یک سوژه» (Lucy, 2004: 12). تضاد با اندیشه، ضدآگاهی و ضدساختار بودن، سوژه‌ای از آدمی ساخته است که با تعریف کلاسیک از انسان در تقابل است. سوژه پسامدرن بیانگر چنین وضعیتی از بازتعریف انسان است.

۱-۶. سوژه: نویسنده

در نظر نخست، شاید بتوان نویسنده «داستان ویران» را سوژه این داستان دانست؛ در این صورت، سوژه در معنای فاعل شناسنده است و نویسنده به‌عنوان یکی از شخصیت‌های حاضر در داستان مورد توجه قرار می‌گیرد. در این داستان، هر رویدادی در روایت با خواست نویسنده انجام می‌گیرد؛ اما مهم این است که این خواست به‌صراحت از زبان وی بیان می‌شود: «همه‌چیز را باید ویران کرد، همه آن لحظه‌ها و تو را که از قاب پنجره به پرچین آن حیاط درندشت نگاه می‌کنی» (خسروی، ۱۳۹۰: ۱۵۷).^۴ ویژگی خاص این متن روی دادن هر کنشی یا واقع شدن هر حالتی منوط به بیان نویسنده است؛ تا آنجا که حتی وجود شخصیت یا یکی از اعضای اندام او نیز به بیان نویسنده بستگی پیدا کرده است: «ولی سعید سپهر تور صورتت را کنار زد و من شکل لب‌هایت را نوشتم» (۱۵۷). به این ترتیب، نه تنها هویت، بلکه هستی هر یک از کنشگران حاضر در داستان ناشی از بیان نویسنده است.

۲-۶. سوژه درون‌متنی و وانمودگی

نویسنده‌ای با ویژگی‌های گفته‌شده، خود سوژه درون‌متنی است. هر یک از شخصیت‌ها در داستان مورد نظر سوژه‌ای درون‌متنی با ویژگی‌های پاسا ساختارگرایانه است: موجودی که در داستان ویران می‌شود تا از اجزای آن سوژه‌ای جدید برای داستانی جدید آفریده شود؛ موجودی تکه‌تکه، بدون هویت ثابت و در جریان دائمی انحلال. تفاوت این سوژه با سوژه نویسنده در این است که این فاعل شناسنده نیست؛ بلکه

محصول بیانگری نویسنده است. آفرینه‌هایی را که به این شکل بازتولید می‌شوند، می‌توان «وانموده»^۵ در برابر واقعیت دانست که موجودی شبیه‌سازی شده از اصل و براساس الگویی از آن است: «وانموده محصولی است از الگوهای یک امر واقع، بدون اصل یا واقعیت» (Baudrillard, 1983: 2). در داستان پسامدرن، واقع‌نمایی کلاسیک به وانمایی تبدیل شده است و برای پنهان کردن این وانمودگی نیز هیچ کوششی نمی‌شود: «تو در شکلی که نوشته بودمت پیر می‌شدی، باید در شکلی دیگر و در داستانی دیگر می‌نوشتمت» (۱۵۸).

شکاکیت و عدم قطعیتی که از پیدایش فلسفه معاصر غرب بر مدرنیته حاکم بوده، در پسامدرنیته به «عدم قطعیت هستی‌شناختی»^۶ (Selden & Widdowson, 2005: 199) تبدیل شده است. به این ترتیب، سوژه وانموده سوژه‌ای غیراصیل و ساختگی است که در بنیاد هستی‌شناسانه خود دچار عدم قطعیت است، نه در ماهیات یا صفات: «بگذار تجربه کنم که طرح پیکرت را فروبریزم و با هیئتی جدید بنویسمت» (۱۵۸). هستی سوژه به تجربه‌ای بستگی دارد که هر بار نویسنده انجام می‌دهد. در واقع، در متن پسامدرن با سوژه مواجه نیستیم؛ بلکه با موقعیت سوژه در متن روبه‌رویم و همین موقعیت است که ویژگی‌های هستی‌شناسانه کنشگر را تعیین می‌کند.

