

پسامدرنیسم در رمان «تاریخ سری بهادران فرس قدیم» از دکتر شمیسا

منصوره تدینی*

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد رامهرمز، خوزستان
(تاریخ دریافت: ۱۳۸۸/۰۸/۳۰، تاریخ تصویب: ۱۳۸۸/۱۱/۰۵)

چکیده

در این مقاله حضور برخی از مهم‌ترین مؤلفه‌های پسامدرنیستی، چون محتوای وجودشناسانه، عدم انسجام، آمیختن انواع ادبی (ژانرها)، اتصال کوتاه، عدم قطعیت، ابهام، آشفتگی زمان و مکان، بینامتنیت، شیفته‌گونگی شخصیت، تغییرات راوی و زاویه دید و... در یک رمان از دکتر سیروس شمیسا، با نام «تاریخ سری بهادران فرس قدیم» با ذکر مستندات از متن، اثبات شده است و با توجه به عنصر غالب پسامدرنیسم در این متن، یعنی برجسته شدن محتوای وجودشناسانه با استفاده از مباحث عرفانی به شکلی تازه و کارکردی (*functional*)، می‌توان گفت این داستان به شیوه‌ای نو و بومی شده و غیر تقلیدی وارد حیطه پسامدرنیسم شده است، در عین حال که عناصری از مدرنیسم را نیز در خود دارد؛ از جمله آن چنان که لازمه عرفان است، مباحث معرفت‌شناسانه نیز به نحوی تنگاتنگ و غیر قابل تفکیک از مباحث وجودشناسانه در این متن مورد توجه قرار گرفته‌اند.

کلیدواژه‌ها: پسامدرنیسم، محتوای وجودشناسانه، محتوای معرفت‌شناسانه، عدم انسجام، بینامتنیت.

*. E-mail: msh_tadayoni@yahoo.com

مقدمه

به دنبال تحولات سیاسی، اجتماعی و اقتصادی و نیز تغییر نگرش فلسفی انسان در آغاز قرن بیستم، تحولات مهمی نیز در عرصه هنر و ادبیات، تحت عنوان مدرنیسم شکل گرفت و گسترش این تحولات بعد از دهه ۱۹۶۰، منجر به تولد و تکامل تدریجی پسامدرنیسم از درون مدرنیسم شد. اکنون بعد از گذشت چند دهه و جهانی شدن این جریان، آثار آن اندک اندک در ادبیات فارسی نیز مشاهده می شود. بنابراین شناخت دقیق این دو جریان و مرزبندی بین آن‌ها و همچنین تعیین حدود آثار پشامدرن با این آثار ضروری به نظر می رسد. همچنان که در سایر نقاط جهان نیز، ضرورت آن درک شده و مورد توجه قرار گرفته است.

مبانی نظری پسامدرنیسم را باید در خاستگاه اولیه آن، یعنی مدرنیسم جست و جو کرد. بسیاری از نظریه پردازان مبانی این جریانات هنری را به طور مشترکی، در تحولات علمی، فلسفی، فرهنگی و اجتماعی- اقتصادی قرن بیستم می دانند، اما در مرزبندی بین مدرنیسم و پسامدرنیسم و تعیین مؤلفه های شاخص پسامدرنیسم اختلاف نظر دارند. مثلاً برایان مک هیل (Brian McHale) توجه به عنصر غالب محتوایی، یعنی محتوای وجودشناسانه (ontologic) را راه گشا می داند و برخی از نظریه پردازان مثل بری لوئیس (Barry Lewis)، دیوید لاج (David Ladge) و ایهاب حسن (Ihab Hassan) به مؤلفه های زبانی و ظاهری توجه دارند.^۱ بنابراین هیچ یک از این نظریه پردازان قاطعانه موفق به ترسیم مرزی دقیق و مورد توافق همگانی بین این دو جریان نشده اند.

همچنان که ترسیم مرزی دقیق و قطعی بین مدرنیسم و پسامدرنیسم ممکن نیست، ترسیم چنین مرزی بین نویسندگان مدرن و پسامدرن نیز امکان ندارد؛ زیرا نه تنها آثار مختلف هر نویسنده ای می تواند با هم از این جهت تفاوت داشته باشد، بلکه اغلب در یک اثر نیز می توان حضور مؤلفه هایی از هر دو جریان را در کنار هم ملاحظه کرد. با این حال اگر از عنوان بسیار کلی «تفاوت نویسان ایرانی» استفاده کنیم، می توان آغاز این جریان را آن چنان که در کتاب صد سال داستان نویسی ایران، در بخش گرایش های ادبی نو ذکر شده، نگارش بوف کور هدایت در سال ۱۳۲۰ و گرد آمدن «انجمن هنری خروس جنگی» با گرایش های سوررئالیستی دانست. اعضای این انجمن حسن شیروانی (نمایشنامه نویس)، جلیل ضیاپور (نقاش)، منوچهر شیبانی (شاعر)، غلامحسین غریب (داستان نویس) و هوشنگ ایرانی (شاعر و نویسنده) هستند. در سال های ۳۰-۱۳۲۰ متفاوت نویسی مورد توجه قرار می گیرد و نویسندگانی مثل کاظم تینا و احمد شاملو آثاری با این حال و هوا خلق می کنند. این جریان مدرنیستی در دهه ۱۳۴۰ شروع

به رشد می‌کند و جنگ ادبی اصفهان با کمک ابوالحسن نجفی، محمد حقوقی و هوشنگ گلشیری منتشر می‌شود (میرعابدینی، ۱۳۸۳: ۱۹۲-۱۹۶ و ۶۶۳-۷۱۴).

پسامدرنیسم نیز در امتداد این جریان و پیوسته با آن، به تدریج در آثار نویسندگان ایرانی پدیدار شده است و تفکیک آن از مدرنیسم دشوار و شاید غیرممکن باشد، به نحوی که دکتر علی تسلیمی در کتاب *گزاره‌هایی در ادبیات معاصر ایران: داستان، اسامی برخی از نویسندگان* را هم در بخش نویسندگان مدرنیست و هم در بخش نویسندگان پسامدرنیست ذکر می‌کند، از جمله منیرو روانی‌پور و ابوتراب خسروی را (تسلیمی، ۱۳۸۳: ۳۰۵-۲۱۸) و این امر اجتناب‌ناپذیر بوده است؛ زیرا به‌عنوان مثال، روانی‌پور به‌خاطر نگارش داستان‌هایی مثل داستان کوتاه *آبی‌ها*، در فهرست نویسندگان مدرنیست و به‌خاطر نگارش داستانی چون *کولی کنار آتش* در فهرست پسامدرنیست‌ها قرار می‌گیرد و یا ابوتراب خسروی را می‌توان به‌خاطر اغلب داستان‌های کوتاه‌اش پسامدرن و به‌خاطر رمان‌هایی چون *اسفار کاتبان* مدرن دانست. آنچه مسلم است، این است که در حال حاضر باید پسامدرنیسم را در ادبیات فارسی به‌عنوان یک جریان جدی و قابل توجه در کنار مدرنیسم بررسی کرد.

این مقاله در نظر دارد برای بررسی چگونگی شکل‌گیری پسامدرنیسم در ادبیات داستانی معاصر ایران، حضور برخی مؤلفه‌های پسامدرنیستی را در رمانی از دکتر سیروس شمیسا مورد کاوش قرار دهد. به‌خصوص که همواره بعد هنری شخصیت این نویسنده معاصر تحت‌الشعاع موفقیت‌های علمی- پژوهشی وی قرار گرفته و در حاشیه مانده است؛ این وجه از شخصیت او را، چهره‌ای گمشده و شگفت می‌توان نامید. با توجه به شیوه نگارش داستان و نحوه به‌کارگیری مؤلفه‌ها که بیانگر خودجوشی برخی از این مؤلفه‌ها و پیشتازی او در این زمینه است، باید گفت او روح زمانه خود را دریافته و به‌نحوی مؤثر در آثار خود بازتاب داده است.

