

وحدت راوی‌ها در رمان من او و خلق مضمون عرفانی (با تکیه بر مؤلفه‌های پسامدرن)

هیوا حسن‌پور*

آزاده اسلامی**

چکیده

درباره پست‌مدرنیسم نمی‌توان تعریف جامع و مشخصی ارائه داد. اما با تمام اختلاف نظرها در این زمینه، ویژگی‌های مشترکی هست که بر اساس آنها، می‌توان اثر پست‌مدرن را از غیر آن تا حدی شناسایی و مرزبندی کرد. رمان «من او» نوشته رضا امیرخانی از رمان‌های برجسته فارسی است که شگردهای روایی پیچیده و منحصر به فردی دارد. از ویژگی‌های این رمان، حضور پررنگ و برجسته مؤلفه‌های پست‌مدرن است. شناخت و بررسی این مؤلفه‌ها به درک بهتر و خوانش دقیق‌تر داستان کمک می‌کند. همچنین، سبب می‌شود که لایه‌های پنهان متن آشکار شوند. در این مقاله به روش توصیفی - تحلیلی و با استفاده از مطالعه کتابخانه‌ای به بررسی رمان «من او» از رضا امیرخانی از منظر پسامدرن و اصول حاکم بر آن پرداخته شده است تا نشان داده شود که در نهایت این اصول در خدمت کدام معنا، مضمون و یا هدفی به خدمت گرفته شده‌اند. نتایج حاکی از آن است که استفاده از شگردهای فراداستان، بینامتنیت، پایان چندگانه، تداخل سبک‌های ادبی و فرم بدیع و نواز مؤلفه‌های پست‌مدرن در این اثر ادبی است که تمام این موارد در نهایت با اتحاد برقرار کردن بین راوی‌ها در سطوح مختلف، معنا و مضمونی عرفانی خلق کرده‌اند. راوی، در این داستان بسیار پیچیده است. در واقع، می‌توان گفت که داستان من او، داستان شخصیت یک راوی پست‌مدرن است که مرز میان سنت و مدرنیته و گذشته و حال را برداشته است و تمام هستی‌ها و باورها را به رسمیت می‌شناسد.

کلیدواژه‌ها: پست‌مدرن، رضا امیرخانی، من او، راوی.

* دکترای زبان و ادبیات فارسی از پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی (نویسنده مسئول).

Hiva.hasanpoor@gmail.com

** دانشجوی دکتری ادبیات عرفانی دانشگاه بین‌المللی امام خمینی قزوین، Eslami2534@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۵/۲۵، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۸/۱۰

۱. مقدمه

پست مدرن از جریان‌های معاصر است که در تقابل با مدرنیسم و یکی از اصلی‌ترین اصول آن - یعنی مطلق‌گرایی - شکل گرفت. در حقیقت این جنبش، نوعی انتقاد به دنیای مدرن بود که برای هر چیزی یک ساختار، منطق ریاضی وار و ... در نظر می‌گرفت. این جریان، جهان معرفتی و هستی‌شناسی دنیای مدرن را به چالش می‌کشید و با ورود به حوزه ادبیات، نیز آثار ادبی را دستخوش دگرگونی‌هایی در سبک‌های روایی، ادبی و ... کرد که فراداستان و نموده‌های آن، عدم قطعیت در ارائه مطالب و درون مایه، آشوب و تکثر حقیقت، خردگرایی، ساختارشکنی، رواج نظریات فمینیستی، فروپاشی روایت‌های کلان، تناقض، عدم انسجام و ... از جمله مواردی هستند که تحت تأثیر اندیشه پست مدرن به ادبیات ورود پیدا کردند.

برشمردن این اصول به این معنا نیست که هر اثر ادبی پست مدرن باید تمام این موارد را شامل شود تا اثری پست مدرن به شمار آید و شاید در حوزه ادبیات و داستان و رمان، هیچ اثری به تنهایی یافت نشود که دربردارنده تمام مؤلفه‌های پست‌مدرن باشد. اما آثار زیادی فارغ از هر مشرب فکری و اندیشه‌ای وجود دارند که برخی از این مؤلفه‌ها را دارا هستند. بررسی این قبیل آثار ادبی، این اهمیت را دارد که نشان می‌دهد در آثار پست‌مدرن تنوع ایده‌ها و اندیشه‌ها، به رسمیت شناخته می‌شوند. بدین معنا که ممکن است به عنوان مثال، اثری با صبغه عرفانی، بسیاری از مؤلفه‌های پست‌مدرن را داشته باشد.

یکی از رمان‌هایی که از نظر پست‌مدرنیسم قابل تحلیل و بررسی است، رمان «من او» از رضا امیرخانی است. امیرخانی از نویسندگان برجسته و پرکاریست که نوشتن را خیلی زود آغاز کرد و با اولین اثرش، ارمیا، معروف شد. رمان «من او» از قوی‌ترین کارهای اوست که به داستان‌های پست‌مدرن نزدیک است. هدف از بررسی پست‌مدرنیسم در این رمان، این است که نشان داده شود نویسنده چگونه توانسته است دو راوی پیشامدرن (من) و مدرن (او) را در آخرین فصل کتاب با هم یکی کند و به نوعی نگاه پسامدرنیسم برسد. نگاهی که در آن سنت و مدرنیته، هر دو به رسمیت شناخته می‌شود و معنا و مضمون رمان نیز در سایه اتحاد راوی‌ها و الگوهای پسامدرن، رنگ و صبغه‌ای عرفانی پیدا می‌کند.

۲. پیشینه پژوهش

در مورد رمان «من او» از چشم‌اندازهایی دیگر، پژوهش‌هایی انجام شده است که بنا بر ضرورت پژوهش در ادامه ذکر می‌شوند:

مقاله *نقد از من به او: نقد داستان از به از رضا امیرخانی* که هیچ ارتباطی با پژوهش حاضر ندارد و همانگونه که از عنوان آن بر می‌آید، پُلی زده است بین دو اثر داستانی رضا امیرخانی.

مقاله *نشانه‌های رئالیسم جادویی در رمان من او* که به ویژگی‌های سبکی رمان و ارتباط آن با رئالیسم جادویی (امیختگی واقعیت و خیال در متن داستان) پرداخته است.

مقاله *نگرشی روان‌شناختی به رمان من او* که بیشتر ناظر بر رویکرد کهن‌الگویی به این رمان است و در آن شخصیت‌های داستانی بر اساس کهن‌الگوها بررسی و تحلیل شده‌اند.

مقاله *تحلیل زیبایی‌شناختی چند عنصر داستانی در سه رمان رضا امیرخانی (ارمیا، من او، بیوتن)* که به بررسی زیبایی‌شناسی آثار امیرخانی و ترفندهای داستان‌پردازی او پرداخته و به این نتیجه رسیده است که رسم‌الخط عجیب، بازیهای زبانی و استفاده مناسب از معانی و شکل‌های گوناگون کلمات از جمله مواردی هستند که به ترفندهای داستان‌پردازی نویسنده بر می‌گردند.

مقاله *یک واقعه و چند روایت* که تمام مقاله حول این ایده شکل گرفته است که این رمان، نمی‌تواند رمانی واقع‌گرایانه و یا فرا واقعی باشد بلکه تلفیقی از این دو نوع رمان است که انعکاس‌دهنده باورها و عقاید مردم سرزمینمان است.

مقاله *رویکردی در تحلیل و نقد رمان‌های انقلاب اسلامی با تأکید بر نقد رمان‌های رضا امیرخانی* که در آن به بررسی فراتحلیلی کارکردگرایانه ادبیات انقلاب اسلامی بر اساس رمان‌های امیرخانی پرداخته شده است و از سه جنبه کتابشناسی، جریان‌شناسی و آسیب‌شناسی بررسی شده است.

با توجه به پیشینه و مباحثی که مطرح شد، هیچ پژوهشی که دقیقاً موضوع مورد پژوهش حاضر باشد، پیدا نشد و این موضوع در نوع خود و با این محدوده پژوهشی کاملاً تازه و جدید است.