در ادبیات واقع‌گرا، ایجاد همزادپنداری میان خواننده و شخصیت‌های داستان از مهم‌ترین هدف‌های نویسنده است. در ادبیات پسامدرن، با جایگزینی «موقعیت سوژه» با «سوژه»، «همزادپنداری» جای خود را به «حس شباهت» داده است. این وضعیت متناظر است با جایگزینی «وانموده» با «اصل». در این حالت، احساس شباهت با ابژه‌ای خاص سبب می‌شود خواننده نتواند میان سوژه و موقعیت سوژه تمایز قائل شود. «وانموده بر ابعاد بسیار گسترده، ژرفناها و فاصله‌هایی دلالت دارد که مشاهده‌گر نمی‌تواند بر آن‌ها تسلط یابد. این درست به این دلیل است که وی احساسی از تشابه را تجربه می‌کند» (Deleuze, 1990: 258). حاصل وانمودگی، انفعال سوژه در برابر قرار گرفتن در موقعیت‌هایی است که برای وی در نظر گرفته شده است. سوژه وانموده هویتش را نیز از همین موقعیت خود در متن به‌دست می‌آورد: «و بعد تو خلف وعده نگری. من نوشتم که تو با خلف وعده نمی‌کنی» (۱۶۰). متن پسامدرن متنی است که

شیوه تولید خود را از مخاطب پنهان نمی‌کند؛ به این ترتیب، خواننده نیز با «نویسنده داستان» روبه‌رو نیست؛ بلکه با «موقعیت نویسنده داستان» مواجه است و نویسنده با یادآوری‌های پیوسته، بر این موقعیت تأکید می‌کند.

۱-۲-۶. وانمودگی و پیشاسوژگی

وانمودگی همواره در تلاش برای جایگزینی رونوشت با سوژه است؛ در نتیجه، سوژه پیوسته در حال شکل‌گیری است. این عمل در ادبیات مدرن به «سوژه شدن» ختم می‌شود؛ اما در ادبیات پسامدرن، این وضعیت هیچ‌گاه به پایان نمی‌رسد؛ بنابراین، «سوژه همیشه در درون یک فرایند پیشاسوژکتیو (مانند نوشتن، میل و مانند آن) گرفتار شده است» (Zizek, 2008: 197). فرایندهایی همچون نوشتن یا میل نویسنده به آفرینش دلخواهی شخصیت، فرایندی پیشاسوژکتیو است. چنین است که در داستانی مانند *کتاب ویران*، تمام شخصیت‌ها (جز نویسنده) فاقد ویژگی‌های ذهنی و بیشتر ابژه‌هایی در دست نویسنده‌اند: «تو گریه نمی‌کردی. من ننوشتم گریه می‌کنی. گیسوانت در باد پریشان بود و من نوشتم که فکر می‌کنی چه دست‌ها و پاها کشیده‌ای دارد» (۱۵۹). در اینجا حتی فکر کردن کنشگر، یعنی ذهنیت وی، در دنیای پیشاسوژکتیو «من نوشتم» انجام شده است. در این دنیای پیشاذهنی، وجود ابژه هم‌زمان است با واژه شدن آن ابژه. به عبارت دیگر، در چنین جهان‌واره‌ای فاصله میان ابژه و واژه از میان رفته است؛ پس می‌توان گفت جهان پیشاسوژکتیو جهانی متنی است.

۳-۶. متنی شدن سوژه

وجود سوژه در دنیای پیشاذهنی، سلبی است؛ این بدان معناست که سوژه تعیین‌های پیشین خود را از دست داده و با خصوصیات ایجابی قابل تعریف نیست. در ادبیات پسامدرن، سوژه در متن به دنیا می‌آید و تابعی از آن است؛ به عبارتی، سوژه هستی خود را جایی خارج از خود قرار می‌دهد: «سوژه هسته وجودش را در یک نشانه خارجی، شکل می‌دهد. من خودم را بیرون از خود پیدا می‌کنم» (Zizek, 2007: 43). متن همان جای بیرون از «خود» است که سوژه در آن معنا می‌یابد. فرایندی پیشاذهنی مانند میل