بحث و بررسی

در اینجا با توجه به آن مؤلفه‌های پسامدرنیستی که به‌طور مشترکی مورد توافق اغلب نظریه‌پردازان پسامدرنیست قرار گرفته است، به‌خصوص با توجه به‌نظر برایان مک‌هیل در مورد عنصر غالب پسامدرنیسم یعنی محتوای وجودشناسانه، رمان *تاریخ سری بهادران فرس قدیم* از دکتر شمیسا بررسی شده و گذار آن از مرزهای مدرنیسم و ورود به حیطه پسامدرنیسم نشان داده شده است؛ هرچند مثل همیشه می‌توان حضور برخی مؤلفه‌های مدرنیستی را هم در کنار آن مؤلفه‌ها مشاهده کرد.

خلاصه داستان

راوی داستان، مسافری است که برای دیدار استاد خود که یکی از اولیاء است به سفری دور و دراز دست زده است و در شهر مقصد، در فواصلی که به ملاقات استاد بیمار خود می‌رود، در یک کتابخانه به یک نسخه خطی بسیار فرسوده برمی‌خورد و از آن تا حد امکان یادداشت‌برداری می‌کند. موضوع این نسخه خطی، روایت سفر بهادرانی است که در زمستانی سخت با مشقت فراوان به زیارت استاد خود می‌روند و پس از شنیدن اسرار بهادری از او، در بهار از همان جاده بازمی‌گردند. روایت سفر راوی و این بهادران با وجود قرن‌ها فاصله، بسیار شبیه به هم است و تا مدت‌ها به‌طور موازی پیش می‌رود و سرانجام به هم می‌پیوندد. همه این بهادران از عشقی خانمان‌سوز می‌گریزند و سعی در فراموشی آن دارند. همه این بهادران در راه بازگشت علی‌رغم تلاش و خواسته خود، آنچه را که از استاد و از اسرار بهادری آموخته‌اند، به تدریج فراموش می‌کنند. در طی این داستان، مهم‌ترین مراحل عرفان و داستان‌ها و شخصیت‌های مهم عرفانی و گاه حماسی، به‌نحوی اشاره‌وار و بدون نام‌بردن صریح روایت می‌شوند. در واقع می‌توان این داستان را به‌نوعی، تاریخ تخیلی حماسه عرفانی دانست که در لابه‌لای سطور آن ابیات و مصاریع فراوانی از شاعران و عارفان نقل شده است. در پایان، بهادر راوی داستان، به دهکده محل زندگی خود می‌رسد و در میان مردم و خانواده خود، در کار کشاورزی عمری طولانی را به سر می‌برد. در پایان کتاب، دیگر به ماجرای راوی اصلی داستان، یعنی شخصی که از روی نسخه خطی این یادداشت‌ها را تهیه کرده است، اشاره‌ای نمی‌شود، زیرا در همان اوایل داستان، او نیز پس از پایان کار استادش، با روحیاتی مشابه این بهادران، از سفر طولانی خود به خانه بازمی‌گردد و در ادامه داستان، شخصیت او با بهادر راوی نسخه خطی به هم می‌پیوندد و یکی می‌شود.

بررسی مؤلفه‌های پسامدرنیسم در این داستان

در این داستان برخی از مؤلفه‌های پسامدرنیسم در خدمت ایجاد محتوای وجودشناسانه قرار گرفته‌اند، از قبیل بینامتنیت، آمیختن انواع ادبی (ژانرها)، اتصال کوتاه، عدم قطعیت و ابهام، وحدت شخصیت‌ها در عین کثرت، گسیختگی و عدم انسجام متن و زمان و مکان آن، تناقض و اندکی شیفته‌گونگی شخصیت. در عین حال آن‌طور که لازمه عرفان است، مباحث معرفت‌شناسانه (epistemologic) نیز به‌نحوی تنگاتنگ و غیرقابل تفکیک از مباحث وجودشناسانه در این متن مورد توجه قرار گرفته‌اند.

بینامتنیت

این ویژگی به صورتی بسیار بارز در این متن حضور دارد و فهم آن در متن، مستلزم آشنایی با متون متعدد عرفانی و ادبی است. این بینامتنیت اغلب به صورت اشاراتی کوتاه، گذرا و غیرمستقیم به شخصیت‌ها و داستان‌های عرفانی و ... ایجاد شده است و همچنان که پیش از این ذکر شد، موجب ایجاد فراوان در متن و حمل بار معنایی متون متعدد بر این متن شده است. به مواردی از بینامتنیت در این داستان توجه کنید؛ در بخشی از داستان جنگجویانی که روز را در عرصه نبرد گذرانده‌اند، شب هنگام کنار چادرها و آتش نشسته و به فردا فکر می‌کنند، درحالی که طبق تعالیم عرفان، الوقت سیف قاطع و عارف باید وقت را دریابد:

جنگجویان با صورتی آرام و نگاه‌هایی خیره، به صورت منفرد یا دوتا دوتا کنار آتش نشسته‌اند اما سخن نمی‌گویند. به نظر می‌رسد که به مسیر دهشتناک طولانی غریبی که ساعاتی بعد باید بپیمایند فکر می‌کنند. هرچند بر شمشیر بزرگی که بر فراز خرگاه وسط اردوگاه آویخته است نوشته شده که نه ماضی و نه مستقبل، فقط حال، اما عرصه خیال بی‌کران است و هیچ‌کس نمی‌تواند جلوی رفت و آمدهای نامرئی‌ای را که در آن پهنه دوردست اتفاق می‌افتد بگیرد (شمیسا، ۱۳۸۲: ۲۱).

این بینامتنیت با متون عرفانی تا پایان داستان در موارد متعدد وجود دارد، از جمله با داستان مولانا و شمس که نمونه‌ای از آن در اینجا نقل می‌شود:

اوج عظمت کوتاه‌مدت این فرقه زمانی بود که خورشید بسیار به زمین نزدیک شده بود به طوری که شیخ آنان در بالای کوهی که مخصوص خود او بود روبه‌روی خورشید قرار می‌گرفت و با او به مکالمه و مصاحبه می‌پرداخت. گاهی غیبت او به طول می‌کشید و کسانی که نگران او بودند و می‌خواستند خود را به شیخ خود برسانند با انوار کورکننده خورشید مواجه می‌شدند و لذا نمی‌توانستند نزدیک‌تر شوند. از این‌رو برخی از داخلان تصمیم گرفتند که به کمک یکی دو تن از عالمان به خورشید صدمه برسانند و او را از سرزمین خود دور سازند. یک‌بار موفق شدند، اما شیخ در غیبت خورشید بیداری‌کش به‌حدی بی‌قراری کرد که کاملان و عالمان به طلب خورشید رفتند و او را به فراز قرارگاه کوهستانی باز گرداندند. اما چندی نگذشت که سرانجام گروهی از داخلان به خورشید زخم رساندند و جرم خون‌آلودش را به چاهی انداختند. این قسمت خیلی مبهم و اسرارآمیز است و

تاکنون کسی از کم و کیف قضیه چنان که باید و شاید خبری نداده است ... (همان):
(۵۱-۵۲).

همچنین گاه به روایات و ابیات یا جملات مولانا در *مناقب العارفین* افلاکی اشاراتی دارد:

شیخ تنها به باغها می‌رفت و در فراق خورشید نعره‌های خونین می‌زد. کاملان که نگران حال او بودند به دنبالش می‌رفتند. اما شیخ پرخاش می‌کرد که **شما تنها بیایید که من غلبه را دوست ندارم**. می‌گویند که چون خسته می‌شد به کنار آبی فرود می‌آمد و پاهایش را در برکه فرو می‌برد و می‌کوشید تا تصویر منهدم شده خورشید شکست‌ناپذیر را در آب ببیند، آن‌گاه به بانگ بلند می‌گفت **کی گفت که خورشید دل‌انگیز بمرد؟** (همان: ۵۲)

بینامتنیت به‌کاررفته در این متن، در خدمت القای معانی متون قدیم عرفانی به این داستان و بیان حالت روحی شخصیت‌های این داستان و مراحل‌ی که پشت‌سر می‌گذارند قرار گرفته است و سفر درونی انسان برای شناخت و یافتن خود را که همواره در طول تاریخ بشری به انحاء گوناگون صورت‌گرفته، تصویر می‌کند. این بینامتنیت با نشان‌دادن شباهت این سیر و سفر درونی در افراد مختلف و در متون متفاوت، جنبه وجودشناسانه متن را برجسته می‌کند و به‌خوبی نشان می‌دهد که هر انسان، جهانی کوچک است مختص به خود؛ بنابراین، کسب معرفتی واحد و قطعی از جهان ممکن نیست، زیرا جهان یگانه نیست و قطعیت ندارد.