۳. طرح کلی رمان

رمان من او، داستان خانواده‌ای اصیل و ثروتمند به نام فتّاح است. شخصیت اصلی داستان که در بسیاری از جاها راوی نیز هست، علی فتّاح، نوّه تاجر و صاحب کوره آجر پزیست که مردی بسیار با اخلاق و خیر و مردم‌دار است. پدر علی در سفری تجارتي به باکو به قتل می‌رسد و مرگ او کم کم خانواده را دچار بحران و ماتم‌زدگی می‌کند. علی که نوجوان نجیب و مؤدبی است عاشق مهتاب، دختر خردسال نوکرشان و خواهر صمیمی‌ترین دوستش، کریم، می‌شود. این عشق دوسویه تا پایان عمر علی ادامه دارد اما هیچ‌گاه به ازدواج نمی‌انجامد. خواهر علی، پس از مرگ پدر و همزمان با کشف حجاب اجباری و فشارهای ناشی از آن به پاریس می‌رود و مدتی بعد مهتاب نیز به او می‌پیوندد. مریم در پاریس با یک مسلمان مبارز الجزایری ازدواج می‌کند. مرد قبل از تولد دخترش، هلیا، حین یک سخنرانی ترور و کشته می‌شود. هلیا با دو قلب متولّد می‌شود. راوی می‌گوید یکی از این دو قلب مال پدر هلیاست. چند سال بعد، مریم و مهتاب به ایران بازمی‌گردند و نمایشگاه نقّاشی دایر می‌کنند. مهتاب و علی همچنان عاشق هم می‌مانند. علی به توصیه درویش مصطفی، تا زمانی که مهتاب را برای خودش نخواهد از ازدواج با او امتناع می‌کند. درویش مصطفی، از شخصیت‌های بسیار مثبت و روشن ضمیر داستان است که در متن داستان مثل روحی ورای مکان و زمان، همه جا حضور دارد و با جملات کلیدی و پرمعنایی که بر زبان می‌آورد این تصوّر را به خواننده القا می‌کند که از تمام اتفاقات پس و پیش آگاه است. در طول داستان، تمام شخصیت‌ها می‌میرند و مرزی بین زمان حال و گذشته و در نتیجه، حیات و ممات آنها نیست. به گونه‌ای که شخصیت‌ها پس از مرگشان برای راوی داستان همان قدر زنده هستند که قبل از مرگشان این‌گونه‌اند. علی فتّاح نیز در شصت سالگی به سان یک شهید از دنیا می‌رود و در ردیف شهدا دفن می‌شود. راوی با درویش مصطفی، همداستان است که علی - که تمام زندگی و دارائی‌هایش را بخشیده است - عاشقی است که عفت و ورزیده و برای همین شهید از دنیا رفته است.

داستان در بیست و سه فصل و با سه نوع صدای راوی (من، او، من او) روایت می‌شود. داستان تا فصل بیست و دوم با عناوین (یک من، یک او، دوی من، دوی او، ... ، یازده من، یازده او) روایت می‌شود. در آخرین فصل، راوی‌ای با عنوان «من او» داستان را به پایان می‌برد. اوج قدرت و خلاقیت داستان در همین راوی فصل آخر و شیوه بیان روایت اوست. راوی مذکور صورت کامل‌تری از راویان فصول قبل است.

۴. بیان مسئله

درباره پست مدرنیسم نمی‌توان تعریف جامع و مشخصی ارائه داد. زیرا «پست مدرنیسم، مفهومی پیچیده و مشکل است و دیدگاه‌های متنوعی در این زمینه وجود دارد (وارد، ۱۳۸۹: ۱۵). برداشت و نظریه‌ای واحد درباره پست مدرنیسم وجود ندارد و دیدگاه‌ها در این زمینه گوناگون است (پاینده، ۱۳۹۰: ج ۳/ ۲۶). مثلاً جان بارت (John Barth) «پسامدرن» را اصطلاحی خشن و اندکی مقلدانه می‌داند و چیزی را عرضه می‌کند که در حال فرود آمدن از اوج است و به سستی در پی کنشی است که باید دنبال شود (بارت به نقل از مک‌هیمل، ۱۳۹۲: ۲۶).

از نظر ایهاب حسن (Ihab Hassan)، اصطلاح پسامدرنیسم، نوعی بی‌ثباتی معنایی است که این بی‌ثباتی به واسطه دو عامل تشدید می‌شود: یکی نوپایی نسبی اصطلاح پسامدرنیسم و دیگری خویشاوندی آن با اصطلاحات متداول تری که خود به همان اندازه بی‌ثباتند (حسن، ۱۳۸۷: ۹۹) که این بی‌ثباتی و عدم قطعیت، همان چیزی است که مک‌هیمل (Mc Hale) از آن به دیدگاه‌های متفاوت تعبیر می‌کند و لیوتار (Lyotard) نیز آن را پایان سلطه کلان روایت‌ها می‌داند (به نقل از Hutcheon, 2002: 11) گروهی دیگر نیز پسامدرن را همانند و مشابه جنبش فمینیستی می‌دانند و حداقل در نوع نگاه و انتقادی که این دو نسبت به هنجارهای حاکم دارند، شبیه و همانند دانسته می‌شوند. «هر دو [پسامدرنیسم و فمینیسم] بدن را به سان موضع قدرت می‌بینند که از طریق آن سوژه‌گی شکل می‌گیرد. هر دو به جای تمرکز بر قدرت برتر دولت متمرکز به عملکردهای محلی و مآنوس قدرت اشاره دارند. هر دو نقش اساسی گفتمان را در بیان ظرفیت تولید و ابقای قدرت قاهر پیش می‌کشند و بر چالش موجود در گفتمان‌های به حاشیه رانده یا به رسمیت نشناخته تأکید می‌کنند تا نحوه رفتار اومانیسم و تجربه نخبگان مذکر را نقد کنند» (Diamond & Quinby, 2013: 71).

یکی از دلایل این اختلاف نظرها و ارائه نظریات گوناگون درباره پست مدرنیسم، این است که برخی از نظریه‌پردازان میان مدرنیسم و پسامدرنیسم، گسست و جدایی قائلند و آنها را دو نحله جدا از هم می‌دانند؛ اما، گروهی دیگر، برخلاف آنها، پسامدرنیسم را ادامه مدرنیسم می‌دانند (پاینده، ۱۳۸۹: ۳۲).

با تمام اختلاف نظرها در این زمینه، ویژگی‌های مشترکی هست که بر آن اساس می‌توان اثر پست مدرن را از غیر آن تا حدی شناسایی و مرزبندی کرد. ویژگی‌هایی مانند عدم ثبات و پیش‌بینی‌ناپذیری داستان، عدم قطعیت، ساختار پیچیده آثار، نوشتن داستان درباره خود،

۱۰۴ وحدتِ راوی‌ها در رمانِ منِ او و خلقِ مضمونِ عرفانی (با تکیه بر مؤلفه‌های پسامدرن)

بینامتنیت، امتزاجِ رئالیسم با جادو و اسطوره و پایانِ چندگانهٔ داستان، فرمِ نو و بدیع و... (ن.ک. شایگان‌فر، ۱۳۹۰: ۲۲۰-۲۱۹).

۵. نشانه‌های پست‌مدرنیسم در رمان «منِ او» و کارکردهای آن‌ها

رمان «منِ او» از امیرخانی از جمله رمان‌هایی است که نویسنده در پرداختِ آن توجهی ویژه به اصولِ پست‌مدرن برای بیانِ جهانِ معرفتی خود داشته است. در ادامه، هر یک از این اصولِ توضیح داده می‌شود و سپس ارتباط این شگرد در شیوهٔ بیانِ امیرخانی تحلیل و بررسی می‌شود:

۱.۵ فراداستان

فراداستان، نوعی نوشتار است که به شکلی مشخص و واضح، وضعیتِ تصنعی خود را به نمایش می‌گذارد و بدین شیوه به ژرفاندیشی دربارهٔ رابطهٔ جهانِ واقعی و جهانِ داستانی می‌پردازد. موضوع این داستانی نویسی خودآگاه، دقیقاً فاصلهٔ داستان و نقد است. یکی از دلایل شکل‌گیری این نوع داستان، مخالفت آن با رئالیسم و واقع‌نمایی جهانِ داستانی به مثابهٔ زندگی واقعی است؛ بنابراین، فراداستان در امرِ واقعیتِ خلل وارد می‌کند و آن را تردیدپذیر نشان می‌دهد. رمان‌های فراداستانی بنیانِ متعارف وجود را تضعیف می‌کنند و سبب بازاندیشی و بازنگری دربارهٔ جایگاه فلسفی واقعیت می‌شوند.

نویسندگان پسامدرنیستی مانند فاولز بدین امید از شگرد فراداستان بهره می‌برند که خوانندگان رمان‌هایشان با آگاهی‌ای نو به شیوهٔ برساخته شدن معانی و ارزش‌های این جهان بنگرند و با استفاده از این آگاهی در درستی و قطعیت این معانی و ارزش‌های جهان تردید روا دارند و به امکان دگرگونی آن‌ها در زندگی بیندیشند (وو، ۱۳۹۳: ۱۹۴).