نیز در دنیای بیرون از «خود»، بخشی از هویت سوژه را می‌سازد که وقتی در زمینه متن قرار گرفت، عملگری مستقل از استیلای نویسنده می‌یابد: «تو به او خو کرده‌ای بی‌آن‌که من بنویسم. این حتماً از خصوصیات زنانه توست که می‌توانی به‌آسانی با هر مردی خو کنی» (۱۶۱). میل هم در رابطه با سوژه توبا و هم در پیوند با سوژه نویسنده، جایی خارج از «خود» آن هر دو قرار گرفته است: متن. در جهان متنی است که شخصیت می‌تواند خارج از خواست نویسنده دست به کنش بزند و نیز در این جهان است که «بی‌آن‌که من بنویسم» قابل درک می‌شود.

تولید متن با تولید داستان هم‌زمان صورت می‌گیرد. ویژگی بارز ادبیات پسامدرن، تأکید بر این هم‌زمانی در خود متن است. در «داستان ویران» این تأکید با ویرانی و بازتولید داستان نیز هم‌زمان است. متن پست‌مدرن تجربه این آفرینش است: «متن تنها در یک فعالیت تجربه می‌شود و پی‌آیند آن این است که متن نمی‌تواند متوقف شود» (Barthes, 1986: 58). متنی‌شدن سوژه از تعیین آن می‌کاهد و همچنان‌که ویژگی‌های ذهنی آن را کاهش می‌دهد، موجب می‌شود تا سوژه در مکانی امتداد یابد که همواره امکان امتداد برای آن محفوظ است؛ حتی اگر این مکان جایی خارج از داستان باشد: «شاید اگر نوشتن واقعه آن مرگ به فرجام می‌رسید، تو کشف می‌کردی که زنی مثل تو عاشق دیگری دارد که در بیرون داستان ایستاده تا در فرصتی که دیگر هیچ‌کس نیست، از یکی از معبرهای داستان وارد شود و بگوید که او مردی واقعی است که تو را دوست دارد» (۱۶۱).

۱-۳-۶. متنی‌شدن سوژه: بحران هویت

متنی‌شدن سوژه مؤید این نکته است که دیگر متن تابع ذهنیت نیست؛ بلکه سازنده آن است؛ حتی سوژه در معنای فاعل شناسا (در اینجا نویسنده) خود، ساخته متن است که می‌تواند تا مکانی بیرون از داستان نیز امتداد داشته باشد. بنابراین، دنیای داستان را هیچ سوژه‌ای تعریف نمی‌کند. سوژه پسامدرن حاصل تعارض‌ها و تناقض‌های گفتمانی متعددی است که در متن وجود دارد و این بدان معناست که سوژه بازیچه‌ای در دست متن یا گفتمان‌های متفاوت حاضر در متن است. «سوبژکتیویته جلوه‌ای از گفتمان‌ها یا

متن‌ها در آنچه است که ما در آن قرار داریم» (Bowie, 2003: 11). نتیجه این است که فاعل شناسایی سرچشمه گفتمان نیست؛ بلکه گفتمان سرچشمه فاعل شناسایی است؛ یعنی نویسنده گفتمان حاکم بر متن را نمی‌آفریند؛ بلکه متن سازنده گفتمانی است که نویسنده در آن به عنوان فاعل شناسایی شناخته می‌شود؛ بنابراین، نویسنده هم خود، سوژه درون‌متنی است و نمی‌تواند نقش فاعل شناسا را به طور کامل ایفا کند. باید توجه کرد که «منشأ گفتمان "حوزه‌ای ناشناخته" از اعمال است» (Dreyfus & Rabinow, 1983: 69). همین ناشناخته بودن سبب تعارض گفتمان‌های درون متن است. درونی یا بیرونی بودن فاعل شناسا و نیز میزان اقتدار وی در شکل‌دهی شخصیت دیگر سوژه‌های درون‌متنی از جمله همین تعارض‌هاست. متن وظیفه ایجاد شناخت و هم‌زیستی این گفتمان‌ها را برعهده دارد. هیچ‌یک از این گفتمان‌ها امکان تبدیل شدن به گفتمان مسلط بر متن را نمی‌یابند. نتیجه چنین روندی، عدم قطعیت سوژکتیو برای سوژه است. همین عدم قطعیت نویسنده را وادار می‌کند تا چیزهایی را برای سوژه درون‌متنی توضیح دهد: «باید تن تو ویران شود تا از حرف‌های وجودت جسمیتی بی‌بدیل نوشته شود. برای همین است که صفحات آن فصل بی‌معناست. برای همین است که باید همه چیز را از نو نوشت» (۱۶۲).