بینامتنیت در این داستان منحصر به متون عرفانی پس از اسلام نمی‌ماند و به عرفان پیش از اسلام، همچنین عرفان هندی و بودایی، به‌علاوه داستان‌هایی از پیامبران چون حضرت ابراهیم، خضر، موسی، عیسی، همچنین ماجرای حمله مغول و شیخ نجم‌الدین کبری، آیین‌های پیش از اسلام چون مانویت، آیین مهر و آیین زردشت، عقائد ساکنان بومی فلات ایران پیش از مهاجرت آریاییان، معابد ایران باستان، ابیاتی از *شاهنامه* فردوسی و حتی عقاید زان پل سارتر درمورد وجود فی‌نفسه، لنگسه و لغیره، اشاراتی شده است که بر تکثر و درعین‌حال شباهت شیوه‌های درون‌نگری انسان دلالت می‌کند؛ در اینجا برای خودداری از اطالۀ کلام از ذکر این موارد خودداری می‌شود. همچنین ذکر ابیات و مصاریعی از عرصه‌های مختلف شعر پارسی که در ضمن متن آمده‌اند، با ارتباطی انداموار موجب پیش‌رفت پی‌رنگ و تزریق و القای معانی این اشعار به داستان شده است.

آمیختن انواع ادبی (ژانرها)

در این متن، نوع ادبی داستان با تاریخ عرفان، متون و مصطلحات عرفانی، تاریخ ادبیات و ادیان و کار علمی - تحقیقی نسخه‌برداری از متون کهن، درهم آمیخته شده و نویسنده در آغاز داستان، با تأکید فراوان بر اینکه این نوشته از خود او نیست، بلکه آن را از روی یک نسخه خطی، یادداشت‌برداری کرده است؛ به توهم خواننده در این مورد دامن می‌زند. به این ترتیب او تخیلی و داستانی بودن این متن و نقش خود به‌عنوان نویسنده را انکار می‌کند و با ذکر جزئیات دقیق و فراوان از کار خود، خود را در قالب محقق که مشغول یک کار علمی - تحقیقی است، جلوه می‌دهد. به سطور آغاز داستان توجه کنید:

در کتابخانه مدرسه بهادریه جهانگیرنگر (مدرسه عالی ادیان مندرسه) در بین انبوه مخطوطات موریانه خورده و حشره زده و خاک گرفته، کتاب نسبتاً قطوری بود تحت‌عنوان «تاریخ سری بهادران فرس قدیم» که با همه صعوبت در قرائت - به شرحی که خواهد آمد - برای من جاذبه و کشش خاصی داشت. تمام صفحات بر اثر حشره‌زدگی سوراخ شده و پر از نقطه به‌نظر می‌رسید و لذا قرائت دقیق و سریع آن ممکن نبود. هر چند خط نویسنده خوش بود اما پیدا بود که اکثر صفحات را با شتاب نوشته است. برخی از صفحات آن قدر پوسیده بودند که در ورق زدن فرو می‌ریختند. من در دو ماه فصل باران‌های برشکال هر روز به کتابخانه می‌رفتم و کتاب را در حضور پیرمرد محافظی که معمولاً خواب بود می‌خواندم و از آن یادداشت برمی‌داشتم. بعد از اتمام کار من، کتاب بر اثر تورق به شدت درهم ریخته بود به نحوی که گمان نمی‌کنم دیگر برای کسی قابل استفاده باشد. محافظ آن را نخ‌پیچی کرد و در آخرین ردیف کتاب‌های در حال فنا قرار دارد و لذا نسخه حاضر را باید تنها بازمانده آن کتاب لطیف قلمداد کرد. من علاوه بر صفحاتی که عیناً یادداشت کردم سعی کردم بیشتر مطالب آن را تا آنجا که در ذهن من مانده بود بنویسم (همان: ۳-۴).

ذکر این مشخصات دقیق در مورد کتابی همنام این داستان، توهم واقعی بودن آن و از نوع علمی - تحقیقی بودن آن را بیشتر دامن می‌زند، به نحوی که خواننده حتی ممکن است تصور کند با سفر به آن کتابخانه، شاید بتواند آن اوراق صدمه دیده و پیچیده شده با نخ را مشاهده کند. توضیحات بعدی نویسنده در مورد یادداشت‌های پشت جلد کتاب و شرح لغات و ابیات نیز

ادامه آمیختن ژانرها است و مرز بین متون و انواع مختلف ادبی را مخدوش می‌کند و عبور از این مرزها، معادل بهم‌ریختن مرزهای وجودی می‌شود. همچنان‌که در بخش بینامتنیت ملاحظه شد، متن کتاب آمیزه‌ای از تاریخ عرفان و ادیان و اصطلاحات و آموزه‌های عرفانی ایران و جهان است؛ بنابراین باز هم آمیختگی انواع، مرزهای ممنوعه قدیمی را به هم ریخته است.

عدم قطعیت و ابهام

فضای این داستان نیز مانند اغلب متون پسامدرن آکنده از شک و تردید و ابهام و عدم قطعیت است. این فضا با کمک افعال منفی و قیدهای شک و تردید و حرف ربط «یا» و ... ایجاد شده است. به نمونه‌هایی از این عدم قطعیت در متن توجه فرمایید. راوی داستان خود نمی‌داند که ماجرای یک بهادر را روایت می‌کند یا چند بهادر: «تاریخ سری بهادران فرس قدیم داستان یک بهادر یا شاید چند بهادر است که با مشقت بسیار در زمستانی سخت به زیارت استاد خود می‌روند ...» (همان: ۵).

و در صفحات بعد به این عدم قطعیت به‌طور مستقیم اشاره می‌شود:

آیا این جاده واقعاً همان جاده‌ای نبود که آن بهادر غمگین با استرش از آن بازگشته بود. نه، «بازگشته بود» از آنجا که به طرز قاطعی به ختم عمل دلالت می‌کند خوشایند من نیست. یک زمان منجمد است و زمان مرا که سیال است خراب می‌کند: با استرش از آن باز می‌گشت یا بهتر است بگویم باز می‌گردد. نمی‌دانم چرا بی‌اختیار بهادر غمگین می‌گویم. ... اکنون بغرنج‌ترین سوالی که در ذهن من است این است که آیا چند جاده بود که از آن باز می‌گشتند؟ چطور ممکن است که جاده‌ها بعد از این‌همه مدت این‌طور شبیه باشند؟ (همان: ۹-۱۰)

خواننده نیز به تبع راوی نمی‌داند که با یک بهادر و یک جاده روبه‌رو است یا با چند بهادر و چند جاده؟ و این شک و تردید و این عدم قطعیت در مورد این دنیاهای چندگانه متفاوت، موجب پرسش‌هایی وجودشناسانه است. در این داستان با چند دنیا مواجه‌ایم؟ این دنیاها تاچه حد واقعی بوده یا هستند؟ تاچه حد به جهان امروزی ما و امر واقع مرتبط‌اند؟ کدام واقعی‌ترند؟ متن هرچه جلوتر می‌رود، این شک و تردید خواننده بیشتر می‌شود و متن در دریایی از عدم قطعیت غوطه می‌خورد: «دم در منزل، نسترها گل داده بودند و روی دیوارهای بلند مثل

سابق پر از یاس و پیچ بود. عیناً همان بود که بود، مو نمی‌زد. اما من یقین داشتم که همان نیست. این این‌همانی تکرارزده حال غریبی به من داد» (همان: ۱۱).
به نمونه زیر توجه کنید که چگونه سوالات پی‌درپی راوی، سؤالاتی بی‌جواب هستند که هرگز تا پایان کتاب نیز جوابی برای آن‌ها پیدا نمی‌شود:

من این کتاب را برای تو هدیه آوردم، هرچند معلوم نیست که به دست تو برسد اما به سابقه زندگی گذشته می‌دانم که از خواندن آن لذت می‌بری. از وقتی آن را دیدم، یک لحظه کنار نگذاشتم، عجیب بود، آشنای آشنا، این سفرنامه‌ای بود که آن را قبلاً شنیده بودم، یا خواب دیده بودم. گویی کسی صدها سال پیش داشت سفرنامه مرا می‌نوشت. من آن جاده‌هایی را که وصف کرده به رأی العین دیده‌ام. شاید یکی از آن روستاییان، یا آن بهادر، از اجداد ما بودند و خون بی‌رمق شده‌ای از آنان در رگ‌های ما بود. اما عجیب است که هیچ‌جا به صراحت سخنی از تو نگفته و مطلبی ننوخته است. آیا کسی آن صفحات را برداشته؟ آیا تو قبلاً آن را خوانده و هرچه را که دلت می‌خواست برداشته و پاره کرده بودی؟ چرا آن بهادر غمگین که پایان سرنوشت ما را می‌دانست نخواست از آغاز آن هم سخنی بگوید؟ چرا اصلاً از استاد جز به ایما و اشاره در باب عشق نمی‌پرسد؟ آیا ممکن است صفحات یا مجلدات دیگری از آن، آنجا لابه‌لای کتاب‌ها پنهان مانده باشد. چقدر دور و پنهان بود، نمی‌توانم برگردم، وانگهی برای من همه چیز همیشه دیر بوده است. تو بهتر می‌دانی که من همیشه از هر نوع بازگشتی وحشت داشتم. هرچیز یک بار و برای همیشه (همان: ۱۴-۱۵).

راوی دیگر این داستان، یعنی بهادری که نسخه خطی را نوشته، نیز در ضمن سفر، در حالات خود و در سفر خود و اینکه وقایع این سفر توهم است یا حقیقت، شک می‌کند. بهادر در ضمن ملاقات با استاد و بهادران دیگر، گاه دچار حالاتی عجیب می‌شود و به زمان‌های ناشناخته‌ای در آینده پرتاب می‌شود. در این دنیاها غریب نیز هیچ چیز قطعی نیست و از هیچ حسی یا دانشی نمی‌تواند با اطمینان حرف بزند:

مثل این بود که کوه تازه برف زده باشد، یک صبح عجیب که همه جا، همه بازارها تعطیل باشد، نه نمی‌توانم بگویم چه وقتی است. دلم نیامد از کنار آتش بلند شوم و راه بیفتم. یک زمان دیگر را می‌دیدم که نمی‌دانم در گذشته بود یا در

آینده، یک جهان خیلی تمیز بود، خلوت خلوت ... من هم آمده بودم بیرون، نمی دانم برای چه، ... وسایل را تماشا می کردیم و می رفتیم. اصلاً نمی دانم چه چیزهایی بودند، فقط مجموعه‌ای از رنگ‌های سرخ و زرد و بنفش و آبی به یادم مانده است، یا می بینم. نمی دانم آن موقع این حس را داشتیم یا خواهیم داشت یا الان دارم. بفهمی نفهمی به دنبال کسی بودم یا دوست داشتیم او را ببینم و با هم باشیم (همان: ۱۰۴-۱۰۵).

هنگامی که بهادر، پس از بازگشت از سفر، به خانه خود می‌رسد، همین شک و تردید را در مورد اعضای خانواده‌اش نیز دارد. او هیچ‌کس و هیچ‌مکان و هیچ موقعیتی را نمی‌شناسد:

وقتی که در خانه‌ام را زدم بانویی که گویا همسر من بود یا قرار بود بشود اما من تاکنون او را ندیده بودم یا دیده بودم ولی به یاد نمی‌آوردم در را بر روی من گشود. شبیه مادرم بود لبخندی مهربان بر چهره داشت و پیشانی سفید بلندش گواهی می‌داد که از سلاله بهادران است (همان: ۱۳۴).

او در اواخر سفر خود حتی خود را نمی‌شناسد و قادر به تشخیص زمان هم نیست:

من این بهادر را می‌شناسم اما نمی‌دانم کی و کجا او را دیده‌ام و یا قرار است ببینم ... این بهادر کیست که در طی این سفرهای مکرر همراه من است یا من همراه اویم. بدون اینکه چیزی بگویم می‌خواهد من چیزی بفهمم. ظهور او به نحوی است که ظاهراً از چشمان استاد نیز پنهان مانده است. چه می‌گوید یا گفته است یا می‌خواهد بگوید و من باید از سکوت او چه دریابم و در این رفتارهای ساکن او چه رمزی است. ... گمان نمی‌کنم که روزی خودم به تنهایی بتوانم از سر آن آگاه گردم (همان: ۱۷۹-۱۸۱).

در طول سفر، او حس مکان را نیز از دست می‌دهد، به نحوی که در اواخر سفر چنین می‌گوید: «کجا بودم، اوایل راه، اواخر راه، اواسط راه؟ نمی‌دانم، داشتم دشت اوج کوهستان را پشت سر می‌گذاشتم، بعد از آن می‌باید راه به سراشیبی می‌رفت، اما در همان اوج هم باز قلل سربرافراشته دیگری بود، ...» (همان: ۱۹۳)

همراه با این عدم قطعیت، خواننده در موارد بسیاری با ابهام روبه‌رو می‌شود. به نمونه‌ای از این ابهام توجه کنید:

... کسی که نام و نشان او معلوم نیست صدق ماجراهای بهادر را گواهی کرده بود. به نظر می‌رسد که در همان زمان، او هم در حال بازگشت بوده و احياناً بهادر را دورادور می‌پاییده است ... محشّی گاهی از حوادثی یاد می‌کند که در متن پاک‌نویس شده من نیست ... به نظر من اطلاعات او گاهی بیشتر از چیزی است که خود محرّر در سفرنامه خود آورده است (همان: ۶).

خواننده با خواندن این سطور از خود می‌پرسد: این شخص کیست و چرا بهادر را دورادور می‌پاییده است؟ چگونه و در چه زمانی به یادداشت‌های او دسترسی پیدا کرده و بر آن‌ها صحّه گذاشته است؟ چگونه از حالات روحی و عشق بربادرفته بهادر باخبر بوده و چرا این شخص اطلاعات بیشتری از خود محرّر داشته است؟ همه این سوالات خواننده تا پایان داستان بی‌جواب می‌ماند.

تناقض

از آنجا که عرفان در ذات خود با تناقض تنیده شده است، در این متن نیز که ارتباطات فراوان با متون عرفانی دارد، تناقضات بسیاری دیده می‌شود. در منطق عبری که عرفان ریشه در آن دارد، برخلاف منطق هلنی (یونانی) توجهی به تقابل‌های دوجزئی (binary opposition) نمی‌شود و همانند آنچه ژاک دریدا در این مورد مطرح می‌کند، دوسوی تقابل به هم پیوسته و دارای درجاتی هستند. این دوسو را نمی‌توان از هم جدا و مطلق فرض کرد؛ بنابراین در عرفان مرتباً با تناقضاتی روبه‌رو می‌شویم که منطق یونانی آن را نمی‌پذیرد، زیرا قطعیت موجود در قطب‌های مخالف تقابل‌ها را زیر سؤال می‌برد. از دیدگاه منطق پارادوکسیکال عبری سپید و سیاه، خوب و بد، بزرگ و کوچک و ... نه اموری قطعاً متناقض، بلکه اموری نسبی و مرتبط با هم و با محیط پیرامون هستند. این نحوه تفکر و این شیوه نگرش به جهان، در عرفان هم وجود دارد و با عدم قطعیت متون پسامدرنیستی همسو است. اغلب در عرفان دوسوی تقابل‌های دوگانه به‌نحوی عجیب با هم در یک‌جا جمع می‌شوند. به‌عنوان مثال، به نمونه‌ای از تناقض در این متن توجه کنید:

... یک زندگی خوب در مسیر وحدت می‌رود، خیره‌بودن به یک وحدت بزرگ که به هزار شکل درمی‌آید، اما یکی است، مثل زمستانی که این نوبهادر می‌گوید. برف‌های روی کوه و مه‌های فراز دره‌ها، شعله‌ای که در درون او می‌سوخت و گاهی شراره می‌کشید و گاهی به ضعیف‌ترین مراتب خود می‌رسید، مجموعه‌

این‌هاست که آن جاده را تشکیل می‌دهد، مسیری که به آن جاده ساکن روان گفته‌اند. همه بهادران کهن از همین جاده گذشتند (همان: ۳۴).

