فصلنامه علمی- پژوهشی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره بیست و نهم، تابستان ۱۳۹۲: ۲۲۶-۲۰۱
تاریخ دریافت: ۱۳۹۳/۰۲/۲۲
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۳/۰۶/۱۳

بررسی و تحلیل رمان «هیس»
با توجّه به مؤلّفه‌های وجودشناسانهٔ پُست مدرن

مهدی خادمی کولایی *
غلامحسین ملّازاده **

چکیده

تحوّلات شتابنده و روزافزون، تغییر مداوم نگرش‌ها و پیدایش نظریه‌های متنوّع ادبی در این زمانهٔ دائماً نوشونده، ادبیّات داستانی را نیز تحت تأثیر قرار داد و سبب شد تا داستان‌نویسان نیز- ناخودآگاه و گاه با ادراکی برآمده از خودآگاهی نوین- با کنار نهادن قواعد پیش‌بنیاد، روایت‌هایشان را با وضعیت جهان جدید همسو کنند.

از آنجا که کاربست شیوهٔ روایی مرگ مؤلّف در رمان «هیس» از *محمّدرضا کاتب*، در مقایسه با سایر شاخصه‌های محوری آثار پسامدرن، برجستگی چشم‌پوشی‌ناپذیری دارد و همین امر سبب شده تا این اثر ظرفیت‌های لازم و مناسبی برای این نوع از خوانشِ خاص فرامدرنی داشته باشد. نویسندگان این جستار برآنند تا استفاده از شیوهٔ توصیفی- تحلیلی نشان دهند که نویسنده در کنار به‌کارگیری سایر فنون فرانوگرایانه، از این شگرد به صورت ویژه، همراه با تنوع و فراوانی چشمگیری بهره جسته و از این نظر موفق به عرضهٔ اثری شاخص به جامعهٔ ادبی شده است.

کاتب، شاخصهٔ مرگ مؤلّف را عمداً با شکل‌های گوناگون آن در جای‌جای این رمان به کارگرفته و در کنار آزادیِ عملِ اشخاص داستان، فضاهای مناسب را نیز برای ورود خوانندگان به متن داستان فراهم کرده تا جمهوریت صداها در اثر او طنین رساتری داشته باشد.

واژه‌های کلیدی: رمان پست‌مدرن، مؤلفه‌های وجودشناسانه، مرگ مؤلّف، رولان بارت و *هیس*.

---

* نویسنده مسئول: استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور dr.khademikulaei@gmail.com
** کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور fkhamoosh_m@yahoo.com

مقدمه

پسامدرنیسم، پدیده‌ای بین‌المللی است و در حوزه‌های گوناگون از قبیل معماری، هنر، ادبیات، فیلم، موسیقی، جامعه‌شناسی، ارتباطات و... کاربرد دارد. این جنبش فکری در ادبیات از حدود ۱۹۶۰ میلادی شروع شد و نویسندگان بسیاری از ملیت‌های مختلف به این شیوه داستان نوشته‌اند. امّا با اینکه نوشته‌های آنان همگی صبغه‌ای پسامدرن دارد، تفاوت‌های چشمگیری با یکدیگر دارند و همین مانع از ایجاد یکپارچگی در این جریان ادبی می‌شود. این اصطلاح با گریز از کمند مفهوم‌پردازیِ روشن، تن به معنای مشخصی نمی‌دهد. از این‌رو نمی‌توان تعریف واحدی از آن به دست داد. به قول ایهاب حسن «هیچ‌گونه اجماع روشن و اتّفاق نظر صریحی دربارهٔ معنی پست‌مدرنیسم در میان محققان و پژوهشگران وجود ندارد» (هاوثورن، ۱۳۸۸: ۱۳۲). حتی برخی آن را محدود به یک دورهٔ زمانی خاص، مثلاً دههٔ ۱۹۶۰ هم نمی‌دانند.

«امبرتو اکو» در این‌باره می‌گوید: «من جداً معتقدم که پست‌مدرنیسم جریانی نیست که بتوان آن را به لحاظ زمانی تعریف کرد، بلکه مقوله‌ای آرمانی، نوعی روشِ عمل و شیوهٔ اجرایی است. می‌توانیم بگوییم هر دوره، پست‌مدرنیسم خاص خود را دارد، همان‌طور که سبک‌گزینی یا اَطوارگراییِ خاص خود را دارد» (۱۳۸۸: ۱۲۲).

بدین ترتیب در این عصرِ گذار به سوی افق‌های نظری متفاوت و عبور از حصار نظام‌های معرفتی، تشتّت آرا در بین نظریّه‌پردازانِ نِحله‌های پسامدرنیسم امری طبیعی به نظر می‌رسد و بر پایهٔ همین نوع نگاه و نگرش است که شاهد عدم یکسان‌نگری آنان نسبت به این موضوع خاص هستیم. مثلاً «لیوتار»، فروپاشی روایت‌های کلان یا بی‌اعتقادی و شکاکیت نسبت به فراروایت‌ها را مشخصهٔ عصر پسامدرن ذکر می‌کند. «مک‌هیل» محتوای وجودشناسانهٔ اثر را نشانهٔ پسامدرن بودن آن می‌داند. «پاتریشیا وو»، نظریه‌پرداز و منتقد آمریکایی، مفهوم «فراداستان» را مؤلّفه‌ای برای تشخیص داستان پسامدرن بیان می‌کند. همین‌طور نظریّه‌پردازان دیگر نیز هر یک به مؤلفه‌هایی اشاره می‌کنند.

امّا «رولان بارت» فرانسوی (۱۹۱۵- ۱۹۸۰) بینشی منحصربه‌فرد دارد. او با طرح دیدگاهِ «مرگ مؤلّف»، به زبانی هنرمندانه و در عین حال موجز- که امروزه در عمده‌ترین

مباحث نوین مطالعات ادبی مورد استناد قرار می‌گیرد- تحوّلی بنیادین در نقد و خوانش متون مؤثّر و قابل اعتنای ادبی ایجاد کرد. هرچند این رویکردِ او قرابت خاصی با آرایِ «ژاک دریدا»، شارحِ شهیر شالوده‌شکنی و شاخص‌ترین نمایندهٔ پساساختارگرایی دارد، تفاوت‌های ظرافتمندانه‌ای میان موضع او و «مواضع[۱]» دریدا و دیگر نظریّه‌پردازانِ این حوزه مشاهده می‌شود که وی را در این فضای اندیشگی به عنوان چهره‌ای شاخص و قابلِ اعتنا به جهان نقد و نظریه معرّفی می‌کند. از نظر او «نوشتن با نابودی آوای نویسنده و مرگ او ممکن می‌شود» (بارت، ۱۳۸۳: ۱۴).

وی در بیانی تقریباً اغراق‌آمیز اعلام کرد که: «نویسندهٔ متن در حقیقت، کاتب متن است. متن، ساختاری از مدلول‌ها نیست، بلکه کهکشانی عظیم از دال‌هاست. دلالتِ معنایی هیچ وقت پایانی ندارد»، رامان سلدن می‌نویسد: «به‌راحتی می‌توان دریافت که *بارت* به تأیید متونی مایل است که حداکثر آزادیِ ممکن را برای دال مجاز می‌دارد». و آنجا که می‌گوید تولّد خواننده مصادف با مرگ نویسنده است، به این نوع متن [متنِ باز] توجّه دارد و اصطلاح «لذت متن» را وضع می‌کند. در کتاب «لذت متن» (۱۹۷۵)، همهٔ بحث این است که خواننده بدون توجه به مدلولِ قراردادی، با دال بازی می‌کند [بازی نشانه‌ها] و از آن معنی‌ای را که می‌خواهد، بیرون می‌آورد. این آثار در هر قرائتی دوباره نوشته می‌شوند و خواننده را غرق در لذت می‌کنند (شمیسا، ۱۳۹۱: ۲۱۷- ۲۱۹). البته این نظر جسورانه، کمی آشوبگر و تا حدودی شبه‌افراطیِ *بارت*، نقدهای نسبتاً تندی را نیز علیه او به دنبال داشت[۲].