امیرخانی در این رمان با ترفندهایی واقعیت موجود در رمان را به چالش می‌کشد و روایتِ شنو را به شیوه‌های مختلف از اینکه داستانی را می‌خواند، آگاه می‌کند و به نوعی می‌توان گفت از تکنیک فراداستان استفاده کرده است «فراداستان مبتنی بر اصل عدم قطعیت هایزنبرگ است. هایزنبرگ بر این باور است که نمی‌توان جهان عینی و ایزکتیو را توصیف کرد زیرا مشاهده‌گر، همواره امر مورد مشاهده را تغییر می‌دهد و می‌انگارد اگر آدمی نتواند طبیعت را مورد محاکات قرار دهد، لاقلاً قادر به تبیین تصویری از رابطه با طبیعت است و

فراداستان، بیانگر عدم قطعیت این رابطه با جهان است» (Wough, 1996: 3). جهانی که قابل بازنمایی نیست و داستان و تخیلات ادبی تنها گفتارهایی از جهان را بازنمایی می‌کند. امیرخانی در این رمان به شیوه‌های مختلفی به فراداستان پرداخته است که در ادامه به ذکر و شرح هر کدام از آن‌ها پرداخته می‌شود.

۱.۱.۵ کوشش راوی برای موثق جلوه‌دادن روایت

راوی در این رمان، به دو شیوه سعی کرده است که روایت خود را موثق جلوه دهد یکی با مخاطب فرار دادن روایت شنو و دیگری تلاش در موثق جلوه دادن رخدادهایی که منطق باورپذیری کمتری دارند. این کوشش‌ها، روایت شنو را از محیط داستان به محیطی دیگر رهنمون می‌شود به گونه‌ای که به غیرواقعی بودن و یا هم راستا نبودن رخداد‌های داستان با رخداد‌های بازنموده شده، پی می‌برد.

۱.۱.۱.۵ مخاطب قرار دادن روایت شنو

از نکات جالب توجه این رمان، ورود نویسنده به ساحت متن است آن گاه که مطلبی را ذکر می‌کند و قصد دارد ریشه مطلب را در گذشته یا آینده با توجه به بخش‌بندی رمان نشان دهد. برای نمونه، در بند زیر، ارجاع به آینده دیده می‌شود، آینده‌ای که یکی از مهم‌ترین رخداد‌های داستان در آن اتفاق می‌افتد و آن به وصال نرسیدن علی و مهتاب است. نویسنده خیلی پیشتر با پیشوازی زمانی به آن رخداد اشاره می‌کند اما نه در قالب داستان بلکه در داخل پرانتز و در قالب توضیحات بیشتر و به سبک علائم نگارشی «خشت را بوسید و آرام روی زمین گذاشت، اما نه کنار خشت بغلی، کمی آن طرف‌تر (رجوع کنید به فصل یازده من)» (امیرخانی، ۱۳۹۶: ۲۰۹-۲۰۸).

گاهی نیز مخاطب قرار دادن روایت شنو خیلی آگاهانه و بارزتر است. برای نمونه آنجا که راوی اول شخص می‌گوید که دزدکی برای مهتاب غذا می‌برد به گونه‌ای که کسی متوجه نشود، خطاب به روایت شنو می‌گوید «خیال بد نکنی ها! همه‌اش دوازده سیزده سال سن داشتیم. سَنمان روی هم به اندازه نصف سن یکی از عشاق میز کناری کافه مسیو پرنر نمی‌شدا!» (همان: ۲۸۴). و گاهی بسیار واضح‌تر حتی دلیل و علت بخش‌هایی از کتاب را که نانوشته باقی مانده است خطاب به روایت شنو توضیح می‌دهد و می‌گوید

فکر کرده‌ای فصل قبل که سفید بود از دستمان در رفته است. نه؟! یا فی‌المثل این کتابی که شما خریده‌ای، این چند صفحه‌اش نگرفته است؟! نه؟! بعد هم حتم می‌نشینی کنار رفقا و فک و فامیل، آهن و تلمپ می‌کنی که به... صنعت نشر عقب مانده است... (همان: ۲۷).

این گونه ورودهای نویسنده به داستان، باعث فراداستان می‌شود که در حقیقت نقد و نظر نویسنده اصلی داستان در متن است و لاج‌آن را «نظرات فراداستانی» و در جای دیگر «صحبت‌های فراداستانی» خطاب به خواننده می‌نامد (لاج، ۱۳۹۴: ۱۶۸-۱۵۲). در این روش، نویسنده به شیوه‌های گوناگون به متن ورود می‌کند و به صراحت در روایت‌گری و شیوه‌های بازگویی داستان، آشنایی‌زدایی و بدعت‌گزاری می‌کند. راوی در این گونه داستان‌ها راجع به شخصیت‌ها و رویدادها هم اظهارنظر می‌کند و در این مورد از اصطلاح «راوی بیش از حد فضول» استفاده می‌کند (پاینده، ۱۳۹۴: ۷۵).

تفکیکی که نویسنده با مخاطب قرار دادن روایت شنو در این رمان انجام می‌دهد در حقیقت، تفکیکی است بین راوی‌های داستان و نشان دادن سطوح روایت با تکیه بر زمان‌های گذشته و حال. راوی‌هایی که تا فصل پایانی داستان، کاملاً جداگانه به گزارش داستان می‌پردازند و در فصل پایانی با درهم شکستن زمان داستانی به وحدت می‌رسند به گونه‌ای که نمی‌توان «من» را از «او» و حتی نویسنده اصلی داستان (امیرخانی) متمایز و جدا کرد.

۲.۱.۱.۵ تلاش راوی برای موثق جلوه دادن رخدادهایی که منطق باورپذیری

کمتری دارند

تلاش‌های راوی در این زمینه نموده‌های گوناگونی دارد گاهی مانند بیهقی سعی دارد خطاب به روایت شنو، حقیقت و اصل موضوع را آن گونه که بوده است نه آن گونه که گزارش داده‌اند، بیان کند و در زبان نوشتاری خود به این مسأله اشاره می‌کند.

چه می‌گفتم؟ جریان انگشت بریده پدر را! به قول عزتی، واقعیت، جریان هیچکدام از این‌ها که گفتم نیست. جریان اصلاً و اصالتاً چیز دیگری است. یعنی از نظر من چیز دیگری است. به دیویزیون قزاق ربط دارد، ولی نه آن جور که بقیه می‌گفتند، چون به سمند هم مربوط است... (امیرخانی، ۱۳۹۶: ۲۳۵).

که در ادامه نیز برای توضیح بیشتر داستان سمند و مریض شدن آن را توضیح می‌دهد.

گاهی نیز وقتی رخدادی در داستان فراتر از واقعیت است، امیرخانی با ورود خود به داستان و مخاطب قرار دادن روایت شنو، سعی دارد، روایت را موثق جلوه دهد. برای نمونه آنجا که باب جون با مار صحبت می‌کند و به نان و نمک قسمش می‌دهد که به کسی در این خانه آزار نرساند، راوی در ابتدای بخش بعد (پنج او)، خود، وارد داستان می‌شود و خطاب به روایت شنو می‌گوید

گمانم اسکندر توی جریان مار نبود حالا چون شما اینجوری نوشته‌ای، البته قضیه توفیر می‌کند. درست و غلطش را یادم نمی‌آید. العهده علی الراوی. البته اصل جریان مار و نان و نمک، خدا و کیلی درست است... اما یادم نیست که اسکندر هم بود... یا نبود؟ خودش که می‌گفت نبوده. دروغگو نبود... (همان: ۲۷۵).

دقت در عبارات بالا، ترفندی زیرکانه از امیرخانی را در موثق جلوه دادن روایت نشان می‌دهد. یعنی فقط با یک قسم (خدا و کیلی) اصل ماجرا را درست و حقیقی جلوه می‌دهد و سپس با پیش کشیدن ماجرای فرعی (بودن یا نبودن اسکندر در آن واقعه) رخداد و حقیقی بودن یا نبودن آن را پوشش می‌دهد. البته ناگفته نماند بودن یا نبودن اسکندر در این واقعه، مهم است چرا که همین اسکندر است که در آینده‌ای نه چندان دور، مار را می‌کشد و قطعاً نسبت به قسم باب جون و صحبت او با مار، ناگاه و جاهل بوده است.

نویسنده، در بخش‌های دیگر رمان نیز همین روش را پیش گرفته است و هر جا که منطق باورپذیری رمان، ضعیف و سست می‌شده است، خود، وارد داستان می‌شده و روایت شنو را مورد خطاب قرار می‌داده و بر موثق بودن روایت صحه می‌گذاشته است. برای نمونه آنجا که مرگ پدرش را به اسب قزاق‌ها و کوره، گشن گیری، سمنده، کامیون‌ها و ... ارتباط می‌دهد بلافاصله می‌گوید

نگویی ربط ندارد ها! چه می‌گویی؟! ربط علی‌وار ندارند؟! خب نداشته باشند، ربط علی‌وار که دارند. اصلاً مگر چقدر از کارهای خودت، به قول یاروگفتنی، ربط علی‌وار دارند؟! حکماً می‌گویی این داستان است؟ خب باشد! عجب کار هجوی است این نویسنده‌گی! گیرم علی‌وار نباشد؛ کفر خدا که نگفته‌ای؟! (همان: ۲۴۰).