می‌بینیم که تقابل بین وحدت و کثرت، ساکن‌بودن یا روان‌بودن، برف و شعله، از میان برداشته شده و این اضداد در کنار هم قرار گرفته‌اند. نمونه دیگری از تناقض در این متن هنگامی است که روستاییان، شب‌هنگام فالگیری را به کلبه خود آورده‌اند تا پیش‌گویی او را درمورد خود بشنوند. این فالگیر که آینده بهادر را به نحوی عجیب پیش‌گویی می‌کند، کور است اما به‌دقت او را نگاه می‌کند و در عین لال‌بودن با آن‌ها حرف می‌زند. او به بهادر می‌گوید که هرچند ظاهراً به سمت جلو می‌رود، اما جهت حرکت او همواره به پشت سر است (همان: ۱۸۶-۱۸۷).

اتصال کوتاه

در آغاز کتاب، هنگامی که راوی اول شخص ادعا می‌کند که این متن حاصل یادداشت‌برداری او از یک نسخه خطی واقعی است و قویاً تأکید دارد که چیزی از خود بدان نیفزوده است، حالتی شبیه به اتصال کوتاه در متن ایجاد می‌کند؛ یعنی خواننده گیج و سردرگم می‌شود که با تخیل روبه‌رو است یا واقعیت؟ زیرا در انتظار خواندن یک داستان است. به این ترتیب نویسنده حتی منکر نقش نویسندگی خود می‌شود و حضور خود در متن را در حد ناظری بی‌طرف تنزل می‌دهد. استفاده از راوی اول شخص توهم حضور نویسنده در داستان و واقعی‌پنداشتن این ادعاها را تشدید می‌کند. او اثر خود را به نویسنده مجهول‌الهویه‌ای نسبت می‌دهد تا تصور واقعی‌بودن داستان و توهم حضور واقعی خود در داستان را در ذهن خواننده ایجاد کند. به این ترتیب علاوه بر توهم واقعی‌بودن راوی، خود متن نیز به‌عنوان وجودی مرتبط با امر واقع، وارد فضای داستانی می‌شود. درعین‌حال خواننده قرائنی در طول متن به‌دست می‌آورد که با آمیزه‌ای از خیال و واقعیت روبه‌رو است، بدون آنکه بداند مرز این دو جهان در کجا است؟ راوی درون داستان که حتی تاریخ تولد خود را دقیقاً مطابق با تاریخ تولد نویسنده ذکر می‌کند و تاریخ و مدت و مقصد سفر او با واقعیاتی در مورد نویسنده داستان یعنی دکتر سیروس شمیسا تطبیق می‌کند؛ ادعا می‌کند که خود او نیز برای ملاقات با عزیزی (یکی از اولیاء) به این سفر رفته و در هنگام خواندن این نسخه خطی، دچار حالات روحی مشابهی با بهادر درون داستان شده است. اما آیا این واقعاً خود دکتر سیروس شمیسا است که در آن کتابخانه و در لابه‌لای آن اوراق پوسیده جست‌وجو می‌کند و دچار آن حالات روحی می‌شود یا فقط یک

شخصیت داستانی؟ خواننده تا پایان داستان و حتی شاید بعد از آن، در این شک و تردید باقی می‌ماند. البته خواننده مسلماً حدس می‌زند که تخیل با مقداری از واقعیت آمیخته شده است، اما تا چه حد؟ مرزهای خیال و واقعیت در کجا است؟ تداخل دو جهان واقعیت و داستان، هدف اصلی اتصال کوتاه در داستان پسامدرن است که منجر به برجسته‌شدن محتوای وجودشناسانه متن می‌شود و نویسنده این داستان موفق به ایجاد چنین محتوایی در داستان خود شده است. به سطوری که موجب ایجاد اتصال کوتاه و یا حالتی شبیه به آن در متن می‌شود توجه کنید. در این سطور نویسنده **تاریخ واقعی تولد خود را به‌عنوان تاریخ تولد راوی ذکر می‌کند تا حضور خود را در داستان اعلام کند:** «... و سپس رو به من کرد و گفت: اما تو نیسانی هستی، این‌طور نیست؟ من گفتم: درست ۲۹ فروردین ماه جلالی به تقویم بهادران ...» (همان: ۵۸-۵۹).

همچنان‌که مشاهده می‌شود تاریخ و مکان نگارش داستان که تاریخ و محل سفر نویسنده را نشان می‌دهد و در پایان کتاب ذکر شده است، نیز به ایجاد اتصال کوتاه در داستان کمک می‌کند. همچنین نویسنده با ایجاد نوعی وحدت یا توازی شخصیتی بین خود و راوی داستان و بهادری که سفر می‌کند، این ارتباط و سیلان بین واقعیت و تخیل را تقویت می‌کند: «داستان بازگشت آن بهادر مغموم با زندگی من مخلوط شده بود و حس می‌کردم که این همان جاده‌ای است که آن بهادر تنها و شاید صدها بهادر تنهای دیگر از آن بازگشته‌اند» (همان: ۸).

همین توازی و نزدیک‌شدن شخصیت راوی درون داستان به بهادر مسافر و نویسنده، هنگامی که موجب آشفتن مرزهای خیال با امر واقع می‌شود، محتوای وجودشناسانه داستان را برجسته می‌کند؛ به‌علاوه اینکه مرزهای زمان گذشته و آینده را نیز بهم می‌ریزد. چگونه کسی صدها سال قبل سفرنامه این مسافر را می‌نویسد و چگونه کسی در گذشته از ماجرای این راوی و مخاطبش باخبر بوده است؟ چگونه مخاطب او که در زمان حاضر با او بوده است، توانسته در گذشته‌ای دور، صفحات این کتاب را بردارد و پاره کند؟ این سؤالات موجب آشفتن مرزهای وجودشناسانه می‌شود و بین این دنیاهای متفاوت ارتباط برقرار می‌کند:

من این کتاب را برای تو هدیه آوردم. هرچند معلوم نیست که به‌دست تو برسد اما به سابقه زندگی گذشته می‌دانم که از خواندن آن لذت می‌بری ... گویی کسی صدها سال پیش داشت سفرنامه مرا می‌نوشت ... اما عجیب است که هیچ‌جا به‌صراحت سخنی از تو نگفته و مطلبی ننوشته است. آیا کسی آن صفحات را برداشته؟ آیا تو قبلاً آن را خوانده و هرچه را که دلت

می‌خواست برداشته و پاره کرده بودی؟ چرا آن بهادر غمگین که پایان سرنوشت ما را می‌دانست نخواست از آغاز آن هم سخنی بگوید؟ ... چقدر دور و پنهان بود، نمی‌توانم برگردم، وانگهی برای من همه چیز همیشه دیر بوده است. تو بهتر می‌دانی که من همیشه از هر نوع بازگشتی وحشت داشتم. هر چیز یک بار و برای همیشه. از تصور اینکه دوباره برگردم و به دنبال پاره‌هایی از داستانی باشم که همه جزئیات آن را می‌دانم، مثل اینکه داستان خود من بوده باشد. مو بر تنم راست می‌شود. مضحک است، کسی داستان ما را نوشته، حال آنکه هیچ چیز واضحی از ما در آن نیست و کسی که آن را می‌خواند هیچ تصویری از من و تو نخواهد داشت. آیا نوعی فریب نیست و آن بهادر غمگین نخواست است اذهان را متوجه ابعاد دیگری از زندگی کند تا آن بُعد اصلی و مسیر حقیقی سفر را مکتوم نگاه دارد؟ ... این‌ها را می‌نویسم و توضیح می‌دهم تا تو تعجب نکنی که چرا می‌گویم این کتاب را فقط و فقط برای تو آورده‌ام و در جای امنی برای تو گذاشته‌ام. تو باید در موقع خواندن، آن مسیر دیگر را که به موازات مسیر بهادر بود و من و تو مدت‌ها از آن گذشته‌ایم پیدا کنی. آیا این صحنه‌ها برایت آشنا نیست؟ (همان: ۱۴-۱۵)