پسامدرنیسم به عنوان یک جریان ادبی جهانی، بر ادبیات فارسی نیز اثر گذاشت و به دنبال ایجاد تحول در ادبیات و حرکت‌های نوگرایانه در غرب، در ایران هم نویسندگانی در پی کشف راه‌های متفاوتی برای نوشتن برآمدند و شجاعتِ تجربهٔ گونه‌های نوینِ داستان‌نویسی را از خود نشان داده و آثار متفاوتی خلق کرده‌اند. نویسندگانی که با گذر از عرف‌ها و سنن دیرسال نویسندگی، و با روی‌آوردن به تجربهٔ راه‌های تازه و شیوه‌های گوناگونِ دیدن، سعی کردند به معرفت نوینی از انسان و جهان دست یابند و رهیافت‌های متفاوتی را در متون ادبی به نمایش بگذارند. به سخن دیگر، «تغییرهای

اساسی در ساختار جامعه و فروریزیِ ارزش‌های سیاسی- آرمانیِ گذشته، نویسندگان را بیش‌ازپیش از ادبیات مرامی دور کرد و پژوهش در فرم و زبان را در دستور کار آنان قرار داد تا جای قطعیت‌اندیشی‌ها را شکاکیت و جست‌وجو برای کشف بگیرد و نویسنده بتواند از طریق تجربه‌کردنِ فرم و زبان به شناخت تازه‌ای از واقعیت برسد» (میرعابدینی، ۱۳۸۶الف: ۱۴۵۳).

رویکرد پسامدرنیستی در رمان‌نویسی معاصر ایران تقریباً از اوایل دهۀ ۱۳۷۰ رایج شده است. از نویسندگانی که گاه‌وبی‌گاه بدین شیوۀ داستان‌نویسی و انعکاس باورهای پسامدرن علاقه نشان داده‌اند، می‌توان از رضا براهنی، هوشنگ گلشیری، عباس معروفی، محمد محمدعلی، اصغر الهی، منیرو روانی‌پور، شهریار مندنی‌پور، ابوتراب خسروی، حسن بنی‌عامری، مجید قیصری، محمّدرضا کاتب و چند تن دیگر نام برد (بزرگ‌بیگدلی و دیگران، ۱۳۸۸: ۱۰). بدین ترتیب کاتب در دسته نویسندگانی قرار می‌گیرد که اثری با هدف پسامدرنیستی و فراداستان بودن خلق کرده است (پاینده، ۱۳۸۸: ۱۰۸).

طرح مسئله

منتقد ادبی، هر متنی را به فراخور قابلیت آن، از دیدگاه یکی از مکاتب نقد ادبی می‌نگرد؛ زیرا فقط برخی از متون این جنبه را دارند که از دیدگاه نقدی خاص نگریسته شوند. مسئلۀ اصلی این تحقیق، اثبات ظرفیت‌های نقدپذیری رمان «هیس» از منظر «مرگ مؤلّف» و تحلیل علائم و نشانه‌های موجود در متن بر مبنای این نظریه است. باید یادآور شویم که خوانش این رمان با این چشم‌انداز، بر اساس دیدگاهی است که رمان بر پایه آن خلق شده و انتخاب این نوع نقد برای آن، نه از روی تصادف و تحمیل، بلکه به جهت تلازم و تلاقیِ سرشتِ سبکی این رمان با این تئوری است[۳]. از این‌رو با توجّه به مشخصه‌های مربوط به نگرش یادشده، همۀ مصداق‌های موجود در متن، استخراج و به همراه دلالت‌های لازمِ منطبق با نظریه به صورت کیفی و کمّی (با ارائۀ جدول فراوانی) بررسی و نقد شده است.

فرضیّهٔ تحقیق

فرض نویسندگان بر این است که نویسنده در این رمان از شیوه‌های گوناگون این شگرد روایی، آگاهانه و از روی اراده و اندیشه بهره گرفته[۴] و توانسته با برقراریِ الفتی مناسب و هنری بین فرم و محتوا، اثری خواندنی و احتمالاً ماندنی از خود به‌جا بگذارد. حتّی به نظر می‌رسد که این همنشینی و مؤانستِ سازندهٔ تکنیک و مضمون در برخی از قسمت‌های اثر به همسانی و یگانگی آنها منجر شده است؛ یعنی صناعتِ روایی پا از محدودهٔ فنّی خود فراتر نهاده و در میان مضامینِ رمان جا خوش کرده است.

پیشینهٔ مطالعاتی تحقیق

کتاب‌ها و مقالات بسیاری در چند سال اخیر با موضوع رهیافت‌های پسامدرنی و نقدهای عملی برخی از آثار داستانی فارسی و غیر فارسی منتشر شده است که در اینجا برای رعایت اختصار، تنها به برخی از آنها - که در تدوین این مقاله از آنها استفاده نشده و طبیعتاً در فهرست منابع هم نامی از آنها نیاورده‌ایم- اشاره می‌شود.

حسین پاینده در کتاب «مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان» (۱۳۸۳) چند مقاله از سرآمدان این نظریه را گزینش و ترجمه کرد که عمدتاً در درک ابعاد نظری موضوع سودمند است. همچنین مقالهٔ بسیار سودمند ایشان با عنوان «مرگ مؤلّف در نظریه‌های ادبی» به مشکل عمدهٔ «روش‌شناسی رایج در مطالعات ادبی در کشور ما [که] متن هنوز حاشیه‌ای بر شخصیت نویسنده محسوب می‌شود و سرچشمه یا خاستگاه معنا، شخصیت مؤلّف است، نه خودِ متن» (پاینده، ۱۳۸۵: ۲۶) می‌پردازد و عواقب راهزن و گمراه‌کنندهٔ این نوع نگرش را در جریان نقد ادبی کشور، خصوصاً در مراکز آموزشی مهم مثل دانشگاه‌ها، با نگاهی آسیب‌شناسانه و به گونه‌ای علمی و روشمند مورد بررسی قرار می‌دهد.

کتاب «پسامدرنیسم در ادبیات داستانی ایران» (۱۳۸۸) از منصوره تدیّنی، ضمن مرور مهم‌ترین نظریه‌های پسامدرنیستی به بررسی بازتاب آنها در برخی از آثار داستانی از جمله «آزاده خانم و نویسنده‌اش» (رضا براهنی)، «کولی کنار آتش» (منیرو روانی‌پور)، «پلّکان» و «حضور» (ابوتراب خسروی) و... پرداخته که- صرف نظر از برخی لغزش‌های

احتمالی و عدم پرداخت جدّیِ کار به دلیل عبور شتاب‌آلود آن از قالب پایان‌نامه به قامت کتاب- هم از جهت جمع‌بندی مبانی تئوریک و هم از نظر به دست دادن چند نمونه نقد عملی در سایه هدایت‌های مستقیم بزرگانی چون شمیسا و پاینده اثری قابل اعتنا است. کتاب‌های متعدد دیگری که با عنوان کلی «نقد ادبی» نگاشته شده و همچنین تألیفات بابک احمدی، حسین پاینده و دیگران نیز هر یک به قدر و سهم خود در این زمینه مطالب روشنگری را عرضه کرده‌اند.

مقالات «پست‌مدرنیسم و بازتاب آن در رمان کولی کنار آتش» نوشتهٔ نیکوبخت و رامین‌نیا (۱۳۸۴)، «وجودشناسی پسامدرن در داستانی از یک نویسندهٔ ایرانی» اثر پاینده (۱۳۸۹)، «سیّاره‌ای خارج از مدار: نگاهی به پسامدرنیسم در رمان همنوایی شبانهٔ ارکستر چوب‌ها» اثر مونا هوروش (۱۳۸۹)، «بررسی مؤلّفه‌های پسامدرن در رمان آزاده خانم و نویسنده‌اش» نوشتهٔ پیروز و مقدّسی (۱۳۹۰) و... از جمله جستارهایی است که کلیت پسامدرن را در برخی از آثار داستانی بررسی کرده‌اند و ناگفته پیداست که مقالهٔ حاضر با توجه به رویکرد تخصّصیِ ویژه‌اش به یکی از مؤلفه‌های وجودشناسانهٔ پسامدرن (مرگ مؤلّف) در بررسی و تحلیل رمان «هیس»، مسبوق به سابقه و پیشینه‌ای مشابه نیست و می‌توان آن را در شمار «موردپژوهی»های خاص و نقدهای عملی تازه قرار داد.

چارچوب نظری

«هیس» را می‌توان یکی از رمان‌های درخور توجه پسامدرنیستی دانست. یکی از تلاش‌های *کاتب* این بوده که از لحاظ فرم، شیوهٔ تازه‌ای از داستان‌نویسی را با بهره‌گیری از نام‌گذاری‌های غریب و نامأنوسِ فصل‌ها و میان‌فصل‌ها، استفاده از فونت‌های مختلف، صفحات نقطه‌چین‌دار، اقتباس از آثار دیگران و بخش ضمیمه بیافریند. بدین ترتیب ساختار نامتعارف داستان با این نوآوری در شکل و به طریق اولی با واژه‌هایی که نویسنده برای انتخاب عنوان نامرسوم کتاب از آنها استفاده نموده، هویّتی دگرگونه به این اثر بخشیده است.