در تمام این موارد که امیرخانی به عنوان نویسنده اصلی وارد داستان می‌شود و مستقیم روایت شنو را مخاطب قرار می‌دهد، جواب‌های نویسنده، در جواب سؤال‌های مقدری است که گویی منطق ضعیف و علت معلولی نارسای رخدادها باعث شده‌اند، امیرخانی به

گونه‌ی فراداستانی عمل کنند و گاه و بیگاه خطاب به روایت شنو و در مقام جواب‌دهی به سؤال‌های او وارد می‌شود «من چه می‌گویم؟ حواست هست؟! این‌هایی را که گفتم شاید از خودم در آورده باشم. معلوم نیست راست بوده باشند. البته شما نوشته‌ای دیگر... پس حکماً راست بوده‌اند» (همان: ۲۸۷).

تفکیک نویسنده بین «من» و «شما» در عبارات بالا نیز تأکیدی دیگر است از امیرخانی بر وجود راوی‌های متعدّد داستانی در قالب باورپذیر کردن رخدادها. به نوعی می‌توان گفت نویسنده، بسیار زیرکانه سعی کرده است روایت شنو را تا پایان داستان با این سؤال که راوی اصلی داستان کیست؟ همراه و همگام خود کند.

۳.۱.۱.۵ گزارش از بیرون در قالب توضیح بیشتر

این مورد نیز که به نوعی شیهه و مانند «مخاطب قرار دادن روایت شنو» است توضیحی اضافی در مورد روایت و رخداد است که با دخالت مستقیم راوی به وجود می‌آید با این تفاوت که راوی، خطاب به خود و به صورت مضمّر به روایت شنو، در مورد موضوعی که نوشته است، توضیح می‌دهد. برای نمونه در بند زیر که راوی سوم شخص در مورد خشت مریم صحبت می‌کند، می‌گوید «... آن دورها خشتی را می‌دید که رویش نوشته بود: اسکندر و ننه! دیگری باب جون بود و خدا بیامرز مامان جون که علی ندیده بودش. یکی دیگر بابا و مامانی بود. دوست داشت بداند خشت مریم کجاست. نتوانست نام عجیب و غریب آن مرد الجزایری را بخواند. یک بچه دبستانی چگونه می‌تواند... (یادم باشد که این قسمت مربوط به فصل‌های اوست)» (امیرخانی، ۱۳۹۶: ۲۰۰).

توضیح داخل پرانتز، دخالت راوی و به نوعی ورود راوی بیرون داستانی به عرصه داستان و رخدادهای آن است که عملی فراداستانی است. این ترفند، هم راوی‌های داستانی را تفکیک می‌کند و هم به روایت شنو گوشزد می‌کند که بخش‌بندی‌های داستانی بر اساس راوی‌های آن است که این راوی‌ها «من» و «او» هستند. همین کار را در بخش‌هایی دیگر از داستان نیز انجام داده است برای نمونه آنجا که حالت تعجب قوام السلطنه را توضیح می‌دهد، می‌گوید «این همه مورخ یکی نیامد تحقیق کند که قوام از دیدار با استالین بیشتر تعجب کرد، یا از دیدن درویش مصطفی. (یادم باشد این قسمت مربوط به فصل‌های اوست)» (همان: ۲۶۵). که توضیح داخل پرانتز، ورود راوی به عرصه داستان است و ناظر بر این مسأله که این بخش را در حقیقت باید راوی «او» گزارش می‌کرد نه راوی «من».

گاهی این ورودها، به شیوه‌هایی دیگر است و نوعی آشنایی‌زدایی را به همراه دارد. برای نمونه، آنجا که در مورد درختی که پای آن مار ریخته بودند، صحبت می‌کند بعد از ذکر ماجرا خطاب به روایت شنو می‌گوید که برای توضیح بیشتر به بخش پنج او رجوع کند اما در ادامه یادش می‌افتد که در بخش پنج او است «به هر حال ماجرای مارپزی شنیدنی است (رجوع به پنج او)... الانه که توی پنج او هستیم! چه می‌گوییم!» (همان: ۲۸۱) که همین عمل آگاهانه، روایت شنو را متوجه بخش‌بندی‌های داستان و تفاوت و تمایز راوی‌های آن می‌کند.

گاهی نیز راوی برای توضیح بیشتر و تعلیل و چرایی رخدادی در داستان، خود به عنوان شخصیتی از بیرون به داستان ورود می‌کند و ذهن روایت شنو را به جنبه دیگری از چرایی رخداد متوجه می‌سازد برای نمونه، در بخشی از داستان، درختی که مار زیر آن ریخته شده و خشک شده است، دلیل خشک شدن را تابلوی سیاه مریم و یا ماری که در قابلمه پخته شده بود و سپس زیر درخت ریخته شده بود، نمی‌داند و عملی می‌داند که علی‌فُتاح (کوبیدن سر به درخت) مرتکب شده است. «عاقبت به سمت درخت انار رفت. زیر نگاه مضطرب و متعجب مامانی و باب جون سرش را به تنه درخت می‌کوبید "به من هم می‌گویند برادر... " یادم باشد اصلاً شاید برای همین درخت خشک شد، نه به خاطر مار و نه به خاطر تابلو (رجوع کنید به پنج او)» (همان: ۳۵۱).

گاهی نیز با ایجاد تقابل در گذشته و حال (حالی که نویسنده اصلی داستانی یعنی امیرخانی حین نوشتن رمان در آن زندگی می‌کند نه حالی که راوی اول شخص در آن قرار دارد) به داستان ورود می‌کند و توضیحی بیشتر را ارائه می‌دهد. اصولاً این بخش‌ها همراه با جبهه‌گیری و سوگیری نسبت به رخدادی است. برای مثال، آنجا که در مورد هانی (نوه دختری فخرالتجار) صحبت می‌کند می‌گوید

بعد فهمیدم آقا، رییس داسرای منطقه جنوب تهران است! از آن تواضع‌های اول انقلابی که چقدر دوست داشتنی بود... نه مثل حالا که یارو با یک دفترچه و قلم می‌آید و می‌گوید من نویسنده‌ام... به دل‌نگیری‌ها!! مثل می‌زنم... بچه تهران است و همین مثل زدن‌ها دیگر (همان: ۳۸۳).

این تقابل‌ها که همراه با جبهه‌گیری و سوگیری راوی است و نشانی از همگامی و همراهی با درون‌مایه داستان در آن‌ها دیده می‌شود، بیشتر برای جهت‌دهی به ذهن روایت‌شنو در داستان گنجانده شده‌اند. ناگفته نماند مثال تقابلی بالا، مثالی درخور و خوب

نیست چرا که نوع تقابل در بالا، از نوع تباین جنس است و این تقابل قرار دادن درست نیست. برای توضیح بیشتر، می‌توان گفت در تقابل قرار دادن دو مورد، باید شباهتی بین آن دو مورد وجود داشته باشد که در یکی ذاتی و اصلی باشد و در دیگری ساختگی و نادرست. اما در بالا این شباهت وجود ندارد. یعنی رئیس دادسرا با نویسنده در تقابل قرار داده شده‌اند و این در صورتی است که کار این دو به هم مانند نیست!

۴.۱.۱.۵. خود را مورد خطاب قرار می‌دهد

یکی دیگر از ترفندهای امیرخانی در این داستان برای فراداستانی کردن نوشته خود، خطاب‌هایی است که نسبت به راوی یعنی خود، که کارش نویسندگی است، دارد. مثلاً آنجا که در مورد ردیف فانوس‌های چهل چراغ هیأت صحبت می‌کند و آن‌ها را شمارش می‌کند یک هو به خود می‌آید و خطاب به خود می‌گوید «داری چکار می‌کنی؟ با دست جمع می‌زنی که چه؟ حکماً می‌خواهی بینی چهل تا می‌شود یا نه؟ عجب کار هجوی است این نویسندگی! گیرم چهل تا نشد؛ آسمان که به زمین نمی‌آید!» (امیرخانی، ۱۳۹۶: ۲۱۹).

یا آنجا که باب جون به میرزا یک کیسه پول می‌دهد تا به تعداد قدم‌هایش که پانصد و سی و یک قدم شده بود، حق هر کدام از هفت کور را بدهد، راوی به خود می‌آید و می‌گوید

حواست نیست انگار. داری چکار می‌کنی؟ چه را حساب می‌کنی؟ پانصد و سی و یک را ضرب در هفت می‌کنی؟ یا نه، می‌گویی نباید به ازای هر قدم یک صناری می‌داد. حکماً می‌خواهی بگویی به ازای هر هفت قدم، یکیشان صدقه می‌گرفته، این جوری هفت برابر بهشان داده‌اید؟! چقدر حساب و کتاب؟ عجب کار هجوی است این نویسندگی! گیرم یک لقمه نان اضافه به هفت کور رسیده باشد، نان تو را می‌برند؟! (همان: ۲۲۵).