در نقل قول پیشین، آگاهی‌ای که نویسنده به سوژه منتقل کرده است، ویژگی‌های هویتی وی را مشخص می‌کند. در واقع، هویت سوژه از تعامل دو موضوع که پیش از این ذکر شد، حاصل می‌شود: «موقعیت سوژه» و «اعمال گفتمانی»: «هویت‌ها نقطه‌هایی از اتصال موقت موقعیت‌های سوژه هستند با آنچه که کردارهای گفتمانی برای ما ایجاد می‌کنند» (هال به نقل از Jorgensen & Phillips, 2002: 110). به این ترتیب، در داستان پسامدرن نه با یک هویت، بلکه با تعدد هویت‌ها روبه‌رویم که هر یک ناشی از تلاقی موقعیت خاص سوژه با عملکردی گفتمانی است. به دلیل تعارض گفتمان‌های متفاوت حاضر در متن پست‌مدرن، رسیدن به هویت واحد و منسجم برای سوژه امکان‌پذیر نیست. سوژه فقط می‌تواند در موقعیت سوژگی، هویتی گذرا و ناپایدار داشته باشد. تغییر موقعیت سوژه سرآغاز تغییر در گفتمانی است که وی را توصیف می‌کند و نتیجه آن دگرگونی در هویت سوژه است: «حضور شما در ساحل کر با هیئت‌های

جدید، آغاز داستان جدید ماست» (۱۶۲). هیئت جدید و در نتیجه هویت جدید حتی می‌تواند تا تغییر در جنسیت شخصیت نیز پیش رود: «یادآوری می‌شود که آذر سپهر با حرف‌های تن ویران‌شده سعید سپهر نوشته شده» (همان‌جا). این تغییر هویت موجب شروع داستانی جدید شده است که در آن «تو همچنان‌که توبا سپهر در آن داستان ویران به خانه بازگشت، به خانه بازمی‌گردد. می‌بینی که با حرف‌های وجود ویران‌شده آن زن عاصی، جسم مردانه‌ات نوشته شده، [...]» (۱۶۳). این پراکندگی هویتی را در ادبیات و فرهنگ پسامدرن باید به «بحران هویت» تعبیر کرد.

سوژه‌ای که درگیر بحران هویتی است، آگاهی‌های سوژکتیو خود را از متن و از میان همین تغییرها و تنوع‌ها به دست می‌آورد. به عبارتی، این تنوع گفتمان در موقعیت‌های متفاوت، سوژه را به گونه‌ای به بازی می‌گیرد؛ بنابراین، سوژکتیویته سوژه تحت تسلط متن و بازی‌های متنی است. متن با قرار دادن سوژه در چنین انفعالی، آگاهی را بازی‌گوشانه در اختیار او قرار می‌دهد؛ راستی و ناراستی این آگاهی به طور کامل مشخص نمی‌شود.