وقتی ادراک نویسنده‌ای از جهان پیرامونش با ادراک نویسندگان پیشین تفاوت پیدا کند، آنگاه شکل داستان‌نویسی آن نویسنده هم عوض می‌شود. اگر در این گفته قدری تأمّل کنیم، درمی‌یابیم که شکل داستان‌های پسامدرن، مبیّن ادراکی نو از جهان است، نه وسیله‌ای برای گیج کردن خواننده یا نشان دادن تبحر نویسنده در دشوارنویسی و نافهمیدنی کردن متن. (پاینده، ۱۳۹۰: ۱۶۲).

جایگاه مؤلّف در داستان‌های پیشامدرن، مدرن و پسامدرن

با نگاهی به شیوه‌های داستان‌نویسی از گذشته تاکنون درمی‌یابیم که موقعیت مؤلّف در متن، دستخوش تغییرات جدی شده است. این دگرگونیِ مقاومت‌ناپذیر و رام‌نشدنی، معمولاً ریشه در شتاب فکری و فلسفی اندیشمندان زمانه و آهنگِ حرکتِ فرهنگی، هنری و ادبی جوامع مختلف دارد.

در رمان پیشامدرن یا کلاسیک (رئالیستی و ناتورالیستی)، مؤلّف همچون خداوندی قادر، جهان رمان و شخصیت‌های آن را خلق می‌کرد. در واقع متن، عرصه‌ای بود برای نمایش نیّت مؤلّف، که در این صورت شناخت متن بدون شناخت مؤلّف امکان‌پذیر نبود.

در رمان مدرن، مؤلّف صاحب اقتدار است؛ امّا قادر مطلق نیست. بدین معنی که نویسندهٔ رمان مدرن، مانند یک خدا بر جهان آفریده‌شدهٔ خود آگاهی دارد؛ ولی تعیین‌کنندهٔ همه چیز نیست. او صرفاً خط سیر کلی را مشخص می‌کند و شخصیت‌ها (برعکس رمان پیشامدرن) در این محدودهٔ مشخص‌شده، آزادی دارند. وجود پیرنگ گسیخته و برجسته‌سازی زاویهٔ دیدِ ذهنی به جای زاویهٔ دیدِ دانای کل همه‌چیزدان در رمان‌نویسی مدرن، شاهدی است بر به سر آمدن دوران دخالت‌های خداگونهٔ نویسنده.

امّا پسامدرنیست‌ها، نقش مقتدرانه و اطمینان‌بخشی برای نویسنده قائل نیستند. «آنها نویسنده را آفرینش‌گری که مجازاً قدرتی خداگونه داشته باشد، نمی‌دانند. از نظر آنان معنا بیشتر به صورت امری گریزنده و چندبُعدی جلوه می‌کند تا موضوعی مقرّر و شناختنی. به پیروی از این دیدگاه، شخصیت‌ها دیگر عروسک‌های خیمه‌شب‌بازی نویسنده در مقام خالقی توانا نیستند» (همان، ۱۳۸۶: ۶۳- ۶۴). از نظر آنان نویسنده نه، بلکه مؤلّف نمی‌تواند سرنوشتی قطعی و تخلف‌ناپذیر را برای متن رقم بزند و با استفاده از

صورت‌های آشنا و الگوشده در رمان، یا ایجاد طرح‌های خداوندگارگونه و خلق شخصیت‌های خوش‌تراشِ مطیع، در یک روایتِ خطّیِ بسته، داستان را از آغاز تا انجام مطابق میل و مراد خویش پیش ببرد.

در این رهیافت، از منزلت مؤلّف و اهمیت او در تعیین معنا کاسته شده و به جای نیّت مؤلّف و ویژگی‌های شخصی او، ویژگی‌های خودِ متن در کانون توجّه قرار گرفت و این یعنی برجسته شدن جایگاه خواننده. «مرگ مؤلّف شعاری است که نقد مدرن می‌تواند اکنون با اطمینان کامل آن را اعلام کند. در ادبیات، این «زبان» است که با همه تکثر «چندمعنایی» و مهاجمِ خود صحبت می‌کند، و نه مؤلّف. اگر قرار باشد در جایی بر این تکثرِ خروشانِ متن به طور مقطعی تأکید شود، آنجا نه مؤلّف، بلکه خواننده است» (ایگلتون، ۱۳۸۳: ۱۹۰). بارت می‌گوید: «معنای متن، پیامد تفسیر خواننده است[۵]، نه بازتاب اندیشه‌های مؤلّف. متن نه یک «پیام» واحد و منسجم، بلکه مجموعه‌ای از نشانه‌ها را ارائه می‌دهد که هر خواننده به روش خاص خود می‌تواند آنها را کاوش کند. لذا تفسیر، لزوماً کاری غیرقطعی و پایان‌ناپذیر است» (پاینده، ۱۳۸۸: ۲۸).

جالب است بدانیم که حتّی مقالهٔ «*مرگ مؤلّف*»، صرفاً نظریه‌ای برای عمل نبوده، [بلکه] خود، «متنی» فارغ از نقش «مؤلّف» به شمار می‌رود. از دید او نوشتار، تخریب هر آوا و هر خاستگاهی است. فضایی سلبی که همهٔ هویت‌ها در آنجا از دست می‌رود؛ نخستینِ آنها نیز همان هویت شخص نویسنده است. برکناری مؤلّف، متن را به‌کلی دگرگون می‌کند. متن از این پس به شیوه‌ای ساخته و خوانده می‌شود که مؤلّف در همهٔ سطوح آن غایب است. یک متن، ساختهٔ نوشته‌های متعدد بوده، اما جایگاهی هست که گرانی‌گاه این چندگانگی است و آن جایگاهِ «خواننده» است، نه - چنان‌که تاکنون گفته شده - مؤلّف؛ [زیرا] اعطای مؤلّفی به یک متن به معنی تحمیل محدودیتی بر آن متن، مهیاکردن مدلولی نهایی برای آن و فروبستن نوشتار است» (بارت، ۱۳۸۱: ۸۶- ۹۱ و ۹۳).

معرفی مختصر نویسنده

محمّدرضا کاتب (۱۳۴۵)، دانش‌آموختهٔ رشتهٔ کارگردانی تلویزیون، از سال ۱۳۶۵ شروع به نوشتن نمود و بعد از نگارش چند مجموعه داستان، رمان‌های «شب‌چراغی در دست» (۱۳۶۸)، «فقط به زمین نگاه کن» (۱۳۷۲) و «دوشنبه‌های آبی ماه» (۱۳۷۴) را نوشت. وی با خلق رمان «*هیس: مائده؟ وصف؟ تجلّی؟*» در سال ۱۳۷۸، حضور پررنگی در ادبیات معاصر ایران پیدا کرد و به عنوان یک نویسندهٔ متفاوت‌نویس، ساختارشکن و مستقل مطرح شد.

کاتب در این رمان و رمان‌های «پستی» (۱۳۸۱) و «وقت تقصیر» (۱۳۸۳) از شگردهای داستان‌نویسی جدید بهره برده است» (میرعابدینی، ۱۳۸۶ب: ۲۲۱). از دیگر آثار او می‌توان از *آفتاب‌پرست نازنین* (۱۳۸۸)، *رام‌کُننده* (۱۳۸۹) و *بی‌ترسی* (۱۳۹۲) نام برد. وی از جمله هنرمندانی است که ضمن آفرینش چند رمان پیشامدرن در اوایل کار، در برخی از آثارش، همزمان لحظه‌های مدرن و پست‌مدرن را بازتاب می‌دهد و برخی از نوشته‌های او در حدّ فاصل و لبهٔ مرز قرار دارد؛ ولی رمانِ «هیس» او اثری پست‌مدرن است.

«طرح» رمان

هرچند «نویسندگان «رمان نو» و داستان‌های پست‌مدرنیستی و حتّی شماری از نویسندگان مدرنیست مانند «ویرجینیا وولف»، به وجود پلات چندان معتقد نبودند، بر این باور بودند که باید جای خالی آن را با عناصر دیگری پر کرد» (بی‌نیاز، ۱۳۹۲: ۲۱- ۲۲). شیوهٔ روایت در رمان «هیس» به گونه‌ای است که از شکل‌گیری یک شبکهٔ علّی و معلولیِ منطقی و آشکار سر برمی‌تاباند. عامل اصلی و مهم گذار از ساختار پیرنگ سنتی در این رمان، درهم تنیدگی روایت‌ها و تودرتویی رویدادها در کنار عدم قطعیت وقایع است.