یا مثلاً آنجا که علی فتّاح به عنوان راوی اول شخص، تمایز بین خود و باب جون را بیان می‌کند، بعد خطاب به روایت شنو مطالبی را می‌نویسد که خارج از هنجار و قاعده رخدادهای و روایت داستانی است «اصلاً من و باب جون توی همین قضیه توفیر می‌کنیم. او پی خبط مردم را نمی‌گرفت، اما من می‌گیرم. تو که از هر دوی ما بدتری!!» به قاعده یک کتاب "من او"، پی خبط مردم را می‌گیری» (همان: ۲۹۳).

خطاب قرارداد در این رمان، خارج از هنجار و روایت حاکم، تقریباً زیاد است و امیرخانی به انحای مختلف از این ترفند نوشتاری استفاده کرده است. نمونه دیگر این خطاب‌ها که خطاب به راوی سوم شخص است در ابتدای بخش «شش او» است که امیرخانی خطاب به راوی سوم شخص می‌گوید همه چیز را نمی‌توانی بنویسی و این خطاب به دلیل این امر است که در پایان بخش «شش من» راوی سوم شخص می‌خواسته است ماجرای پاسبان عزتی را که قصد کشف حجاب مریم را داشته است، بنویسد اما نیمه تمام رها شده است «هم چه خبرهایی هم نیست. به خیالت همه چیز را می‌توانی بنویسی؟ هع! تو نمی‌توانی هر چه را که دلت خواست بنویسی. تکه اولش را هم که نوشتی، من نمی‌دانستم» (همان: ۳۳۷).

گویی راوی سوم شخص، وجدان راوی اول شخص است که اجازه نوشتن این موارد را به او نمی‌دهد بخصوص آنکه مریم نیز خواهر او بوده است و نسبت به او تعصب و غیرت دارد که در بخش پایانی داستان نیز هنگامی که «من»ها و «او»ها اتحاد پیدا می‌کنند دلیل این همه خطاب‌ها در داستان مشخص و روشن می‌شوند. در حقیقت، امیرخانی با این اصل پست مدرنی به پیشواز وحدت راوی‌ها در فصل پایانی داستان رفته است.

گاهی راوی سوم شخص با دورگرزینی و درج می‌خواهد از بیرون نسبت به امری اظهار نظر کند و خطاب به خود، نکته‌ای یا مطلبی را که پیشتر در ذهن داشته است، بیان می‌کند. برای نمونه در بخش «شش او» خطاب به خود می‌گوید

صد بار گفتم به جای من او بنشین و زندگی سید مجتبی را بنویس. گفتم تاریخی می‌شود و سیاسی و... جمع کن بند و بساطت را. نوشته‌ای سید مجتبی را صفوی می‌نامیدند! (رجوع کنید به دوی من) می‌نامیدند یعنی چی؟ اسمش این نبود که/ ما می‌گفتیم سید مجتبی میرلوحی. جخ تو سیدش را هم ننوشتی. نوشته‌ای سید مجتبی صفوی. بعدها شنیدیم که بقیه می‌گویند نواب صفوی. همان وقت‌ها که اسمی شد (همان: ۳۳۸).

آوردن این حاشیه‌روی که در آن راوی خطاب به خود و خارج از داستان مطلبی را بیان می‌کند، به دلیل آوردن نام نواب صفوی و ورود او به این بخش از داستان است که گویی یکی از مشغله‌ها و دل مشغولی‌های پیشتر نویسنده این رمان بوده و قصد داشته است زندگی سید مجتبی صفوی را به صورت رمانی در آورد که بنابر دلایلی که ذکر می‌کند، این

کار را انجام نمی‌دهد. این حاشیه‌روی‌ها نیز در خدمت وحدت راوی‌ها و تقویت این ایده است که تمام راوی‌ها در نهایت، خود نویسنده است.

گاهی راوی، در ابتدای یک فصل، روال معمول روایت و رخداد را به هم می‌ریزد و خود نیز به آن اشاره می‌کند و با این کار، روایت شنو را به سمت و سوی دیگری سوق می‌دهد که انتظار آن نظم را نداشته باشد. برای نمونه در ابتدای بخش «هفت او» امیرخانی می‌گوید «حکماً فصل را عوض کردی که من دوسیه عزتی را رو کنم. زهی خیال باطل!» (همان: ۳۸۱) و دلیل آوردن این جمله، پایان بندی بخش «هفت من» است که اشاره به مرگ مشکوک عزتی به وسیله ضربات چاقو دارد و خواننده و روایت شنو، قصد دارد که دلیل و چرایی و چگونگی این عمل توضیح داده شود اما نویسنده، بسیار زیرکانه و با آوردن این جمله، ذهن روایت شنو را به سمت و جهت دیگری سوق می‌دهد و انتظار و توقع به هنجار او را از بین می‌برد.

گاهی راوی در حین توضیح مطلبی، چون فکر می‌کند که مطلب بسیار به درازا کشیده شده است، سعی می‌کند با ورود نویسنده به داستان، جلو این اطناب ممل را بگیرد. برای نمونه آنجا که در مورد ساختمانی که مریم و شهین زیر آن عکس گرفته‌اند، بحث می‌کند به دلیل طولانی شدن وصف ساختمان، نویسنده به داستان ورود می‌کند و می‌گوید «می‌شود همین جوری خاله زکی پنجاه صفحه نوشت، چه فایده؟! یادم باشد: این قسمت مربوط به فصل‌های اوست» (همان: ۴۸۲).

۵.۱.۱.۵ خالی گذاشتن بخشی از داستان برای دخالت مخاطب و روایت شنو در شکل

دهی به رخدادها

یکی دیگر از شگردهای رمان نویسان پسامدرن خالی گذاشتن بخش‌هایی از داستان برای شکل دهی به رخدادها توسط خواننده و روایت شنو است. به عبارتی، رمان‌نویس با این ترفند سعی دارد که دست روایت‌شنو را در شکل‌دهی و خلق رخدادها و داستانی آن گونه که خواننده و روایت‌شنو می‌خواهد، باز بگذارد. «از ویژگی‌های دیگری که پتریشیا و و برای فراداستان‌های پسامدرن برمی‌شمرد اعطای نقش به خواننده است تا حدی که خواننده در برآفریدن معنای داستان، فعلاً نه مشارکت دارد» (پاینده، ۱۳۹۴: ۷۶).

در این رمان، تنها در یک بخش یعنی «نه او» این کار را انجام داده است و تمام فصل را خالی گذاشته است. این فصل خالی، مابین دو فصل اساسی و کنشی از شخصیت اصلی

داستانی یعنی علی فتاح قرار گرفته است و از منظر جریان و توالی رخدادها حائز اهمیت است. به نظر می‌رسد بیشترین سعی راوی در خالی گذاشتن این بخش بر این نکته بوده است که روایت شنو را به تفکر و اندیشیدن در مورد گنش علی فتاح وا دارد. در بخش «ده من» راوی به اینکه فصل پیشین را خالی گذاشته است و از روی عمد این کار را انجام داده است، اشاره می‌کند «فکر کرده‌ای فصل قبل که سفید بود از دستمان در رفته است. نه؟! یا فی المثل این کتابی که شما خریده‌ای، این چند صفحه‌اش نگرفته است؟! نه؟!...» (امیرخانی، ۱۳۹۶: ۵۲۷).

آنچه از مجموع تمام اصول فراداستانی در این رمان می‌توان نتیجه گرفت، برجستگی راوی و تشخیص دادن به راوی به شیوه‌های متفاوت است که بنابر غرض و مقصودی انجام شده است. به عبارت دیگر، شیوه‌های فراداستانی در این رمان در خدمت معنا و مضمون حاکم بر رمان و ارتباط آن با راوی‌های داستانی است. گاهی با ورود مستقیم به جهان متن، هنجار حاکم (جهان واقعی) را می‌شکند و نشان می‌دهد که راوی دیگری (بدون افشای ماهیت آن) به روایت می‌پردازد و گاهی با ورود خود به داستان، سیر علی معلولی داستان را استحکام می‌بخشد. در نهایت در بخش پایانی داستان (من او) این ورودها معنادار می‌شود و آن وحدت راوی‌های داستان «من» و «او» است که سرانجامی عرفانی نیز به داستان می‌بخشد.

۲.۵ بینامتنیت

اصطلاح بینامتنیت را نخستین بار ژولیا کریستوا، پساساختارگرای فرانسوی، در اواخر دهه شصت در بررسی آرا و افکار میخائیل باختین مطرح و وارد عرصه نقد و نظریه ادبی کرد. وی معتقد بود هیچ متنی وجود ندارد که متأثر از متون پیش از خود و تأثیرگذار بر متون پس از خود نباشد. این موضوع یکی از مهم‌ترین مسائل مطرح شده در پست‌مدرنیسم است.