سیلان زمان و مکان

زمان و مکان نیز در این متن قطعیت ندارد و با زمان و مکان واقع بسیار متفاوت است. این آشفتگی زمان و مکان منجر به گسیختگی و عدم انسجام متن می‌شود و آشفتگی متن بازتاب آشفتگی جهان پیرامون می‌گردد. نویسنده در همان ابتدای کتاب، آشکارا در مورد سیال بودن زمان متن خود سخن می‌گوید:

آیا این جاده واقعاً همان جاده‌ای نبود که آن بهادر غمگین با استرش از آن بازگشته بود. نه «بازگشته بود» از آنجا که به طرز قاطعی به ختم عمل دلالت می‌کند خوشایند من نیست. یک زمان منجمد است و زمان مرا که سیال است خراب می‌کند: با استرش از آن باز می‌گشت یا بهتر است بگویم باز می‌گردد (همان: ۹-۱۰).

در چند سطر بعد، نویسنده درک جدیدی از مفهوم زمان به دست می‌دهد که کاملاً ذهنی، فردی و نسبی است و از دوره مدرن به بعد مورد توجه قرار گرفته است:

این وسط فقط یک چیز موهوم به نام زمان بود که در سلول‌های فرسوده مغز آدمیان خودش را پنهان کرده بود و می‌کوشید به جای تکرار، امتداد را القا کند. بی‌شک طبیعت که فاقد ذهن است از این دغدغه‌ها به دور بود. همه گذشته من که چند فقره خاطره پراکنده بین فاصله کودکی تا پیری بود که ما به آن زمان می‌گوییم در یک لحظه از جلوی چشم گذشت (همان: ۱۱).

در سطور زیر نیز زمان امری نسبی است، معیار سنجشی متفاوت دارد و می‌تواند متعلق به هزاره‌های قبل باشد:

باران مرا از صبح عبور داد، به یک ظهر خالی رسیدم و از آن گذشتم. من از روی شدت باران و تند و آهسته شدن آن، زمان را تشخیص می‌دادم. بنا به تقویم آن اکنون یک بعدازظهر جمعه بود که هم می‌توانست اول آذر و هم اول اسفند باشد، در یک سال مربوط به اوائل آفرینش که هنوز تعداد موجودات روی زمین بسیار قلیل بودند ... (همان: ۴۸).

در بخش دیگری از داستان، به این متفاوت بودن زمان با زمان معمول مستقیماً اشاره می‌شود. راوی داستان گاه می‌تواند خود را در دو زمان مختلف ببیند:

استاد آهی کشید و گفت: آه پسر، زمان‌های تو مخلوط شده است، چطور نفهمیدی که داری از یک جاده دو بار می‌روی. من گفتم دو بار؟ استاد گفت نمی‌فهمی طور دیگر می‌گویم: از دو جاده می‌روی، اما این جاده‌ها گاهی خیلی به هم نزدیک می‌شود به نحوی که می‌توانی سالک آن جاده دیگر را هم ببینی، گاهی زمان طوری است که جاده خالی به نظر می‌رسد و آن بهادر مسافر را نمی‌بینی و همین تو را گمراه کرده است ... (همان: ۵۹-۶۰).

راوی، این نوسان خود بین دو زمان را به لبه تیزی مانند می‌کند که هر لحظه بیم سقوط به یکی از دو طرف وجود دارد:

[استر] راه‌ها را دقیقاً می‌شناخت و گاهی درست بر لبه تیز دو زمان که هر آینه بیم سقوط به اعماق یکی از آن‌ها بود چنان با احتیاط گام برمی‌داشت که نفس در سینه‌ام حبس می‌شد. در این‌گونه مواقع بود که به اصطلاح عالم را جا می‌آورد

و چون به زمان خود برمی‌گشتم قدر عافیت را شناخته و شادمانه زیر سایه درختی اطراق می‌کردیم (همان: ۱۳۰).

بهادر در پایان داستان، خود به این ذهنی‌بودن زمان پی می‌برد و آن را این‌گونه بازگو می‌کند:

حیرت کردم، آری درست بود، سفر من بر این استر نوعی سیر معنوی بود نه یک سفر زمینی جسمانی. پاسخی که به‌نظم رسید این بود که استاد خود را بدل همان بهادران قدیم می‌دانست که از زمان نجومی خروج کرده و در یک زمان ذهنی تا دوره ما ادامه یافته است (همان: ۱۵۰).

او در این سفر ذهنی خود بارها به آینده سفر می‌کند و تکرار خود را در زمان‌های دور آینده می‌بیند:

... نمی‌دانستم من کدام‌یک از ایشان هستم اما می‌دانستم که میان آن‌ها حاضرم ... یک باغ بزرگ بود که گویا من قبلاً آن را البته نه با این شکل و شمایل دیده بودم ... من وسط این دو مکان متردد بودم. بعد یک لحظه کوشیدم حواسم را تا آنجا که امکان داشت متمرکز کنم ببینم من چند سال دارم، اما نتوانستم. در صورتی که من مطمئنم تا یکی دو روز پیش سنم یادم بود و گمان می‌کنم جوان یا فوق‌سه‌ساله بودم. همین باعث می‌شد که نتوانم خودم را در آن جمع پیدا کنم ... تنها چیزی که حس می‌کردم یک لبه تیز به نازکی مو بود و یک نسیم خیلی خنک گوارا که از دوردست می‌آمد و یک گیجی مطبوع که تمام ذرات تنم را فرا گرفته بود و انتظار آن لحظه‌ای که سرانجام به یک طرف آن لبه تیز فرو افتم (همان: ۱۵۲-۱۵۳).

در جملات زیر، مستقیماً از نسبی‌بودن زمان و ذهنی‌بودن آن حرف می‌زند:

... اساساً در ذهن این پرندگان مفهومی از گذشته و آینده هست؟ بعد ناگهان به یادم آمد که استاد گفته بود مفهوم گذشته و آینده، میراث شوم آدمیان است ... استادان ما توصیه کرده‌اند که باید با شمشیری قاطع آن‌ها را از هم برید (همان: ۱۹۴).

جنبه وجودشناسانه این مباحث به حدی آشکار است که نیازی به بحث ندارد. هر ذهن دنیایی است که زمان در آن مفهومی جداگانه دارد و بنابر تکثر این دنیاها، زمان نیز امری متکثر و نسبی است، نه مفهومی واحد و یگانه. مکان نیز در این داستان، به همین ترتیب و به تبع زمان سیال و ذهنی می‌شود؛ یعنی یک مکان در دو زمان مختلف، دیگر یگانه نیست. همچنین، راوی در مکان‌هایی سفر می‌کند که ذهنی هستند و وجود خارجی ندارند. به علاوه برخی مکان‌هایی که در این داستان از آن‌ها نام برده می‌شود، عرفانی و خیالی هستند: از جمله بلده احمیسا که دهکده آرامش در آیین بودایی است، یا بلده ساقابلجا از بلاد شمالی دریای آساف، که از آمیختن دو واژه جابلسا و جابلقا ساخته شده و به سبب درهم آمیختن دو جهت مخالف، نوعی تناقض و لامکانی ایجاد کرده است (همان: ۱۹۹). در پایان نسخه خطی، مکان نگارش این تاریخ سری، این‌طور ذکر شده است: «تمت بالخیر. تمام شد تاریخ سری بهادران فرس (لفظ قدیم را ندارد) در بلده احمیسا از قرای اسلباج شرقی از دست مؤلف آن» (همان: ۲۰۶).