نقل داستان «هیس» به زبان اول شخص است با سه روایت اصلی:

الف: روایت پاسبان و پسر صمد (دله‌دزد) و نعمان (مال‌اندوز متخلّف).

ب: روایت جهان‌شاه.

ج: روایت مجید.

فصل اوّل با روایت شخص بی‌نامی با عنوان پاسبان شروع می‌شود. او نویسنده است و راویِ کلّ داستان. پاسبان گویی شب آخر عمرش را روایت می‌کند. او با تداعی‌ها و فراخوان‌های ذهنی، به ماجراهایی از گذشته‌های دور و نزدیک می‌پردازد و موقعیت کنونی خود را بازمی‌گوید. فصل دوّم، روایت قتل‌های «جهان‌شاه» است که با سرتیزک، رگ گردن هفده زن را می‌زند و منتظر اعدام است. در فصل سوّم، خواننده با نویسنده‌ای به نام «مجید» آشنا می‌شود که ورود او به داستان به صورت جسدی است با سرِ لِه‌شده در کنار اتوبان. فصل پایانی کتاب در واقع ادامه و تکمیل فصل اوّل آن است. البتّه با توجّه به فروپاشی امور در همهٔ این موارد، خواننده با تکثر روایت روبه‌رو است. به عبارت دیگر درست در جایی که خواننده یک خط روایی برای داستان در نظر می‌گیرد و انتظار دارد حوادث گسترش یابد و به گره‌گشایی بینجامد، روایت قطع می‌شود و داستان با یک روایت جدید، امّا فروپاشنده، دربارهٔ همان موضوع ادامه می‌یابد. مثلاً *جهان‌شاه* در جایی قاتل معرفی می‌شود، در روایتی دیگر اتهامِ قتل، صرفاً پاپوشی است برای خراب کردن *جهان‌شاهِ* سیاسی‌کار و در روایت بعدی، داستانِ قتل‌ها واقعیت ندارد و فقط وسیله‌ای است برای بیان مقصود *جهان‌شاه* به عنوان یک نویسنده.

بحث و بررسی

کاتب در روند نگارش رمان «هیس» با استفاده از تمهیداتی، مفهوم مرگ مؤلّف را گاه با لحنی کتمانی و عمدتاً با ضرب‌آهنگی آشکار، به نمایش گذاشته است. این کار او مصداقی است بر آخرین جملهٔ مقالهٔ *مرگ مؤلّف*: «تولّد خواننده باید به بهای مرگ مؤلّف باشد» (بارت، ۱۳۸۱: ۹۵).

خالی گذاشتن متن در «هیس» به صورت‌های نقطه‌چین، پرانتزهای خالی، جمله‌ها و عبارت‌های ناتمام و صفحه‌های سفید و نیز استفاده از عنصر عدم قطعیت، پرانتزهای پر، روایت‌های متعدّد از رخدادی واحد، دعوت آشکارا و ضمنی از خواننده برای ربط دادن رویدادهای به‌ظاهر نامرتبط، «کولاژ [۶]»، خودمختاری و اعتراض شخصیت داستانی به نویسنده‌اش و اشارهٔ استعاری به مرگ نویسنده اصلی کتاب، نشان از جاری شدن

تکنیک‌های نوین روایی در این اثر دارد که با مرگ مؤلّف و منزلت یافتن خواننده، زمینه پیدایش آنها فراهم شده است.

همچنین این خالی گذاشتن‌ها و سایر شگردها، دعوت از خواننده است برای تغییر نقش خود از شکل مصرف‌کننده به هیئت تولیدکننده. البته خوانندهٔ مولّد و معناساز، صفتی نیست که قابل انتساب به هر کسی باشد؛ «خواننده‌ای که در پساساختارگرایی از او سخن به میان آورده می‌شود، یک شخص (من یا شما یا همسایهٔ ما) نیست، بلکه فضایی است که گفتمان‌های متناقض در آن کنش می‌کنند. به این ترتیب پساساختارگرایان اساساً به «خواندن» (به منزلهٔ یک کنش گفتمانی و فرهنگی) توجّه دارند و نه «خواننده» (به منزلهٔ یک شخص منفرد)» (پاینده، ۱۳۹۰: ۹۷- ۹۸). یعنی خواننده‌ای که از طریق اندوخته‌های ادبی و تجربه‌های شخصی‌اش و نیز تأثیرپذیری از فرهنگ زمانه و تعامل با دنیای معاصر، با متن رابطه برقرار می‌کند و به کنش معناسازی، نه معنایابی می‌پردازد.

امروزه خواننده به عنوان کنش‌گری فعّال، فارغ از نیّت مؤلّف، به خواندن خودویژه، به سخن دیگر، به نوشتن داستان مورد پسند خود با استفاده از مصالح موجود در متن می‌پردازد. «رولان بارت، مرگ مؤلّف را به این دلیل اعلان کرد که نوعی «بازی رمزها» را بین مؤلّف و خواننده وارد سازد، به گونه‌ای که مؤلّف نتواند کنترل یا نظارتی بر تفسیر یا تأویل خواننده از متن داشته باشد. بدتر اینکه مؤلّف حق ندارد دربارهٔ معنی متن تصمیم بگیرد؛ زیرا این کار وظیفهٔ رمزهایی است که متن بر اساس آن بنا شده است» (کوپر، ۱۳۸۸: ۵۱۷). پس این خواننده است که معنا را با توجه به دال‌های موجود در متن به وجود می‌آورد. به عبارت دیگر، «نویسنده با نوشتنِ متن، محو می‌شود (از میان می‌رود، یا به تعبیری استعاری «می‌میرد») و بلافاصله پس از مرگ او، خواننده متولّد می‌شود و کُنش‌گری و تعامل با متن را آغاز می‌کند» (پاینده، ۱۳۹۰: ۹۷).

خواننده به جای کشف معنای مورد نظر نویسنده، آن را برمی‌سازد؛ زیرا با برکناری مؤلّف از متن، دیگر ادعای رمزگشایی یک متن قابل طرح نیست. «رولان بارت با واگذار کردن این قدرت به خواننده که با «گشودن» دروازه‌های متن در مقابل بازی پایان‌ناپذیر

«علائم» به آفرینش معانی بپردازد» (سلدن و ویدوسون، ۱۳۸۴: ۹۲). در واقع متن را از سیطرهٔ نیّت مؤلّف و داشتن معنایی مشخص و واحد رها ساخت. به سخن دیگر، این واگذاری قدرت از نظر بارت، «چرخشی است از تلقّی شعر یا رمان به مثابهٔ موجودیتی بسته و مجهّز به معانی مشخصی که وظیفهٔ منتقد، کشفِ رمز آن است به تلقّی آن به مثابهٔ تجمّعی غیر قابل کاهش و بازی پایان‌ناپذیری از مدلول‌ها که هرگز نمی‌توان در نهایت آن را به مرکز، جوهر یا معنایی واحد میخکوب کرد» (ایگلتون، ۱۳۸۳: ۱۹۱).

در رمان «هیس» سعی بر آن است که نقش نویسنده در داستان کم‌رنگ شود و تأویل متن به عهدهٔ خودِ خواننده گذاشته شود:

> «با گفتن مستقیم یک راز نمی‌شود آن را فهماند. شاید با جابه‌جایی، تناقض، انفصال و... بشود یک کاری کرد.
>
> و بدی اسرار در این است که خیلی از آنها را اگر همین‌طور صاف بگویی، مطلب از دست می‌رود. فقط باید به آن اشاره کرد و رفت. شنونده باید عاقل باشد، احتیاجی به عقل گوینده نیست» (کاتب، ۱۳۸۵: ۲۸۶).

از جمله شگردهای به کار رفته در این کتاب برای به چالش کشیدن مقام خداوندگارگونهٔ مؤلّف و منزلت دادن به خواننده، استفاده از عنصر عدم قطعیت است که با کاربرد پربسامد واژهٔ «شاید» در کنار سایر سازه‌های دستوریِ تردیدآفرین همراه است؛ نظیر بهره گرفتن از حرف ربطِ «یا»، طرح پرسش‌های متفاوت دربارهٔ موضوع واحد و... . لغزندگی‌ها و ناپایداری‌های ناشی از عدم قطعیت، فرصتی است برای خواننده تا به جای فکر و خطّ داستانی واحد، فکرهای متفاوت و خط‌های داستانی گوناگون را دنبال کند.