یکی از محوری‌ترین ویژگی‌های وضعیت پست‌مدرن تلقی آن از مفاهیم اصل، سرشت، ماهیت و نقطه شروع است. وضعیت پست‌مدرن هرگونه متن را اقتباس از متن دیگر می‌داند. هیچ متنی اصل نیست، همه متون، ترجمه ترجمه ترجمه‌های دیگران‌اند. به عبارت دیگر آنچه وجود دارد نه متن مستقل بلکه بینامتنیت است (نجومیان، ۱۳۸۵: ۳۸).

یکی دیگر از شگردهای امیرخانی در این رمان (البته نه بسیار بارز و روشن) اشاره‌هایی است که به آثار دیگر دارد و در نوشتار، روایت شنو آگاه به آثار اقتباسی، می‌تواند این بینامتنیت را کشف کند و بفهمد. البته ناگفته نماند قائل شدن به این بینامتنیت‌ها، حاصل ذهن روایت شنوی است که با متون قبلی واقعاً مأنوس بوده باشد چرا که این بینامتنیت‌ها از نوع ضعیف و ساده هستند.

برای نمونه می‌توان ماجرای نبض گرفتن و اسم شهرها را بردن در رمان منِ او را مثال زد که اشاره‌ای خفیف به داستان پادشاه و کنیزک در مثنوی معنوی دارد. ابتدا شرح مفصل و دقیق ماجرا در رمان منِ او ذکر می‌شود و سپس بخشی که مربوط به نبض گرفتن است از مثنوی انتخاب می‌شود.

نبضش را گرفتم. فهمیدم که باید قلفکش داد. همه عاشق‌ها همین جوری‌اند. برای این که بفهمم کسی که او می‌خواهدش کجاست، دستم را دور ستون فلزی حلقه کردم. خوب نمی‌دانستم کجاست، اما خواستم رد گم کنم. اول چند جا را الکی گفتم. برلین؟ صدایی نیامد. لندن؟ صدایی نیامد؟ رم؟ صدایی نیامد. واشنگتن و نیویورک؟ صدایی نیامد. گفتم بگذار کمی بدوانمش. تو کیو؟ خندید. بعد گفتم مکه؟ بگویی نگویی یک صدایی آمد؛ گرومب. مشهد؟ یک صدای ناسوری آمد؛ گرومب. طاقتم طاق شد. تهران؟ صدا بیشتر شد. گرومب گرو...مب. نبضش می‌زد. سر شوق آمدم. از میدان اعدام می‌آیی؟ صدا بلندتر شد. خانی آباد؟ صدا خیلی بلند شد. گرومب گرومب. گوشم را به ستون فلزی چسبانده بودم. روی کوچه مسجد قندی، گود، مهتاب؟ صدای گرومب گرومب بیشتر شد. انگار کنارم ایستاده بود. روی کف فلزی طبقه دوم ایفل، کنار ستون؛ گرومب گرومب. صدا تمام شد (امیرخانی، ۱۳۹۶: ۷۲-۷۱).

توضیحاتی که راوی در جملات بالا در مورد حال و هوای درونی علی فتح آورده است ما را ناخودآگاه یاد داستان پادشاه و کنیزک در دفتر اول مثنوی می‌اندازد آنجا که طیب روحانی، نبض کنیزک را می‌گیرد تا بداند که دل‌داده و دل‌باخته کیست؟

دید رنج و کشف شد بر وی نهفت	لیک پنهان کرد و با سلطان نگفت...
دید از زاریش کو زار دلست	تن خوشست و او گرفتار دلست...
گفت ای شه خلوتی کن خانه را	دور کن هم خویش و هم بیگانه را...
خانه خالی ماند و یک دیار نه	جز طیب و جز همان بیمار نه
نرم نرمک گفت شهر تو کجاست	که علاج اهل هر شهری جداست...

نبض او بر حال خود بُد بی‌گزند تا پیرسید از سمرقند چو قند
نبض جست و روی سرخ و زرد شد کز سمرقندی زرگر فرد شد
چون ز رنجور آن حکیم این راز یافت اصل آن درد و بلا را باز یافت....

(مولوی، ۱۳۹۱: ۱۱-۱۰)

۳.۵ فقدان گره‌گشایی در داستان

رها کردن حوادث و سرنوشت شخصیت‌های داستان از ویژگی‌های داستان پست‌مدرن است. در نگارش پست‌مدرن، مخاطب، منفعل نیست و در تکمیل و تحقق داستان نقش دارد. بنابراین، گاهی قصه شخصیت‌ها ناتمام رها می‌شود و معمّای آنها گشوده نمی‌شود. امیرخانی در رمان *من او*، از بسیاری از حوادث داستان گره‌گشایی نمی‌کند. تا انتهای داستان مشخص نمی‌شود پدر علی چرا و توسط چه کسانی کشته شده است. مرگ مریم و مهتاب نامشخص است. راوی تنها با نشانه‌هایی چون بوی سوختگی و تداعی خاطره قورمه‌پزان و تفت دادن گوشت و پی و نیز به یاد آوردن روز موشک‌باران، این حدس را در ذهن مخاطب می‌اندازد که بمباران باعث مرگ آنها شده است (امیرخانی، ۱۳۹۶: ۳۵-۳۲). اما همین حدس و گمان را نیز با آوردن گزارشی از یک روزنامه‌نگار متزلزل می‌کند. سپس گزارش و تفسیر روزنامه‌نگار را که احتمال خودسوزی مریم و مهتاب را در ذهن مخاطب پروراند است، تحقیر و تمسخر می‌کند. «نقاش ناشناس همه آثارش را سوزانده بود... انگار چیزی منفجر شده باشد و بدن نقاش ناشناس را با آثارش ممزوج کرده باشد» (همان: ۳۵) مرگ کریم نیز در داستان همین وضعیت را دارد.

۴.۵ تداخل چند سبک ادبی و فرم بدیع

هر بیانی، فرم خاص خود را می‌طلبد و شاید بتوان گفت که یکی از اصلی‌ترین دلایل موفقیت یا عدم موفقیت یک اثر، فرم بیان آن است «شکل یا فرم به قالب یا شیوه یا مجموعه شگردهای هنری‌ای می‌گویند که نویسنده برای بیان محتوا انتخاب می‌کند. فرم در داستان‌های بسیار قوی، به قدری خودویژه است که هر گونه دخل و تصرف در آن می‌تواند تمامیت زیبایی شناختی داستان را خدشه‌دار کند. در واقع، شکل داستان‌های صناعت‌مند را نمی‌توان تغییر داد زیرا دستکاری در فرم بیان آنها، رابطه بین شکل و محتوایشان را خراب

می‌کند. نویسندگان داستان‌های پست‌مدرن، فرم داستان‌هایشان را ابداع می‌کنند. بدعت‌گزاری و خلق طرح نو در داستان، از ویژگی‌های داستان‌های پست‌مدرن است (ر.ک پاینده، ۱۳۹۰: ج ۳، ۱۶۱-۱۶۰).

برجسته‌ترین ویژگی رمان مذکور، فرم خاص و پیچیده آن است. نوآوری در شیوه بیان روایت و استفاده از دو راوی متفاوت (من و او) و یکی شدن این دو راوی در راوی سومی (من او) در فصل آخر، و این‌همانی آنها با نویسنده ضمنی داستان سبک و سیاقی نو در شیوه داستان‌نویسی است که اثر امیرخانی را از این جنبه منحصر به فرد کرده است. از دیگر مشخصه‌های داستان پست‌مدرن، تداخل و ترکیب چند سبک ادبی مختلف در داستان است. به گونه‌ای که نتوان به آسانی سبک داستان را پیدا کرد. گویی نویسنده تمام سبک‌های گوناگون را به رسمیت می‌شناسد و هیچ سبکی را شایسته انتخاب به عنوان تنها سبک اثر خود نمی‌داند. استفاده از زمان‌های حال و گذشته در کنار هم، به کار بردن لحن‌های متفاوت راوی در یک پاراگراف، حضور دو راوی با دو سبک روایی که یکی واقع‌گراست و دیگری ترکیبی از جریان سیال ذهن و سورئال است، بیان‌گر این است که در داستان سبک واحد و یکپارچه‌ای حاکم نیست.