فرجام بی‌فرجام: چرخه بی‌پایان

فرجام این داستان، آغاز دوباره آن است و خواننده در آخرین صفحه داستان ناگهان متوجه می‌شود که باز به صفحات اول و تکرار داستان ارجاع داده می‌شود. در میانه داستان نیز به تکراری بودن سفر این بهادر و بهادران دیگر بارها اشاره شده است و این نکته که زندگی هریک از ما، از دورزدن‌هایی مکرر تشکیل شده است؛ درست شبیه نوار موبیوس (Möbius) در ریاضی که یک چرخه بی‌پایان و بی‌آغاز است و می‌توان از هر جای آن شروع کرد و دوباره به همان نقطه رسید؛ بنابراین آغاز و پایان، مفهوم معمول و متداول خود را از دست می‌دهد. گسیختگی، عدم انسجام و عدم رعایت تقدم و تأخر در این داستان نیز موجب می‌شود که خواننده از هر جای داستان شروع کند، باز تفاوت چندانی نداشته باشد. فرجام رمان مدرن در عین مبهم بودن قطعیت دارد؛ اما در فرجامی از این‌گونه و دورزدنی که پایان ندارد، هیچ قطعیتی نمی‌توان دید، بلکه در عوض با تکثر به جای یگانگی روبه‌رو هستیم؛ بنابراین با فرجامی روبه‌رویم که از فرجام رمان مدرن فراتر رفته است. به سطور پایانی این داستان توجه کنید که چگونه یادآور همان جملات آغازین داستان است:

سرانجام به مستقر خود در دره رؤیایها رسید و به کار کشت و زرع و آبادانی مستغلات مشغول شد و عمری دراز یافت ... ما را جمع کرد و ترانه‌هایی نامفهوم به زبانی غریب خواند و گفت امروز کار شما را تمام کردم و دیگر در اینجا کاری ندارم

... و اکنون باید به دنبال کار ناتمام خود به سفر بروم، یاران من منتظرند و برای استادم حادثه‌ای اتفاق افتاده است (همان: ۲۰۶).

اغتشاش و عدم انسجام متن

حضور مؤلفه‌هایی چون اختلال زمان و مکان، همچنین آمیختگی شخصیت‌ها و سفرهایشان با هم، در کنار روایت غیرخطی و گسیخته داستان - به سبب آشفتگی ذهن شخصیت - در مجموع موجب اغتشاش و عدم انسجام متن شده‌اند. این اغتشاش متن مانند آینه‌ای، آشفتگی جهان بیرون و امر واقع را که از هیچ نظم و انسجامی برخوردار نیست، منعکس می‌کند. رمان پسامدرن برخلاف رمان مدرن که می‌کوشید نظام درونی خود را به‌عنوان بدیلی در برابر آشفتگی و هرج و مرج حاکم بر جهان واقع قرار دهد؛ به‌نحوی کارکردی، این هرج و مرج و آشفتگی را در درون خود بازتاب می‌دهد؛ بنابراین به واقعیت بسیار نزدیک‌تر از داستان مدرن و پشامدرن است. به نمونه‌هایی از این گسیختگی و عدم انسجام در متن توجه کنید؛ مثلاً پس از اینکه راوی اصلی داستان یادداشت‌برداری خود را تمام کرده و از سفر به خانه خود برگشته است، دوباره بدون دادن هیچ نشانه یا اطلاعی به خواننده، بی‌دلیل به ذکر وقایع سفر خود می‌پردازد و خواننده را سردرگم می‌کند که این وقایع مربوط به چه زمان و مکانی هستند (همان: ۱۱-۱۳) یا در بعضی سطور، بهادر که مدت‌هاست از استاد خود جدا شده و سفر بازگشت خود را به تنهایی طی می‌کند، ناگهان به گفت‌وگو با استاد می‌پردازد و یا بی‌مقدمه گفت‌وگوی بهادران دیگر با استاد را ذکر می‌کند (همان: ۱۱۴-۱۱۶).

شیفته‌گونگی شخصیت

شخصیت‌های اغلب داستان‌های پسامدرن، افرادی معقول و معمولی و دارای کنش‌های پذیرفته شده و متداول جامعه نیستند، بلکه اغلب از نظر هنجارهای اجتماعی دارای رفتاری غیرعادی و غیرقابل درک هستند؛ برخی از این شخصیت‌ها کاملاً روان‌پریش و برخی، مانند شخصیت‌های این داستان، فقط اندکی نابهنجار و شیفته‌گونه هستند. در عرفان نیز ما با یک شخصیت بهنجار و معمولی روبه‌رو نیستیم. اغلب حالاتی که عرفا دچار آن می‌شده و گزارش می‌کرده‌اند، از جمله دیدن رنگ‌ها و اوهام و رؤیاهای خاص، آنان را از هنجارهای رفتاری و ذهنی مردم معمولی متفاوت می‌کرده است، بنابراین اغلب شخصیت‌های عرفانی و طبیعتاً شخصیت‌های این داستان نیز ویژگی‌های شخصیت‌های داستان‌های پسامدرن را دارند. به نمونه‌ای از حالات روحی شخصیت اصلی این داستان توجه کنید:

در این زمان گاهی به‌ندرت یک گروه پرنده به‌سرعت به‌صورت دسته‌جمعی از آسمان می‌گذشتند و به‌طرف فضای شمال، در غم و سرما و دمه محو می‌شدند ... خودم را می‌دیدم که خیلی سبک در عقب قافلهٔ پرندگان در حال پروازم و عجله دارم که برسم. استرم روی زمین مانده بود اما زمان سریع‌تر از آن می‌گذشت که بتوانم برای او دل‌سوزی کنم. باید توازنم را حفظ می‌کردم و انگهی یک لحظه غفلت باعث می‌شد تا از صف پرندگان عقب بیفتم. حتی چشم‌هایم را حق نداشتم لحظه‌ای بچرخانم و مستقیم به جلو نگاه می‌کردم. بعد دیدم که از فضاهای مختلفی از رنگ‌های تیره، تیره و روشن و روشن دارم عبور می‌کنم و یک نسیم تقریباً گرم و سبک می‌وزد. از این لحظه به بعد دیگر هیچ کوششی نمی‌کردم و این جاذبهٔ آن جادهٔ بال بود که مرا می‌برد. در یک فضای مطبوع رها شده بودم و همهٔ زندگی‌ام در یک لحظهٔ ممتد و طولانی از جلوی چشم می‌گذشت و شیرین و گوارا و راضی‌کننده در پشت سرم قرار می‌گرفت و به راحت‌ترین وجهی محو و فراموش می‌شد (همان: ۳۷-۳۸).

شخصیت‌های دیگری نیز در این داستان، دارای همین ویژگی هستند؛ مثلاً بعضی از بهادران، دختر فالگیر و خود فالگیر:

فالگیر با اصوات نامفهومی عباراتی می‌گفت و دخترک جوانی که همراه او بود ترجمانی و دیپلماسی می‌کرد و گاه بین خود آنان با اصوات نامفهومی مباحثاتی در می‌گرفت و در این صورت فالگیر بر پاره کاغذی اشکالی ترسیم می‌کرد و سپس ترجمان به شرح آن می‌پرداخت ... کمی شیفته‌گونه می‌نمود و گفتار او از ملاحظتی خالی نبود (همان: ۱۸۶-۱۸۷).

محتوای وجودشناسانه

همچنان‌که در بررسی مؤلفه‌های پیشین ملاحظه شد، حضور اغلب این مؤلفه‌های پسامدرنیستی در خدمت ایجاد محتوای وجودشناسانه در متن قرار دارد. البته در عرفان و مباحث مختلف آن، با آمیزه‌ای از مباحث معرفت‌شناسانه و وجودشناسانه روبه‌رو هستیم که به‌نحوی تنگاتنگ و غیرقابل تفکیک از هم مطرح می‌شوند؛ اما شیوهٔ پرداختن به عرفان، در این داستان، به‌خصوص از آنجا که با نگاهی روان‌شناسانه صورت می‌گیرد و عرفان را نوعی

خودشناسی و نوعی روند کسب فردیت ویژه هر شخص می‌بیند، به نوعی است که بیشتر، جنبه وجودشناسانه متن را برجسته می‌کند تا معرفت‌شناسانه:

بی‌شک در آینده نیز از این جاده خواهند رفت، این جاده حیفاست که بی‌راهرو بماند. تجربه برخی از آنان به تجربیات من شبیه خواهد بود، اما در این سفر هرکس به نوعی می‌رسد و به جایی می‌رسد که مخصوص خود اوست. من وقتی رسیدم که استادم دوباره عزم سفر کرده بود، چیز زیادی به من نگفت، فرصت تنگ بود و اینک می‌توانم فکر کنم که لزومی هم نداشت، زیرا سفر او مخصوص به خود او بوده است ... (همان: ۱۳۹).