یکی دیگر از زمینه‌هایی که نویسنده از طریق آن به رابطهٔ خواننده و داستان نظر دارد، مواجه ساختن مخاطب با روایت‌های متعدد از رخدادی واحد است. این روایت‌های متکثّر در سراسر متن دیده می‌شود. دربارهٔ رویداد مرگ پاسبان (راوی)، با روایت‌های مردن بر اثر بیماری، خودکشی یا کشته شدن در یک مأموریت پلیسی روبه‌رو هستیم. جهان‌شاه را زمانی یک قاتل حرفه‌ای و گاهی یک فرد سیاسی‌کار می‌بینیم. همچنین

دربارهٔ مجید، از صفحه ۱۶۶ تا ۱۷۶ گفت‌وگویی با عنوان «سه نفر اوّل» و «سه نفر دوّم» گنجانده شده که هر یک از آنان از منظر خاص خود به مسئلهٔ مرگ مجید پرداخته‌اند.

افزون بر این، نویسنده با استفاده از شیوه‌هایی چون پرانتزهای خالی، نقطه‌چین و جمله‌های ناتمام و خودداری از توضیح بیشتر در برخی از موارد، آشکارا از خواننده دعوت می‌کند تا خود به پر کردن جاهای خالی بپردازد. نقطه‌چین‌ها به شکل‌های گوناگون و پرشمار در این رمان به کار رفته است: چه به صورت سه‌نقطه‌ای در درون متن و چه به صورت خطّی و ادامه‌دار؛ هم افقی و هم عمودی. در شکل عمودی که در سمت چپ صفحه قرار گرفته، بخش زیادی از کتاب را با عنوان «در پرده: در نقطه‌چین:» در برمی‌گیرد. از طرفی نقطه‌چین‌های عمودی، تداعی‌کنندهٔ نشانه بُرش صفحه و امکان جدا کردن این قسمت‌ها است که بیانگر اختیار دادن به خواننده برای خوانش داستان در داستان‌نویسی امروز است و در «هیس» آشکارا این شیوه به کار گرفته شده است:

«این بخش را در صفحه‌هایی نقطه‌چین قرار داده‌ایم تا در صورت نظر مساعد شما توسط خود شما از کتاب جدا شود» (کاتب، ۱۳۸۵: ۲۵).

نویسنده گاهی تعمداً توجّه خواننده را به وجود نقطه‌چین جلب می‌کند:

«**پایان نقطه‌چین:**

.....» (همان: ۱۷۶).

نمونه‌هایی در متن دیده می‌شود که جمله به صورت ناتمام (که بعد از آن علامت نقطه آمده است) رها می‌شود:

- «تو هم فرض کن من باباتم. از تو گور بلند شده‌ام آمده‌ام دنبال ننه‌ات می‌گردم، می‌خواهم» (همان: ۵۵).

- «معلوم نیست هر چه آدم بنویسد درست از آب دربیاید. به نظر من او خودکشی نکرده است چون» (همان: ۱۶۷).

بدین ترتیب نویسنده از توضیح خودداری نموده، تکمیل آن را به خواننده واگذار می‌کند. او با حذف و سکوت‌های عمدی در روایت داستان می‌خواهد خواننده را به عنوان یک همبازی فعال وارد عمل کند.

کاربرد نقطه‌چین به این گستردگی، تمهیدی است که هم ایدهٔ تولد خواننده را تقویت می‌کند و هم تأییدی است بر این جملهٔ بارت که: «متن وقتی خوانده شود، تازه نوشته می‌شود» (پاینده، ۱۳۹۰: ۱۰۸). چون این نقطه‌چین‌ها، دعوت پیوسته از خواننده است تا با پر کردن آنها، داستانِ خودش را بنویسد.

«ولفگانگ آیزر» معتقد است که «متن تنها یک طرف قضیّه است و معنا در اثر برخورد خواننده با آن پدید می‌آید. هر خواننده با رمزهایی ذهنی، یعنی قراردادها و ارزش‌های تفسیری که در حیات خاص خود پذیرفته است، با متن روبه‌رو می‌شود. از همین‌رو متن ممکن است با خواننده‌های متفاوت، معناهای نسبتاً متفاوتی به خود بگیرد. متون دارای امور غیرقطعی، ابهام، فاصله‌ها و شکاف‌هایی است که خواننده، با تجربه و فهم خود آنها را پُر می‌کند. آیزر این فرایند را «سفیدخوانی» می‌داند» (تسلیمی، ۱۳۹۰: ۱۱۱).

کاتب در جایی از رمان به صورت دلالتمند، به همین امر می‌پردازد:

«من که از دفتر این‌طوری دستگیرم شد. شاید اگر خودتان آن را بخوانید یک چیز دیگر دستگیرتان بشود؛ چون یک جاهایی وسطش خالی مانده بود. آن وقت مجبور بودم یک چیزهایی را از خودم بردارم بیاورم تو این چاله‌ها بریزم تا پر شوند» (کاتب، ۱۳۸۵: ۱۶۶).

نمونه‌هایی از سفیدخوانی‌ها که از خواننده خواسته می‌شود آنها را پر کند:

«(به غیر از حروف) پرانتزهای خالی و پُر نیز علامت محل‌های شک هستند. در داخل پرانتزها شما می‌توانید متناسب با داستان یکی از جمله‌های زیر را بگذارید...» (همان: ۱۹۶).

«هوس کرده بودم بگوید ( ):» (همان:۲۰۰).

«پسر صمد دماغش را کشید بالا. گوش‌هایش قرمز شده بود. به نعمان گفتم ( ):» (همان: ۲۱۴).

– «نعمان زُل زده بود به پسر صمد: دوست داشتم بگوید ( ):» (همان: ۲۱۵).

بخشی از سفیدخوانی‌های موجود در متن از آنجا ناشی می‌شود که رابطهٔ میان قسمت‌های مختلف داستان و روایت‌های چندپاره، بیان نشده است. مثلاً بخشی از رمان از مطالبی تشکیل شده که از چندین کتاب دیگر، گاهی با ذکر منبع برگرفته شده است. البته همه این موارد دربارهٔ موضوع واحدی است. در رمان، این قسمت با این عبارت (با فونتی برجسته) شروع می‌شود: «**بخشی از چندین کتاب و نکاتی چند پیرامون مطلبی واحد:**» (کاتب، ۱۳۸۵: ۱۳۵). جای خالی و سفید در این مورد همان چگونگی ارتباط این بخش ظاهراً بی‌ربط با سایر بخش‌های رمان است و این خواننده است که با قدرت تفسیری خود باید رابطه را پیدا کند. در رمان به لزوم انجام این کار به طور کلّی (نه فقط دربارهٔ مورد ذکرشده) تأکید می‌شود:

> «... می‌ماند فقط ربط این واقعه به قصه‌های دیگر کتاب: (باید در برداشتتان این واقعه را یک جوری ربط بدهید به پسر صمد و جهان‌شاه و هوس‌های ما و شب آخر من)» (همان: ۲۴۷).

مورد دیگری که نشان‌دهندهٔ وجود شکاف و فاصله در متن است و تلاش برای پُرکردن را می‌طلبد، استفاده از واژه‌های «می‌نویسم:»، «می‌نویسید:» و «می‌نویسد:» است. این شگرد بیشتر در صفحه‌های نقطه‌چین کتاب با عنوان «در پرده: نقطه‌چین:» و به چند صورت دیده می‌شود. این واژه‌ها گاهی به صورت تک به کار رفته و گاهی به صورت ترکیبی و هر یک در سطری جداگانه، همراه با علامت دونقطه که تا پایان سطر، سفید و خالی است. صورت‌های ترکیبی از این قرار است: (می‌نویسد:، می‌نویسم:)، (می‌نویسم:، می‌نویسید:، می‌نویسم:)، (می‌نویسم:، می‌نویسید:)، (می‌نویسد:، می‌نویسم:، می‌نویسد:)، (می‌نویسم:، می‌نویسد:، می‌نویسم:).

در کاربرد این شگرد، دلالتی وجود دارد که با ایدهٔ مرگ مؤلّف همخوان است و آن شکل‌گیری نوعی دموکراسی در نوشته شدن این رمان است. اگر به صیغه‌های فعل ساخته شده از مصدرِ «نوشتن» در این شگرد دقت کنیم، خواهیم دید که از سه شخص استفاده شده است: می‌نویسم (نویسندهٔ کتاب)، می‌نویسید (خواننده) و می‌نویسد (شخصیت داستانی). در واقع با مشارکت این سه شخص، رمان در حال نوشته شدن

است. به سخن دیگر، مؤلّف از تخت پادشاهی‌اش به زیر می‌آید و در کنار خواننده و شخصیت‌های داستانش و به کمک آنها، وقایع داستان را پیش می‌برد.

اینک ذکر یک نمونه:

«می‌نویسد:

ناتمام

(می‌نویسم:

می‌نویسد:

می‌نویسم:

می‌خواهم اینجا کمی درباره ....)» (کاتب، ۱۳۸۵: ۱۸۶).