۵.۵ پرداختن به روان‌پریشی و انواع جنون در داستان

از مشکلات انسان مدرن و پسامدرن، فقدان انسجام و یکپارچگی در اندیشه و به تبع آن پریشیدگی در روان است. در ذهن انسان مدرن، دیوار باورهای سنتی فرو می‌ریزد و انسان به عنوان تنها ستون استوار هستی باید بر خودش تکیه کند. اما در امتداد مدرنیته همین ستون نیز ترک بر می‌دارد و در معرض فروپاشی قرار می‌گیرد. اگرچه در ابتدای رمان «من او» این روان‌پریشی چندان روشن و برجسته نیست، اما در فصل‌های پایانی کتاب کاملاً نمود دارد. تکرار فراوان دو سه جمله در یک فصل (رجوع کنید به فصل ده او)، تصاویر ذهنی را عینی انگاشتن؛ مانند گزارش ماجرای درآوردن قلب ابوراصف و بلعیده شدن آن توسط مریم می‌تواند نشانه‌ای از اختلالات روانی در شخصیت اصلی داستان، علی فتاح، باشد. این اتفاق شگفت نمی‌تواند به دلیل ژانر داستان باشد. چون در فصل‌هایی که راوی، علی فتاح نیست و نویسنده ضمنی است، ما با یک داستان واقع‌گرا رو به رو هستیم. بنابراین، روایت علی از داستان نمی‌تواند داستانی واقعی باشد. این روایت که در فصل‌هایی با عنوان یک او، دوی او و ... گفته شده، از دریچه ذهن و نگاه علی دیده و بیان می‌شود.

بنابراین، تناقض‌ها و اتفاقات غیرمنطقی و عجیبی که روایت می‌شود، می‌تواند بازتاب پریشیدگی روان او باشد. «نوشته دوی او، یعنی دوی من. اولاً من دو نمی‌آیم. ثانیاً هم ندارد... همین قصه که می‌نویسی... دروغی‌اش را داریم. زن... دروغی‌اش را داریم.» (امیرخانی، ۱۳۹۶: ۶۵).

۶.۵ غلبه بُعد هستی‌شناختی داستان

پست‌مدرنیسم به معنای ختم مدرنیسم و یا گسست همه‌جانبه از آن نیست. بلکه نگرشی است که مدرنیته را مورد ارزیابی و نقد قرار می‌دهد. برخی از اصول آن را رد می‌کند و برخی را می‌پذیرد. بنابراین، از مدرنیسم جدا نیست و با آن وجه اشتراک دارد (تابعی، ۱۳۸۴: ۱۸۸). یکی از نظریه‌پردازانی که مدرنیسم و پست‌مدرنیسم را دو نحله جدا از هم نمی‌داند و معتقد است که پست‌مدرنیسم، از مدرنیسم جدا نبوده و ادامه آن است، برایان مک‌هیل است. او معتقد است برای تشخیص آثار مدرن از پست‌مدرن نه آن چنان باید دامنه را تنگ کرد که به ندرت بتوان اثری را پست‌مدرن دانست و نه آن چنان آن را گسترده نمود که هر اثری را پست‌مدرن دانست. بلکه باید راهی میانه در نظر گرفت (ن.ک. مک‌هیل، ۱۳۹۲: ۲۸). مک‌هیل معتقد است که تفاوت اساسی و ذاتی میان داستان‌های مدرن و پست‌مدرن وجود ندارد. در داستان‌های پست‌مدرن، وقتی از چیستی جهان سخن به میان می‌آید، مسأله شناخت جهان هم مطرح شده است. اما اولویت با مسأله هستی‌شناختی است نه معرفت‌شناختی. «عنصر غالب»، اصطلاحی مناسب است که این اولویت را نشان می‌دهد (پاینده، ۱۳۹۰: ۳۴۰). در رمان من او، امیرخانی با نشان دادن دو جهان ممکن واقعیت و خیال که مرز چندان مشخصی بین آنها نیست و نمی‌توان آنها را به روشنی از هم تفکیک کرد، تمرکز و توجه خود را بر نشان دادن هستی‌های متفاوت و نه بر چگونگی شناخت آن هستی‌ها گذاشته است. امیرخانی در این رمان دو جهان تو در توی خیال (داستان زندگی علی فتاح) و واقعیت (ماجرای نوشته شدن داستان) را به تصویر کشیده است و خواننده با خواندن این رمان، هر دو جهان خیال و واقعیت را همزمان تجربه می‌کند. به بیان دیگر، می‌توان گفت خواندن این داستان فرصت شناخت دو جور هستی (خیال و واقعیت) را به خواننده می‌دهد. در فصل آخر، راوی (نویسنده‌ای که دارد این رمان من او را می‌نویسد) خود وارد جهان داستانش می‌شود و با شخصیت‌های داستان، تعامل ایجاد می‌کند. این تعامل به گونه‌ایست که مرز خیال و واقعیت را به شدت

کمرنگ می‌کند. «داستان‌های پسامدرن به گونه‌ای نوشته می‌شوند که با ایجاد "اتصال کوتاه" بین تخیل و واقعیت، تشخیص این دو ساحت از یکدیگر را به کاری دشوار تبدیل می‌کنند.» (پاینده، ۱۳۹۰: ج ۳/ ۳۷۵).

«دفترچه‌ام را از جیبم درمی‌آورم و شروع می‌کنم به نوشتن آنچه از هفت کور دیده‌ام. بعد یادم می‌آید که راجع به هانی و هلیا چیزی ننوشته‌ام. می‌نویسم: در معیت جناب علی فلاح با اتومبیل پژوی سورمه‌ای هانی به سمت بهشت زهرا می‌رویم.» (امیرخانی، ۱۳۹۶: ۵۸۱).

۷.۵ عدم قطعیت و پایان دوگانه داستان

پایان چندگانه داستان که هم می‌تواند پایان داستان باشد و هم آغاز آن. و نیز خطی نبودن روایت از ویژگیهای سبک پست‌مدرن است. در رمان‌های پست‌مدرن ابهام وجود ندارد، بلکه اغلب، عدم قطعیتی که در روایت مطرح است، خواننده را دچار مشکل و سردرگمی می‌کند (لاج و همکاران، ۱۳۸۹: ۱۵۶). «این عدم قطعیت اگرچه از دقت در علوم طبیعی ناشی شده است اما در علوم انسانی و به‌طور کلی در علومی که کنش آدمی نقش تعیین‌کننده‌ای آن دارد، برجسته‌تر می‌شود.» (تابعی، ۱۳۸۴: ۱۸۸). دلیل این عدم قطعیت را می‌توان در این نکته دانست که «سخن پست‌مدرن، این است که حقیقت را که "همه چیز" است، "هیچ کس" نمی‌داند، چون به این باور رسیده است که «همه چیز را همگان دانند» (خجسته و رضایی، ۱۳۹۴: ۳۹). پذیرش عدم قطعیت در فرآیند شناخت و اعتقاد به اینکه هیچ جوهره علمی ثابتی وجود ندارد، مهم‌ترین بن‌مایه‌ای است که در میان نظریه‌های معرفت‌شناسانه نیمه دوم قرن بیستم رواج پیدا کرد و از مؤلفه‌های پست‌مدرن به شمار می‌آید (تابعی، ۱۳۸۴: ۱۸۸). در رمان من او، عدم تمایز میان داستان نویسنده و داستان شخصیت، قطعیت را در داستان از بین می‌برد. زیرا ادبیات پسامدرنی

از فرجام سرپیچی می‌کند؛ چرا که به وجود داستان خطی اعتقادی ندارد. از سوی دیگر، می‌خواهد امکانات مختلفی را بیازماید یا وجود آنها را مطرح کند؛ از این‌رو ناکامل بودن به شیوه مدرنیستی را هم رد می‌کند. به همین دلیل، پایان این نوع داستان‌ها چندگانه است (بی‌نیاز، ۱۳۸۸: ۲۲۶).

این چندگانگی در رمان "من او" به روشنی دیده می‌شود. پایان داستان می‌تواند هر کدام از گزاره‌های زیر را شامل شود:

- پایان نوشتن رمان راوی فصل آخر (من او) باشد.

- پایان نوشتن رمان امیرخانی باشد.

این پایان دوگانه نمودی دیگر از عدم قطعیت در داستان است. همچنین در ایجاد فرم خاص و بدیع آن نیز کمک می‌کند.

۸.۵ شخصیت پست‌مدرن راوی

از مهمترین و برجسته‌ترین عناصر رمان من او، راوی است. در فصل پایانی رمان مذکور، راوی نقاب جدیدی از چهره می‌کشد، به گونه‌ای که خواننده ممکن است گمان کند، فرد سوومی است که دارد داستان را روایت می‌کند. بررسی و دقت بیشتر نشان می‌دهد که راوی تمام فصول کتاب، نویسنده‌ی ضمنی داستان است که نه جدای از علی فتاح (شخصیت اصلی داستان) است و نه خود علی فتاح است. آنجا که راوی را «من» معرفی می‌کند (یک من، دوی من، سه من و ...) نویسنده‌ی ضمنی، نقاب سنت را به صورت زده و با نگاه سنتی، داستانش را روایت می‌کند و آنجا که راوی را «او» معرفی می‌کند (یک او، دوی او، سه او و ...) نویسنده‌ی ضمنی، با نگاهی مدرن، هستی و داستان را روایت می‌کند و در فصل آخر که راوی را «من او» معرفی می‌کند، هر دو نگاه سنتی و مدرن را به رسمیت شناخته و بنیان‌هایی از روان و هستی خود می‌داند. از این رو می‌توان گفت که راوی «من او» شخصیتی پست‌مدرن دارد. زیرا در نگاه پست‌مدرن است که تمام هستی‌ها و باورها و تضادها به رسمیت شناخته می‌شوند.