اما عرفان آنجا که هدفش شناخت رازهای خلقت باشد و جهان را یگانه و واحد ببیند، برای شناخت آن تلاش کند، جنبه معرفت‌شناسانه می‌یابد:

رنگ گل‌ها تند و مرطوب به نظر می‌رسید، بیش از اندازه شاداب بودند. هیچ چیز یادم نمی‌آمد. نمی‌دانم چرا این سؤال قدیمی تکراری به ذهنم آمد، از کجا آمده‌ام و به کجا می‌روم، چرا آمده‌ام؟ اما هیچ پاسخی به ذهنم نمی‌رسید (همان: ۱۶-۱۷).

سطور زیر، آنجا که هدف بهادران را تسخیر افلاک و گنجینه‌های نوری آن دانسته و قائل به دست‌یابی انسان به شناخت و معرفتی قطعی است، جنبه معرفت‌شناسانه پیدا می‌کند و آنجا که این شناخت برای هرکس جنبه و هدف فردی و جداگانه دارد، بُعد وجودشناسانه می‌یابد:

بعد از استراحتی مختصر، امشب با طلوع اولین ستاره، حمله آنان [بهادران] به صورت منفرد و جدا از هم، از گوشه و کنارهای این دشت پهناور از روی صخره‌ها و تپه‌ماهورها آغاز خواهد شد ... مسیر حمله به طرف آسمان و هدف تسخیر افلاک است. در هر فلکی باید مقداری از ظلمت را منهدم کرده و گنجینه‌های نوری آن را تسخیر کنند. آن که خود را به آخرین فلک برساند همه سیاهی‌ها را درهم کوبیده و صاحب همه انوار خواهد شد (همان: ۲۰).

و اما برجسته‌شدن محتوای وجودشناسانه در این داستان، جز در مواردی که در بالا ذکر شد، از طریق مخدوش کردن مرزهای سطوح متفاوت وجودشناسانه مثل مرگ و زندگی، گذشته و

آینده، تخیل و امر واقع نیز صورت می‌گیرد که در بخش‌های پیشین به تفصیل در مورد آن صحبت شد و در اینجا به ذکر نمونه‌هایی از آن اکتفا می‌شود؛ در بخش زیر بهادری با یکی از تکرارهای خود دیدار می‌کند:

گاهی به‌ندرت اتفاق افتاده است که بهادری در راه به یکی از تکرارهای خود برخورد کرده است، از ستور فرود آمده و در کنار هیمة او نشسته و با او به سخن پرداخته است، بدون آنکه بداند کسی که با او سخن می‌گوید و او را راه می‌نماید خود اوست (همان: ۹۷).

این برخورد بین سطوح مختلف وجودی در سطور زیر نیز منعکس شده است:

آخرین لحظه‌های تطابق مثل دو تابلوی مربع داشتند از مقابل یکدیگر رد می‌شدند ... یکی از بهادران سر خود را بلند کرد و به آسمان نگریست و من یک لحظه توانستم صورت منکسر او را بین فشار دو زمان مماس ببینم ... فوراً او را شناختم ... در یک انطباق بسیار سریع، چشممان به هم افتاد و مثل اینکه هر دو ناراحت شدیم ... نگاهش مربوط به یکی از سال‌های جوانی و حتی میانسالیش بود و در آن یک پیام مرتعش بود که به من می‌گفت عجله کن برو، پشت سرت را نگاه نکن و نمان. دو تابلو از هم رد شده بودند و بقیه پیام از فضا می‌آمد (همان: ۱۷۱).

در سطور زیر مرزهای بین مرگ و حیات مخدوش می‌شود و این دو جهان که در متون مدرن و پیشامدرن نفوذناپذیر بودند، در یکدیگر تداخل می‌کنند:

بعد بیدار شدم، یک شب سبک بهار بود و داشتم برمی‌گشتم ... آیا این همان درخت خشکی نبود که در آن زمستان برهوت در پای آن مرده بودم. از این طرف زمین فرو رفتیم و از آن طرف درآمدم. زمان‌ها را در می‌نوشتیم ... (همان: ۱۷۸-۱۷۹).

نتیجه

وجود هر دو مولفه مهم پسامدرنیستی، یعنی عنصر غالب شکلی که عدم انسجام و آشفتگی شدید متن، نزدیک به فروپاشی پی‌رنگ داستان است، همچنین غلبه محتوای

وجودشناسانه که **عنصر غالب محتوایی** پسامدرنیسم است، موجب می‌شود که رمان مورد نظر رمانی پسامدرنیستی شمرده شود که علی‌رغم داشتن برخی از مولفه‌های مدرنیستی، از جمله ورود گاه‌به‌گاه به مباحث معرفت‌شناسانه، در مجموع در حیطه پسامدرنیسم قرار می‌گیرد. همچنین استفاده بجای نویسنده از مباحث و شخصیت‌های عرفانی و شیوه‌های به‌کارگیری آن‌ها رنگ و بویی از فرهنگ شرقی به داستان داده و موجب شده است که شیوه‌های پسامدرنیستی به شکلی بومی شده، نو و غیر تقلیدی ارائه شود.

پی‌نوشت

۱- برای مطالعه در مورد نظریات نظریه‌پردازان مذکور می‌توان به کتاب‌های *نظریه‌های رمان: از رئالیسم تا پسامدرنیسم* (لاج، ۱۳۸۶) و *مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان* (هانبول، ۱۳۸۳) و همچنین سایر منابع فراوانی که در این زمینه وجود دارد و عنوان برخی از آن‌ها در کتاب‌نامه کتاب *پسامدرنیسم در ادبیات داستانی ایران* (تدینی، ۱۳۸۸) درج شده و همچنین به خلاصه این نظریات که در منبع اخیر موجود است، مراجعه کرد؛ پرداختن به آن‌ها از حوصله این مقاله خارج است.

منابع و مآخذ

- پاینده، حسین. (۱۳۸۲). *گفتمان نقد: مقالاتی در نقد ادبی*. تهران: نشر روزنگار.
- _____ (۱۳۸۶). *رمان پسامدرن و فیلم: نگاهی به ساختار و صناعات فیلم میکس*. تهران: انتشارات هرمس (وابسته به مؤسسه شهر کتاب).
- تدینی، منصوره. (۱۳۸۸). *پسامدرنیسم در ادبیات داستانی ایران*. تهران: نشر علم.
- تسلیمی، علی. (۱۳۸۳). *گزاره‌هایی در ادبیات معاصر ایران: داستان*. تهران: نشر اختران.
- شمیسا، سیروس. (۱۳۸۲). *تاریخ سری بهادران فرس قدیم*. تهران: انتشارات فردوس.
- _____ (۱۳۸۵). *نقد ادبی*. تهران: نشر میترا.
- لاج، دیوید و دیگران. (۱۳۸۶). *نظریه‌های رمان: از رئالیسم تا پسامدرنیسم*. ترجمه حسین پاینده. تهران: انتشارات نیلوفر.
- میرعابدینی، حسن. (۱۳۸۳). *صد سال داستان‌نویسی ایران*. (جلد ۱ و ۲). تهران: نشر چشمه.
- هانبول و دیگران. (۱۳۸۳). *مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان*. گزینش و ترجمه دکتر حسین پاینده. تهران: نشر روزنگار.

- Bressler, Charles. (2007). *Literary Criticism: an Introduction to Theory and Practice* (fourth edition). New Jersey: Pearson, Prentice hall.
- Cuddon, J.A. (1999). *The Penguin dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. London: Penguin Books.