در نمونهٔ زیر نیز مؤلّف خود را از مقام خالقی مقتدر و تعیین‌کننده برکنار می‌سازد و با مشارکت خواننده، داستانش را می‌نویسد:

«می‌نویسد:

به دلیل آنکه گفت‌وگوی زیر چیزی اضافی است و هیچ ربطی به داستان ندارد و به دلیل آنکه قادر به حذف آن نمی‌باشیم، این بخش را در صفحه‌های نقطه‌چین قرار داده‌ایم **تا در صورت نظر مساعد شما [خواننده] توسّط خود شما از کتاب جدا شود.**

(البتّه خوانده نشدن این بخش نیز به معنی حذف آن توسّط نویسنده و خواننده می‌باشد.)» (همان: ۲۵).

از منظر پساساختارگرایانهٔ بارت، متن همچون تقاطعی است که مجموعه‌ای بی‌حدّوحصر از نقل‌قول‌ها و پژواک‌ها و ارجاعات گوناگون در آن با یکدیگر جمع می‌شوند و خواننده مختار است از هر مسیری که می‌خواهد از این تقاطع عبور کند (پاینده، ۱۳۸۸: ۳۱). برخلاف دیدگاه رئالیست‌ها، از نظر بارت متن، خیابانی یک‌طرفه نیست بلکه چهارراهی است که هر خواننده‌ای ممکن است از مسیری متفاوت با خوانندهٔ دیگر به آن وارد یا از آن خارج شود. در قسمتی از رمان «هیس» تعبیری وجود دارد که به تعبیر بارت از متن (چهارراه) نزدیک است:

«به ساعت وسط میدان نگاه کردم: اگر از آنجا به ساعت نگاه می‌کردی، ۱۲ بود. همان ساعتی که جهان‌شاه داشت آخرین نفس‌هایش را می‌کشید...

شاید اگر از سمت اتوبان به ساعت نگاه می‌کردم، فکرهایم جوری ربط پیدا می‌کرد به مجید. نمی‌دانم به مناسبت صدمین سالگرد کی: شهرداری به جای مجسمهٔ طرف، چهار تا ساعت، به سمت چهار جهت اصلی روی ستون وسط میدان کار گذاشته بود. از همان اوّل ساعت‌ها هر کدامشان یک سازی می‌زدند: یا خواب بودند یا ساعتی را که دلشان می‌خواست نشان می‌دادند» (کاتب، ۱۳۸۵: ۲۵۵).

نشانهٔ دیگری که مطابق با ایدهٔ مرگ مؤلّف در متن آمده و شایان توجّه است، کاربرد کلمهٔ «مجسمه» است. این واژه، مفهوم اقتدار را به ذهن متبادر می‌کند و کاربرد آن دلالتمند است؛ بدین معنی که از این طریق ساختار سنتی اقتدار به چالش کشیده می‌شود. اقتدارشکنی یکی از مصادیق فروپاشی روایت‌های کلان است که از نظر «لیوتار» از ویژگی‌های عصر پسامدرن است؛ دوره‌ای که در آن مرجعیت و قداستِ همه مصداق‌های قدرت، مثلاً اقتدار نویسنده، شکسته می‌شود. به جای یک منبع، یک محور، یک مرجع و یک «صدا» (مجسمه/ نویسنده)، از چهار نشان، چهار امکان (ساعت/ معنا) استفاده شده است.

در رمان «هیس»، در چند جای متن به مرگ نویسنده اشاره شده است؛ هم مرگ نویسندهٔ اصلی (کاتب) و هم مرگ شخصیت‌های ایضاً نویسنده همچون پاسبان، جهان‌شاه، مجید و... . راوی داستان (پاسبان) که ظاهراً اوست که دارد داستان را می‌نویسد، با مرگ دست و پنجه نرم می‌کند. جهان‌شاهِ داستان‌نویس برای اعدام آماده می‌شود و مجیدِ نویسنده هم از همان ابتدا به صورت جسد (مرده) وارد داستان می‌شود. رمان آشکارا به این موضوع پرداخته است: «... و حالا آن چهار ساعت ربط داشت به مرگ ما چهار نفر: من، جهان‌شاه و مجید» (همان: ۲۵۵). عبارت «چهار نفر» به پانویس ارجاع داده شده است: «رجوع شود به صفحه ۲۷۶ کتاب». در این صفحه، مؤلّف اصلی به صورت نمادین می‌میرد:

«نویسنده در یک نگاه:

محمّدرضا کاتب. متولّد ۱۳۴۵. تهران

آثار به جا مانده از او عبارتند از:

[...]

هیس!! (نیمه‌تمام): این رمان توسط شخص دیگری (غیر از نویسنده) به پایان رسیده است. به همین دلیل در فصل‌های آخر آن ممکن است تضاد، تناقض و انفصال‌های زیادی دیده شود: و به همین علت ابتدای کتاب در انتهای کتاب نیز آورده شده است: ...

محمدرضا کاتب قبل از تمام کردن رمان هیس در کیلومتر ۹ اتوبان تهران قم، بر اثر تصادف (با ماشین) درگذشت. پیکرش بنا به وصیّتش در قبرستان دارالسّلام واقع در شهر کاشان به خاک سپرده شد».

روند نگارش داستان به گونه‌ای است که قبل از تمام شدن آن، نویسنده متصوّراً می‌میرد و یکی از شخصیت‌ها بدون حضور او داستان را کامل می‌کند.

«ایستاده بودم روی جدولِ جوی، گِل‌هایِ بغلِ پوتینِ راستم را می‌مالیدم به لبهٔ جدول. سرِ شب تازه واکسشان زده بودم. دلم می‌خواست وقتی بالای سر جنازه‌ام می‌رسند، ببینند تر و تمیز، مثل بچه آقاها مرده‌ام...» (کاتب، ۱۳۸۵: ۵).

خواننده وقتی که با چنین شروعی روبه‌رو می‌شود، ابتدا گمان می‌کند مشغول خواندن داستانی است که راوی‌اش دارد رختِ سفرِ مرگ برمی‌بندد. راوی که یک پاسبان است به همراه پسر صمد این سفر را شروع می‌کند و به ماجراهایی می‌پردازد، مانند مأموریتِ انتقالِ جهان‌شاه از زندان به طرف محل اعدام، کشف جسد مجید با سر لِه‌شده در اتوبان. اما کم‌کم مشخص می‌شود که راوی در واقع یک داستان‌نویس است، داستان‌نویسی که قرار است بمیرد. شواهد مکرری در داستان، این امر را تأیید می‌کند از جمله:

«... مخصوصاً که آن کتاب هم از زبان مأموری که جهان‌شاه را به سمت سکوی اعدام می‌برد، (یعنی خودِ من) نوشته شده بود. هر چه نوشته بودم، گذاشتم کنار...» (همان: ۹۱).

در رمان «هیس»، شخصیت‌های داستانی مدعی هستند که یکی از خودشان (اکرم) نوشتن کتاب را به دست می‌گیرد و داستان را به پیش می‌برد. افزون بر این، گفت‌وگوی

این شخصیت‌ها در مورد شخصیت سوم یعنی اکرم، نوعی ساختارشکنی و سرپیچی در برابر نویسنده است؛ چراکه این شخصیت‌ها متصوّراً از لایهٔ درونی داستان خارج شده و در لایهٔ بیرونی‌تر داستان قرار می‌گیرند و گفت‌وگو می‌کنند و این مسأله، اقتدار مؤلّف را زیر سؤال می‌برد. بدین ترتیب مرگ مؤلّف در این رمان علاوه بر قرارگرفتن در ردیف یک شگرد روایی، اساساً به عنوان یکی از مضامین داستانی نیز مورد استفاده قرار گرفته است:

«می‌گفت:

«من فکر می‌کنم اکرم اهل نوشتن است؛ اما به اسم حقیقی‌اش کتاب‌هایش را چاپ نمی‌کند. اسمی که ما نمی‌دانیم چیست.»

می‌گفت:

«بعید نیست این حرف‌هایی را که ما داریم الآن به هم می‌زنیم، او نوشته باشد؛ چون می‌دانم نمی‌خواهد بیاید جلو.»

گفتم:

«شاید هم کل این کتاب را او نوشته اصلاً»» (کاتب، ۱۳۸۵: ۱۷۵).

این جملهٔ پایانی، نمونهٔ خصیصه‌نمایی برای کاربرد مفهوم مرگ مؤلّف در رمان مورد بحث است. نمونه‌ای دیگر از متن:

«**هیس!!** (ناتمام): این رمان توسط شخص دیگری (غیر از نویسنده) به پایان رسیده است...» (همان: ۲۷۶).