در واقع، امیرخانی با این شگرد ابتدا تفکیکی میان سه شخصیت راوی، نویسنده‌ی ضمنی و نویسنده‌ی واقعی (امیرخانی) قائل می‌شود و سپس میان آنها اتحاد و یکی شدن ایجاد می‌کند. او در بسیاری از جاها حضور خودش (امیرخانی) را در متن به عنوان مخاطب و روایت‌شنوی راوی اعلام می‌کند و بدین ترتیب، میان نویسنده و مخاطب، اتحاد برقرار می‌کند. «گمانم اسکندر توی جریان مار نبود حالا چون شما اینجوری نوشته‌ای، البته قضیه توفیر می‌کند.» (امیرخانی، ۱۳۹۶: ۲۷۵) راوی «او» (علی فتاح) نه تنها با نویسنده‌ی این کتاب (امیرخانی) حرف می‌زند، بلکه در جاهایی نوشته‌های او را به یادش می‌آورد. گویی

نویسنده از شخصیت داستانش (علی فتاح)، آگاه‌تر نیست. «همان لاری گاراژدار قزوینی و حرف‌های عزتی که تو در فصل پیش نوشتی: (رجوع به چهار من)» (همان: ۲۳۴).

۶. نتیجه‌گیری

رمان "من او" از رضا امیرخانی، یکی از رمان‌های برجسته فارسی است که مؤلفه‌های پست مدرن در آن برجسته شده‌اند. این مؤلفه‌ها در داستان مذکور عبارتند از: استفاده از شگرد فراداستان، بینامتنیت، تداخل سبک‌های گوناگون در داستان، پرداختن به روان‌پریشی و انواع جنون در داستان، غلبه بُعد هستی‌شناسانه داستان بر بُعد معرفت‌شناسانه داستان، عدم قطعیت در داستان و پایان چندگانه داستان. امیرخانی در این اثر خود، از مؤلفه‌های پست‌مدرن در بیان روایت استفاده کرده است. در حالی که شخصیت‌های داستان هنوز چندان مدرنیته نشده‌اند و دغدغه‌های سنتی و مذهبی دارند. همچنین، مفاهیم اصلی و وجودی در داستان مانند مفهوم عشق، مربوط به دوره پسامدرن است. اما نکته قابل توجه، این است که فرم خاص داستان و استفاده هوشمندانه نویسنده از رویه‌های گوناگونی که در حقیقت یکی هستند و هر کدام جنبه‌ای از روان نویسنده ضمنی داستان به حساب می‌آید، شخصیت پیچیده یک راوی را نشان می‌دهد که در دوره گذر از سنت به مدرنیسم قرار دارد و روان او، آمیخته‌ای از باورهای متضاد دیروز و امروز است. در واقع، نویسنده ابتدا در بیست و دو فصل، جنبه من سنتی راوی را از جنبه من مدرن او جدا کرده است و در فصل آخر، تصویر واحدی از این دو جنبه شخصیتی که گویی شخصیت و راوی سومی است، نشان داده است. راوی در فصل آخر، شخصیتی است که هم به باورهای سنتی چون «مَنْ عَشَقَ وَ عَفَّ، مات شهیداً» ایمان دارد و هم این باورها را وهم و خیال می‌داند. راوی در فصل سوم یک راوی پست‌مدرن است و تمام تناقض‌ها را می‌پذیرد. امیرخانی در این اثر سه سطح راوی را به کار برده است:

یک- راوی (راوی تمام فصل‌ها به جز فصل آخر)

دو- نویسنده ضمنی = من او (راوی فصل آخر)

سه- نویسنده واقعی (امیرخانی) = مخاطب دوم شخص در فصل‌های یک او، دوی او،

... یازده او

کتابنامه

اصلان پور، سمیرا (۱۳۸۱). از من به او؛ نقد داستان از به، تهران: ادبیات داستانی، شماره ۶۰، صص ۳۹-۴۰.

امیرخانی، رضا (۱۳۹۶). من او، تهران: افق.

بی‌نیاز، فتح‌الله (۱۳۸۸). درآمدی بر داستان‌نویسی و روایت‌شناسی. تهران: افرا.

پاینده، حسین (۱۳۸۹). وجودشناسی پسامدرن در داستانی از یک نویسنده ایرانی. فصلنامه زبان و ادب فارسی. شماره ۴۴، صص ۲۹-۴۲.

پاینده، حسین (۱۳۹۰). داستان کوتاه در ایران، ج ۳. تهران: نیلوفر.

پاینده، حسین (۱۳۹۴). نظریه‌های رمان، ج سوم، تهران: نیلوفر.

تابعی، احمد (۱۳۸۴). رابطه میان ایده پسامدرن و عدم تعین. تهران: نی.

حجازی و دیگران (۱۳۹۳). نگرشی روان‌شناختی به رمان من او، کرمان: ادبیات پایداری، شماره ۱۱، صص ۵۳-۷۶.

حجازی، بهجت السادات (۱۳۹۴). نشانه‌های رئالیسم جادویی در رمان من او، کرمان: نشر پژوهی ادب فارسی، شماره ۳۸، صص ۸۱-۱۰۴.

حسن، ایهاب و دیگران (۱۳۸۷). ادبیات پسامدرن: به سوی مفهوم پسامدرن، تدوین و ترجمه پیام یزدانجو، تهران: مرکز.

حجسته، فرامرز و سمیه رضایی (۱۳۹۴). انسان در داستان پست‌مدرن (مطالعه موردی: داستان‌های ابوتراب خسروی). پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی، شماره ۲۱، صص ۳۳-۵۰.

سادات غنی، گلرخ و دیگران (۱۳۹۴). تحلیل زیبایی‌شناختی چند عنصر داستانی در سه رمان رضا امیرخانی (ارمیا، من او، بیوتن)، تهران: پژوهش زبان و ادبیات فارسی، شماره ۳۷، صص ۵۵-۸۱.

شایگان‌فر، حمیدرضا (۱۳۹۰). نقد ادبی. چاپ چهارم، تهران: دستان.

شکردست، فاطمه و دیگران (۱۳۹۳). رویکردی در تحلیل و نقد رمان‌های انقلاب اسلامی با تأکید بر نقد رمان‌های رضا امیرخانی، تهران: پژوهش زبان و ادبیات فارسی، شماره ۳۳، صص ۲۱۲-۱۸۳.

گودرزی، محمدرضا (۱۳۷۹). یک واقعه و چند روایت، تهران: کتاب ماه، شماره ۳۶، صص ۵۲-۵۴.

لاج، دیوید (۱۳۹۴). رمان پسامدرنیستی، نظریه‌های رمان از رئالیسم تا پسامدرنیسم، ترجمه حسین پاینده، تهران: نیلوفر، صص ۲۰۰-۱۴۳.

لاج، دیوید و همکاران (۱۳۸۹). نظریه‌های رمان، ترجمه حسین پاینده، تهران: نیلوفر.

مک‌هیل، برایان (۱۳۹۲). داستان پسامدرنیستی. ترجمه علی معصومی. تهران: ققنوس.

مولوی، جلال‌الدین محمد (۱۳۹۱). مثنوی معنوی، تهران: مجید.

نجومیان، امیرعلی (۱۳۸۵). درآمدی بر پست‌مدرنیسم در ادبیات، اهواز: رسش.

۱۲۲ وحدت راوی‌ها در رمان من او و خلق مضمون عرفانی (با تکیه بر مؤلفه‌های پسامدرن)

وارد، گلن (۱۳۸۹). پست‌مدرنیسم. ترجمه‌ی قادر فخر رنجبری و ابوذر کرمی، تهران: ماهی.
وو، پاتریشیا (۱۳۹۳). مدرنیسم و پسامدرنیسم: تعریفی جدید از خودآگاهی ادبی، مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان، ترجمه‌ی حسین پاینده، تهران: نیلوفر، صص ۲۴۰-۱۶۹.

Diamond, Lawrence. & Quinby, Lawrence (2013). *Feminism and Foucault*, Boston: Northeastern University Press.

Hutcheon, Linda (2002). *The politics of postmodernism*, London and New York: Routledge.

Waugh, Patricia (1996). *Metafiction*. London: Routledge

Archive of SID

Surf and download all data from SID.ir: www.SID.ir

Translate via STRS.ir: www.STRS.ir

Follow our scientific posts via our Blog: www.sid.ir/blog

Use our educational service (Courses, Workshops, Videos and etc.) via Workshop: www.sid.ir/workshop