۶-۳-۲. متنی شدن سوژه و بازی

با منوط شدن آگاهی سوژه به متن، نه تنها سوژه، بلکه سوژکتیویته سوژه نیز متنی شده؛ در نتیجه «همه دانش ذهنی متنی می‌شود» (McQuillan, 2002: 10). در این شرایط، متن زمینه‌ای برای بازی نیست؛ بلکه خود بازی است؛ بازی سوژه در درون متن و بازی متن با سوژه از طریق نوع انتقال آگاهی به وی. «موضوع حقیقی بازی، آشکارا ذهنیت شخصی که در میان دیگر کنش‌هایش بازی هم می‌کند نیست؛ بلکه در جای خود بازی است» (Gadamer, 2006: 104). این وضعیت بازگشت به تعریف بارت از متن است که پیش از این ذکر شد: تجربه فعالیت که نمی‌تواند متوقف شود. متن پسامدرن یک بازی پایان‌ناپذیر است. این شرایط را شاید بتوان به نوعی «مرگ متن» نام نهاد. به این ترتیب، تحلیل متن معطوف می‌شود به تحلیل بازی؛ بازی‌هایی که مجموع آن‌ها همان متن است. درخور توجه است که آنچه با عنوان «بازی زبانی» می‌شناسیم، فقط بخشی از بازی متن است.

بازی در هر جا که اتفاق بیفتد، متن همان جاست. حال می‌توان سوژه‌ای را که ژیزک تعریف می‌کرد (که در متن یا جایی بیرون از خود معنا می‌یابد) بازشناخت: «راست می‌گوید. همیشه کلمه کوچکی در جمله طولانی آن سفر بوده است. آن مرد برای این در این جمله است که در کنار تو یا توبا بنشیند» (۱۶۴). مرد صرفاً بازیگر است و نقشی را بازی می‌کند که متن از او می‌خواهد. مرد گرفتار بازی است؛ بی‌آنکه ذهنیتی مستقل برای او قابل بازشناسی باشد؛ سوژه‌ای است که در درون خود و فی‌نفسه معنایی ندارد. «داستان ویران» با بازی شروع شده، ادامه یافته و با بازی پایان پذیرفته است. نویسنده آغازگر متن است؛ اما آغازگر بازی و ادامه‌دهنده آن نیست. نویسنده خود نیز گرفتار بازی متن است: «با یک جاده می‌توان هزاران سفر کرد. نیاز به نوشتن جاده دیگری نیست، ولی وقتی همه چیز ویران می‌شود، جاده را هم باید ویران کرد و دوباره نوشت» (۱۶۵).

شگرد پست‌مدرن «بیان شیوه نوشتن» نه تلاش برای اثبات وجود سوژه‌ای مستقل به اسم نویسنده، بلکه تأکیدی است بر حضور نویسنده در درون بازی متن به عنوان سوژه. نویسنده به عنوان سوژه، درگیر متن و بازی‌های آن است. بیان شیوه‌های نوشتن، موقعیت نویسنده را در نقش دانای بیرون از متن که بر آن سیطره دارد، متزلزل می‌کند و توجه را از موضوع نوشتار وی به خود عمل نوشتن معطوف می‌دارد. عطف توجه به کنش نوشتن، به منزله بزرگ‌نمایی این کنش و جایگزین کردن آن با متن یا بازی نیست؛ برعکس، التفات به نوع پردازش سوژه‌ای است که در متن ادبی محصول عمل نوشتن است: «در نوشتن، نکته اصلی نشان دادن یا تعالی بخشیدن به کنش نوشتن نیست، نیز الصاق یک سوژه درون زبان نیست؛ در عوض، پرسش از تولید فضایی درون آن چیزی است که پیوسته موضوع نوشتن را محو می‌کند» (Foucault, 1984: 102). در این شیوه، نه سوژه، نه نویسنده و نه متن واجد اصالت پیشینی نیستند؛ متن پست‌مدرن همواره میان این گزینه‌ها در رفت‌وآمد است.

فضایی که موضوع نوشتن همواره در آن درحال محوشدن است، نه به نوشتن و نه به نویسنده مجال عرض اندام نمی‌دهد. این بازی‌ای است که در آن، سوژه دیگر نقش فاعل شناسنده را برعهده ندارد. درواقع، سوژه نقشی مفعولی را درون متن دارد. ویژگی