از موارد دیگری که کم اهمیت شدن نیت و اقتدار مؤلّف را در این رمان نشان می‌دهد، گفت‌وگوی بین شخصیت داستان و نویسنده است که شخصیت با لحنی جدلی، اعتراضی و استقلال‌جویانه در برابر مؤلّف قد علم می‌کند. از صفحه ۲۶ تا ۲۹ کتاب، گفت‌وگویی گنجانده شده است؛ گفت‌وگویی بین پاسبان (نویسنده) و جهان‌شاه (شخصیّت داستانی). این قسمت، با عنوان «**گفت‌وگو**:» برجسته شده است. در واقع این رویارویی شخصیت و مؤلّف، مؤیّد دیدگاه پسامدرنیست‌ها دربارهٔ مرگ مؤلّف است و فروکاستنِ اقتدارِ مؤلّف و ناکارآمد شدن نیت او را در خود نهفته دارد. «چنین گفت‌وگویی همراه با مقاومت شخصیت در برابر منویات مؤلّف، اصرار بر استقلالش از

هویت مؤلّف و نافرمانی از خواسته‌های او، می‌تواند حکایت از وضعیت پسامدرنی داشته باشد که ساختارهایِ سنتیِ اقتدار در آن به چالش گرفته شده‌اند» (پاینده، ۱۳۹۰: ۱۲۰).

در گفت‌وگوی یادشده، خواننده با چالش‌هایی دربارهٔ اختیارات نویسنده روبه‌رو است. «در رمان پسامدرن، شخصیت‌ها بر استقلال خود از نویسنده اصرار می‌ورزند و حتی علیه او سر به شورش برمی‌دارند تا حدی که خواننده احساس می‌کند این نویسنده است که از شخصیت‌ها تبعیت می‌کند و نه برعکس» (همان، ۱۳۸۶: ۶۴).

«جهان‌شاه گفت:

> می‌دانم می‌خواهی چه کار کنی، می‌خواهی من را از زیر وصل کنی به بچگی خودت که اسمش را گذاشتی پسر صمد و تو فصل بعد ما را آرام ربط بدهی به مجید و بعد مجید را ربط بدهی باز به خودت و نعمان و اکرم [اشاره به بخش‌های جداگانهٔ کتاب هیس] و عاقبت بگویی حکایت این آدم دوپا چی است. برای همین است که می‌گویم ساعت‌ها نشسته‌ای و فکر کرده‌ای کجاها باید بیایم و چه حرف‌هایی باید بزنم که مطلب جا بیفتد. پس چرا می‌گویی که یک‌مرتبه مثلاً با رنگ خونت روی پلّه‌های جلوی اتاق نعمان یاد من افتادی که فلان حرف را زدم. اگر مرا می‌خواهی بیاوری راست و روراست به آنها بگو می‌خواهم اینجا از فلانی بگویم. برای اینکه مطلبم بدون او جا نمی‌افتد. دیگران را کاری ندارم؛ امّا حق نداری سر من از این بازی‌ها دربیاوری... حق نداری حرف‌هایی را که اینجا می‌زنم حذف کنی. باید همه را بیاوری. تا کلمهٔ آخرش را
>
> عیبی که ندارد حرف‌هایت را زیر صفحه بزنم؟
>
> جهان‌شاه گفت:
>
> چرا زیرنویس؟ این همه جاست اینجا الحمدالله» (کاتب، ۱۳۸۵: ۲۸- ۲۹).

گفت‌وگوهایی از این دست، شخصیت داستانی را به یک موجود استقلال‌یافته در برابر نیت مؤلّف تبدیل می‌کند و بیانگر این دیدگاه پسامدرن است که نباید نویسنده را محورِ متن و مرکزِ معنا دانست و داستان را مطابق نیت او فهمید. «از نظر بارت، مؤلّف، دیگر منشأ متن و منبعِ معنا نیست» (سلدن و ویدوسون، ۱۳۸۴: ۱۶۷). بر این اساس آینده‌ای

که برای شخصیت رقم می‌خورد و نیز اعمال و رفتارش می‌تواند غیر از آن چیـزی باشـد که خواستهٔ مؤلّف است. همان‌طور که رفتار اعتراض‌آمیز جهان‌شاه تأکیدی است بـر ایـن امر. با این اعتراض، تصور معمول ما از رابطهٔ نویسنده با شخصیت به هم می‌ریـزد؛ یعنـی دیگر این نویسنده نیست که شخصیت را می‌پردازد، بلکه این شخصیت است کـه ضـمن آگاهی از نیّت مؤلّف، در طرح داستان دخالت می‌کند و مسیر آن را مطابق خواستهٔ خـود تغییر می‌دهد.

جدول فراوانی نمودهای مرگ مؤلّف در رمان هیس

شاخصه‌ها	بسامد
عنصر عدم قطعیت (کاربرد واژهٔ «شاید»)	در ۱۴۳ صفحه- ۲۷۹ بار
نقطه‌چین (نقطه‌چین‌های افقی)	در ۹۸ صفحه- ۱۶۰ بار
صفحات نقطه‌چین (نقطه‌چین‌های عمودی)	در ۴۳ صفحه
جمله‌ها و عبارت‌های ناتمام با نشانه‌های نقطه، علامت سؤال و دونقطه	در ۳۷ صفحه- ۴۴ مورد
پرانتزهای خالی	در ۱۸ صفحه- ۲۳ بار
شگرد «می‌نویسم:، می‌نویسید:، می‌نویسد:»	در ۱۱ صفحه
دعوت آشکار از خواننده (خطاب مستقیم)	در ۸ صفحه
خودمختاری و اعتراض شخصیت داستانی	در ۷ صفحه (صص ۲۶ تا ۲۹ / ۹۹ / ۲۶۸ تا ۲۷۰)
اشاره‌ی مستقیم به مرگ مؤلّف	در ۴ صفحه (صص ۱۷۵، ۲۵۵، ۲۷۵، ۲۷۶)
صفحات سفید	در دو صفحه (صص ۲۴۶ و ۲۴۸)
گفت‌وگوی شخصیت‌ها دربارهٔ نویسنده	در یک صفحه (ص ۱۷۵)
روایت‌های متعدد از رخدادی واحد:	جهان‌شاه: قاتل: ۱۲ بار، داستان‌نویس: ۵ بار، سیاسی‌کار: ۶ بار.
	پاسبان: کشته شدن در عملیات: ۵ بار، خودکشی: ۶ بار، مرگ ناشی از بیماری: ۵ بار
	مجید: قتل: ۵ بار، خودکشی: ۴ بار، مرگ ناشی از تصادف: ۳ بار

نتیجه‌گیری

پست‌مدرنیسم، خیزش خلّاق و جسورانه‌ای بود که با تبدیل شدن به رویدادی چشمگیر، ضمن نقد مدرنیسم، بر ادامه و مداومت آن به شکلی ویژه و با طرح دیدگاه‌هایی تازه و نوبه‌نو نظر داشت و برای ایجاد این دگردیسی و پوست‌اندازیِ پی‌درپی، از دیدگاه نظریه‌پردازان فرهیخته و نواندیشی بهره گرفت که نویسندگان در سایهٔ نگاه و نظر آنان قادر بودند هم به فهم تازهٔ آدمی از جهان نوین کمک کنند و هم وسعت و پیچیدگی انسان امروز را به نمایش بگذارند؛ انسانی که دیگر رمان‌های روزگار خود را پشت سر گذاشته؛ به عبارتی دیگر از آنها بزرگ‌تر شده و تمایل دارد در هر اثر، روایتی تازه از زندگی خود را ترسیم کند.

رولان بارت، شاید زودتر از دیگران توانست این نیازِ سوزانِ درونِ آدمی را در نوشتاری منسجم و سامانمند به نمایش بگذارد. او دیدگاه خود را در قالب «مرگ مؤلّف» که نظریه‌ای مبتنی بر رابطهٔ متقابل و دوجانبه میان متن و خواننده بود، به دنیای نقد و نظریه عرضه کرد و زمینه را برای هنرمندان جهت خلق آثاری که به پندارپروری و برون‌فکنی مکنوناتِ ضمیرِ خوانش‌گران دامن می‌زد، فراهم کرد و با نگاه هرمنوتیکی و تفهّمی به آثار هنری و ادبی، به ابعاد و اضلاع معنایی آنها تنوع و تکثری بیکران بخشید.