اصلی چنین فضایی که هیچ‌چیز در آن برجسته نیست، قابل پیش‌بینی نبودن آن است. «پیش‌بینی‌ناپذیری به‌هیچ‌وجه پدیده‌ای ثانوی نیست؛ بلکه درست در کانون عمل بازی قرار دارد» (لان، ۱۳۹۰: ۲۳۳). پیش‌بینی‌ناپذیری بازی ابتکار عمل را از نویسنده می‌گیرد و او را به انفعال می‌کشاند. همین انفعال است که وی را دچار بحران هویت می‌کند. نتیجه ذهنی درگیر شدن منفعلانه در بازی متنی همان امکان‌ناپذیری الصاق سوژه به متن است که به‌معنای اضمحلال سوژکتیویته درون‌متنی است. چنین وضعیتی سبب شده است تا از نیمه دوم داستان، افعال بیشتر به‌صورت مجهول به‌کار رود و سلطه نویسنده به‌عنوان فاعل شناسا بر متن و حضور وی کم‌رنگ شود: «این از غفلت نویسنده نیست که بقایای جمله‌ای را باقی گذاشته، سماجت شیطانی کلمات است» (۱۶۵). در اینجا، سلطه متن بر سوژه آشکار است.

عینیت سوژه‌ها در ویران شدن سوژه پیشین و ساخت سوژه جدید، درحالی که هر دو یک سخن را در موقعیت‌های مشابه تکرار می‌کنند، بیانگر این است که جانشینی «موقعیت سوژه» با «سوژه» موجب کاهش سوژکتیویته و درنهایت حذف آن می‌شود. البته سروان انتظار دارد زنی زیبا را در هیئت کلمه‌ای معهود ببیند، ولی تو با شباهت او به جایش ایستاده‌ای. با حسرت می‌گوید: «شما در جاده مانده‌اید؟» می‌گویی: «کجا تشریف می‌برید؟» می‌گوید: «باید امشب به شیراز برسم». این جمله‌ها عین جمله‌های سلف خود هستند، در حافظه می‌مانند و شاید به غیر از این شکل نباید باشند (۱۶۵-۱۶۶).

تقلیل سوژه به بدن، تکرار ذهنیت در عینیت‌های متفاوت و رفت‌وآمد شخصیت‌ها در زمان‌هایی مشابه (با حفظ ویژگی‌های پیشین ذهنی) نقش عامل «زمان» را در ادبیات پسامدرن برجسته می‌کند. قرار گرفتن سوژه در موقعیت‌های مختلف و هم‌زمانی توالی موقعیت‌های سوژه، برسازنده همان چیزی است که آن را بازی نامیدیم.

۳-۳-۶. زمان در سوژه متنی

زمان در داستان پست‌مدرن تقویمی نیست. در چنین زمانی، بازگشت به گذشته نیز در زمان حال اتفاق می‌افتد. این به‌معنای درهم ریختن زمان حال و گذشته (که از

شگردهای ادبیات مدرن است) نیست؛ بلکه در چنین شرایطی، اصولاً گذشته یا حال بودن زمان معنای خود را ازدست می‌دهد. این وضعیت در صفحه ۱۶۶ کتاب به‌خوبی نشان داده شده است. در اینجا ابتدا سعید سپهر نامزد توبا معرفی می‌شود؛ سپس در چند سطر بعد توبا آشنایی‌اش با سعید سپهر را انکار می‌کند و در چند سطر بعد توبا از سروان شیبانی دعوت می‌کند تا او را با نامزدش، سعید سپهر، آشنا کند. این درحالی است که پیش‌تر در صفحه ۱۶۰ بیان شده بود که سعید سپهر پس از قتل سروان شیبانی به خواستگاری توبا آمده است.

کاهش تدریجی و درنهایت حذف سوژکتیویته، نتیجه مشهود مطلق شدن زمان است؛ زیرا ذهنیت جریان سیالی است که در بستر زمان جاری می‌شود. در این شیوه داستان‌نویسی، متن زمان را در خود تثبیت می‌کند. برای سوژه متنی زمان منجمد است و این به ابژکتیو شدن زمان می‌انجامد؛ «حتی آنجا که زمان نوعی ویژگی "تعلق به آگاهی" دارد، عملکرد آن هنوز ابژکتیو است» (Heidegger, 2001: 457)؛ یعنی زمان در ذهنی‌ترین حالت خود نیز، کارکردی عینی دارد. زمان عینی امری انتزاعی و قراردادی نیست؛ بلکه به شرایط متن بازبسته است و همین شرایط زمان را خارج از ذهن و قابل رؤیت می‌سازد: «روزهای کوشک ماهگرد در تابستان بلند است. برای این روزهای تابستان بلند قید شده است که تو در همه طول روز در اتاقت می‌نشینی و کتاب می‌خوانی» (۱۶۷). زمان در اینجا نه تابع توالی ساعات و دقیق، بلکه بازبسته به ایجاب متن است. می‌توان گفت که سوژه متنی زمان را نیز متنی می‌کند.

سوژه در بستر زمان شکل می‌گیرد. حذف زمان تقویمی از سوژه «مرگ سوژه» را در پی دارد. تحقیق در دو مفهوم «مرگ متن» و «مرگ سوژه» دو پیشنهاد این مقاله برای پژوهشگرانی است که به ادامه این روند تحلیلی علاقه دارند. مرگ سوژه در ادبیات پسامدرن پایان راه انسان نیست. حذف خصوصیات سوژکتیو از شخصیت داستانی به نویسنده امکان بازتولید انسان را در شرایط مطلوب خود می‌دهد: «تا جسد تو از میان کلمات داستان به‌درآید، تا تو در برابر نویسنده بنشین و نویسنده به تو بگوید: "به برزخ داستان‌ها نرو و در کنارم بمان. با تو من هیچ زن دیگری را نخواهم نوشت"» (۱۷۱).

۷. نتیجه

سوژه در ادبیات پسامدرن ویژگی‌هایی دارد که تشخیص و تحلیل آن را با دشواری‌هایی روبه‌رو می‌کند. مهم‌ترین این ویژگی‌ها، هویت وجودی سوژه است. چنان‌که در «داستان ویران» دیده می‌شود، سوژه‌ای که متشکل از هویت‌های گوناگون و گاه متعارض است، به‌سختی به تحلیل وجودشناسانه تن می‌دهد. «وجود» سوژه چنان چندتکه و غیرپیشینی است که اصولاً همین «وجود» محل تردید است. از یک سو، نویسنده در آغاز خود را فاعل شناسنده در داستان مطرح می‌کند و از سوی، همین فاعل شناسا در گذر از رویدادهای متن، درگیر بازی‌های متنی شده، به سوژه‌ای منفعل تبدیل می‌شود؛ به عبارت دیگر، نویسنده نیز چونان دیگر سوژه‌های حاضر در متن، از «سوژه بودن» به «در موقعیت سوژه بودن» تنزل پیدا می‌کند. موقعیت سوژه وضعیتی است که متن برای سوژه تعریف می‌کند و سوژه از آن پس درون همین موقعیت هویت می‌یابد. این موقعیت‌ها با تأکید نویسنده بر فرایند نوشتن شکل گرفته است که عملی پیشاسوبژکتیو به‌شمار می‌رود؛ از این رو، سوژه در چنین داستانی هیچ‌گاه به سوبژکتیویته مورد نیاز برای سوژه‌بودن نمی‌رسد؛ به همین سبب، در «داستان ویران» زمان تقویمی مفهومی ندارد. در داستان مورد بحث، موقعیت سوژه‌ها در متن مدام در حال ویرانی و بازتولید است و این ویرانگی و ساخت دوباره تابع توالی زمانی نیست؛ بلکه پیرو ایجاب‌های متن در هر زمان یا موقعیت است. در چنین شرایطی، هویت سوژه تابع متن می‌شود و هیچ‌گاه به ثبات، هم‌بستگی و یکپارچگی نمی‌رسد. به عبارت بهتر، سوژه متنی می‌شود؛ این متن بیشتر بر خصلت‌های عینی سوژه تأکید می‌کند تا ویژگی‌های ذهنی آن.

پی‌نوشت‌ها

1. Baudrillard
2. Gilles Deleuze
3. Slavoj Zizek

۴. از این پس در ارجاع به «داستان ویران» فقط شماره صفحه ذکر می‌شود.