«هیس» داستانی است که هم از لحاظ فرم، نشان‌دهندهٔ صناعت‌پردازی پسامدرن است و هم وجود رابطه‌ای اندام‌وار بین شکل و محتوای آن، نشان از وفاداری اثر با مؤلفه‌های یک متنِ فرانوگرایانه دارد. با خواندن این رمان درمی‌یابیم که نویسنده در روایت آن به جای استفاده از شیوه‌های متداول سنّتی، از فنونی نو و پسامدرنی همچون فراداستان، برجسته‌سازی وجودشناسانه، کولاژ و خصوصاً مرگ مؤلّف- که هستهٔ اصلی بحث ما در این مقاله است- با شگردها و شیوه‌های مختلف بهره گرفته است. نوسان پیوستهٔ زاویهٔ دید و راوی، ستیز شخصیت‌های داستان با مؤلّف، شکل‌های گوناگون مُردنِ نویسنده، چه در قالب روایت و چه به شکل خبرِ نقل شده از منابع مختلف، دست به دست شدن داستان بین افراد متعدد و در نتیجه اقتدارزدایی از نویسنده، تشکیک و نسبیت‌گرایی، خصوصی و شخصی کردنِ معنا، توجه به معناسازی به جای معنایابی، کنش‌گری فعال خواننده با سپیدخوانی‌هایی که سپیدنوشته‌هایِ متن برای او فراهم

کرده‌اند و موارد فراوان دیگر، همه حاکی از آن است که *کاتب*، اثری را رقم زده که در آن رویکرد او به نظریهٔ مرگ مؤلّف، نمودی نمایان دارد.

پی‌نوشت

۱- ژاک دریدا کتابی دارد با عنوان «position» که پیام یزدانجو آن را با عنوان «مواضع» (۱۳۸۶، چاپ دوّم، تهران، مرکز) به فارسی برگردانده است.

۲- مخالفان نگرش بارت بر این باور بودند که با پذیرش این نظریه، عملاً به این مفهوم تن درمی‌دهیم که متن، فقط ترکیبی سیال و آزاد از واژگان و انگاره‌هاست. نادیده گرفتن شخصیت مؤلّف، اهمیتِ سیاستِ هویت را از بین می‌برد و این نگرش، برانگیزانندهٔ این سؤال مهم است که: متن بیانگر آرای کدام‌یک از هویت‌های اجتماعی است؟ اگر گرایش‌ها نامحدود و معنا غیر قابل کنترل باشد، دیگر سعی نمی‌کنیم چیزی بگوییم.

۳- تحمیل یک نظریه بر متن، بدون تطبیق و تطابق ساختاری و محتوایی آن اثر با آن نظریه، رفتار «پروکراستس[1]»، راهزن یونانی را در اذهان تداعی می‌کند. «او افراد را بر بستری می‌خواباند و برای آنکه به اندازه آن بستر درآیند، یا اندام آنها را به‌زور می‌کشانید، یا پاهای آنان را می‌برید» (گورین و دیگران، ۱۳۸۳: ۱۴۱).

۴- داستان هر اندازه برآمده از درون و ناخودآگاه نویسنده باشد، باز نمی‌توان تکنیک را که معمولاً آگاهانه است و در بازنویسی، نقشی تعیین‌کننده دارد، نادیده گرفت. درست است که «هنرمند از نظر یونگ موجودی چندپاره و چندلایه است و یک پایش در واقعیت و پای دیگرش در مجهولات و تخیّل است» (ترقی، ۱۳۸۶: ۵۳)، امّا در اثری مانند *هیس* ما «با آفرینشی از روی قصد و اراده سروکار داریم که ملازم با خودآگاهی است و تفکر بدان شکلی دلخواه داده است» (یونگ، ۱۳۹۱: ۷۹).

۵- در مورد سخنان بارت جای چون و چراست. اکثر متون- حتی متون باز- به نحوی هستند که منتقد یا خواننده، یک معنی اصلی را تعقیب می‌کند و معانی دیگر که به ذهن او می‌رسند، جنبهٔ فرعی و گذرا دارند. به عبارت دیگر گاهی با یک هالهٔ معنایی مواجهیم، امّا این هاله به هرحال یک مرکز و یک طیف دارد. در مورد این عقیدهٔ او که «منشأ زمینهٔ معنا، منتقد است نه خودِ متن» هم انتقاداتی شده است. اما بارت در دفاعیات

1. procrustean

خود، برای تفسیرهای ادبی محدودیت‌هایی قائل می‌شود و «ظرفیت تفسیر» را مطرح می‌کند (شمیسا، ۱۳۹۱: ۲۲۰).

۶- کولاژ[1]، در کنار هم قرار دادن آمیزه‌های متفاوت از متون مختلفِ دیگر به صورت پیدا و پنهان در اثر است برای محو و زایل نمودنِ فردیت و اصالتِ مؤلّف.

1. collage

منابع

اِکو، اُمبرتو (۱۳۸۸) «پی‌نوشت بر نام گل سرخ، پُست‌مدرنیسم، طنز، لذّت بردنی» در مجموعه مقالات «پُست‌مدرنیته و پُست‌مدرنیسم»، ترجمه و تدوین حسین‌علی نوذری، چاپ سوم، تهران، نقش جهان.

ایگلتون، تری (۱۳۸۳) پیش درآمدی بر نظریه‌های ادبی، ترجمهٔ عباس مخبر، چاپ سوم، تهران، مرکز.

بارت، رولان (۱۳۸۱) «مرگ مؤلّف» در مجموعه مقالات «به سوی پسامدرن»، ترجمهٔ پیام یزدانجو، تهران، مرکز.

--------- (۱۳۸۳) پروست و من، تألیف و ترجمهٔ احمد اخوّت، تهران، افق.

بزرگ‌بیگدلی، سعید و دیگران (۱۳۸۸) «تحلیل بینامتنی روایت اسطوره‌ای سال‌مرگی»، فصل‌نامهٔ پژوهش‌های ادبی، سال ششم، ش ۲۵، صص ۹-۳۸.

بی‌نیاز، فتح‌اللّه (۱۳۹۲) درآمدی بر داستان‌نویسی و روایت‌شناسی، چاپ سوم، تهران، افراز.

پاینده، حسین (۱۳۸۵) «مرگ مؤلّف در نظریه‌های ادبی»، فصلنامهٔ نامهٔ فرهنگستان، دورهٔ ششم، سال هشتم، شمارهٔ ۴ (پیاپی ۳۲)، صص ۲۶- ۴۴.

---------- (۱۳۸۶) رمان پسامدرن و فیلم، تهران، هرمس.

---------- (۱۳۸۸) نقد ادبی و دموکراسی، چاپ دوم، تهران، نیلوفر.

---------- (۱۳۹۰) داستان کوتاه در ایران (داستان‌های پسامدرن) تهران، نیلوفر.

ترقی، گلی (۱۳۸۶) بزرگ بانوی هستی، تهران، نیلوفر.

تسلیمی، علی (۱۳۹۰) نقد ادبی، چاپ سوم، تهران، کتاب آمه.

سلدن، رامان و پیتر ویدوسون (۱۳۸۴) راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر، ترجمهٔ عباس مخبر، چاپ سوم، تهران، طرح نو.

شمیسا، سیروس (۱۳۹۱) نقد ادبی، چاپ اول از ویراست سوم، تهران، میترا.

کاتب، محمدرضا (۱۳۸۵) هیس، مائده؟ وصف؟ تجلّی؟، چاپ چهارم، تهران، ققنوس.

کوپر، دیوید. ئی (۱۳۸۸) «پست‌مدرنیسم و چالش‌های فلسفی معاصر» در مجموعه مقالات «پُست‌مدرنیته و پُست‌مدرنیسم»، ترجمه و تدوین حسینعلی نوذری، چاپ سوم، تهران، نقش جهان.

گورین، ویلفرد ال و دیگران (۱۳۸۳) راهنمای رویکردهای نقد ادبی، ترجمهٔ زهرا میهن‌خواه، چاپ سوم، تهران، اطّلاعات.

میرعابدینی، حسن (۱۳۸۶ الف) صد سال داستان‌نویسی ایران، چاپ چهارم، تهران، چشمه.

---------- (۱۳۸۶ب) فرهنگ داستان‌نویسان ایران از آغاز تا امروز، تهران، چشمه.

هاوثورن، جرمی (۱۳۸۸) «مدرنیسم و پست‌مدرنیسم، رمان و نظریهٔ ادبی» در «پُست‌مدرنیته و پُست‌مدرنیسم»، ترجمه و تدوین حسینعلی نوذری، چاپ سوم، تهران، نقش جهان.

یونگ، کارل‌گوستاو (۱۳۹۱) جهان‌نگری، ترجمهٔ جلال ستاری، چاپ دوم، تهران، توس.