5. simulacrum
6. ontological uncertainty

منابع

- پاینده، حسین (۱۳۹۰). *داستان کوتاه در ایران (داستان‌های پسامدرن)*. تهران: نیلوفر.
- تدینی، منصوره (۱۳۸۸). *پسامدرنیسم در ادبیات داستانی ایران*. تهران: نشر علم.
- خسروی، ابوتراب (۱۳۹۰). *کتاب ویران*. چ ۳. تهران: نشر چشمه.
- رشیدیان، عبدالکریم (۱۳۹۳). *فرهنگ پسامدرن*. تهران: نشر نی.
- سنابور، حسین (۱۳۹۰). در: http://hosseinsanapour.com.blogfa.post_62.aspx
- لان، کریس (۱۳۹۰). *ویتگنشتاین و گادامر: به سوی فلسفه پساتحلیلی*. ترجمه مرتضی عابدینی فرد. تهران: کتاب پارسه.
- مالمیر، تیمور (۱۳۹۲). «تحلیل ژرف ساخت مجموعه داستان کتاب ویران». *ادب پژوهی*. ش ۲۳. صص ۶۷-۹۵.
- Barthes, R. (1986). *From Work to Text*. Canada: Collins Publishers.
- Baudrillard, J. (1983). *Simulations*. U.S.A: Columbia University.
- Bowie, A. (2003). *Aesthetics and Subjectivity: From Kant to Nietzsche*. 2nd Ed. U.K & U.S.A: Manchester University Press.
- Deleuze, G. (1990). *The Logic of Sense*. Mark Lester & Charles Stivale (Trans.). The Athlone Press.
- Derrida, J. (1973). *Speech and Phenomena*. David B. Allison & Newton Garver (Trans.). U.S.A: Northwestern University Press.
- Dreyfus, H.L. & P. Rabinow (1983). *Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics*. 2nd Ed. U.S.A: The University of Chicago Press.
- Foucault, M. (1984). *The Foucault Reader*. P. Rabinow (Ed.). U.K: Pantheon Books.
- Gadamer, H.G. (2006). *Truth and Method*. J. Weinsheimer & D.G. Marshall (Trans.). Second Revised Edition, U.K & U.S.A: Continuum.
- Heidegger, M. (2001). *Being and Time*. John Macquarrie & Edward Robinson, 21th Reprinted (Trans.). U.S.A & U.K: Blackwell.
- Jorgensen, M. & L.J. Phillips (2002). *Discourse Analysis as Theory and Method*. U.K: Sage Publications.
- Khosravi, A. (2011). *Ketāb-e Virān*. Tehran: Cheshme Publication. [in Persian]
- Lan, C. (2011). *Vitgenestin va Gadamer: be su-ye falsafe-ye Pasātahlili*. M. ' Abedinifard (Trans.). Tehran: Ketāb-e Parse. [in Persian]
- Lucy, Niall (2004). *A Derrida Dictionary*. U.S.A: Blackwell Publishing.
- Malmir, T. (2013). "Tahlil-e Zharfsākt-e Majmu'e Dāstān-e Ketāb-e Virān". *Adabpazhuhi Quarterly*. No. 23. pp. 67-95. [in Persian]
- McQuillan, M. (2002). *The Narrative Reader*. Edition Published, U.S.A & U.K: Routledge.

- Pāyande, H. (2011). *Dāstān-e Kutāh dar Irān (Dāstānhā-ye Pasāmodern)*. Tehran: Nilufar. [in Persian]
- Rashidian, A. (2014). *Farhang-e Pasāmodern*. Tehran: Ney Publication. [in Persian]
- Selden R. & P. Widdowson (2005). *A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory*. 5th Ed. U.K: Pearson Longman.
- Tdayoni, M. (2009). *Pasāmodernism dar Adabiat-e Dāstāni-ye Irān*. Tehran: Elm Publication. [in Persian]
- Zizek, S. (2007). *The Indivisible Remainder*. U.S.A & U.K: Verso.
- _____ (2008). *The Sublime Object of Ideology*. U.S.A & U.K: Verso.