

## نقدی بر کتاب *داستان کوتاه در ایران (داستان‌های پسامدرن)*

نوشته حسین پاینده

فرزاد کریمی\*<sup>۱</sup>

(تاریخ دریافت: ۹۶/۱۰/۱۸، تاریخ پذیرش: ۹۷/۲/۱۸)

### چکیده

حسین پاینده، از پژوهشگران برجسته ادبی ایران، در اثر شناخته‌شده خود یعنی *داستان کوتاه در ایران (داستان‌های پسامدرن)* شماری از داستان‌های معاصر ایران را بررسی کرده که به‌زعم وی، داستان‌های پسامدرن است. رویکرد او در این پژوهش، شگردشناسانه است. در مقاله حاضر، این رویکرد به نقد کشیده شده و با توجه به مبانی انسان‌شناسانه فلسفه پست‌مدرن نشان داده شده است که به‌کارگیری شگردهای داستان‌نویسی پسامدرن الزاماً به خلق اثری پسامدرن منتهی نمی‌شود. داستان پست‌مدرن پیش از آنکه براساس شگرد بنا شود، می‌باید از شخصیت‌هایی بهره گرفته باشد که بازتاب‌دهنده وضعیت اندیشگانی انسان در موقعیت پست‌مدرن باشد. توجه به نقش و تفاوت من، خود، سوژه، ابژه، دیگری و... در ساخت وضعیت انسانی پسامدرنیستی در چنین پژوهشی اهمیت بسیار دارد. این موضوع به‌ویژه در تحلیل داستان امروز ایران بسیار حائز اهمیت است؛ زیرا نقش شگردهایی را بازمی‌نمایاند که عموماً از ادبیات سایر

---

۱. دانش‌آموخته دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شیراز (نویسنده مسئول)

\* frzdkarimi@gmail.com

کشورها به‌عاریت گرفته شده است. در این مقاله، داستان‌های مورد بحث پس از تطبیق با فلسفه پسامدرن، در زمره آثار پست‌مدرن قرار گرفته یا از شمول آن خارج شده است.

**واژه‌های کلیدی:** حسین پاینده، داستان کوتاه در ایران (داستان‌های پسامدرن)، رویکرد شگردشناسانه، فلسفه پسامدرن.

### ۱. مقدمه

حسین پاینده پژوهشگری پُرکار و شناخته‌شده در عرصه نقد و نظریه ادبی است. تألیف ده کتاب، ترجمه هفت کتاب، ویرایش هشت کتاب، نگارش تعداد بسیاری مقاله، ارائه سخن‌رانی، کارگاه علمی، مصاحبه و یادداشت (پاینده، ۱۳۹۴ب) کارنامه‌ای پُربار از او ساخته است. توجه به عنوان‌های کوتاه تعدادی از آثار تألیفی پاینده، اهمیت او را در تولید، تشریح و گسترش نظریه ادبی در ایران مشخص می‌کند: *گشودن رمان* (۱۳۹۳)، *رمان پسامدرن و فیلم* (۱۳۸۶)، *نقد ادبی و دموکراسی* (۱۳۸۵) و *گفتمان نقد* (۱۳۹۰ب). اما شاید بتوان جامع‌ترین و اثرگذارترین اثر پاینده را کتاب سه‌جلدی *داستان کوتاه در ایران* دانست: جلد اول: *داستان‌های رئالیستی و ناتورالیستی* (۱۳۹۱)، جلد دوم: *داستان‌های مدرن* (۱۳۹۴الف) و جلد سوم: *داستان‌های پسامدرن* (۱۳۹۰). در مقاله حاضر، جلد سوم این کتاب نقد شده است. برای جلوگیری از اطاله کلام، در این مقاله تأکید بر داستان‌هایی است که به‌نظر می‌رسد در انتخاب آن‌ها صرفاً شگردهای روایی پست‌مدرنیسم لحاظ شده و موقعیت‌های انسانی در این داستان‌ها، موقعیت‌هایی پسامدرن نیست.

پاینده در کتاب *داستان کوتاه در ایران (داستان‌های پسامدرن)* (۱۳۹۰) تحقیقی نسبتاً جامع از نظر موضوعی و مصداقی درباره داستان‌های کوتاه پسامدرن فارسی انجام داده است. داستان‌های کوتاهی که در این کتاب تحلیل شده، عبارت‌اند از: «صراحت و قاطعیت» نوشته بهرام صادقی، «روز به خیر آقای نویسنده» از زهره حکیمی، «داستان دودقیقه‌ای» به‌قلم بهرام صادقی، «ظهور و سقوط ضمیر اول‌شخص مفرد بزرگ» نوشته امیرتاج‌الدین ریاضی، «د+د+مونا خوشبخت می‌شود» از رضا مختاری، «مهتاب» اثر

خسرو دوامی، «عشق» نوشته محمدحسن شهسواری، «مسابقه» از ناهید طباطبایی، «مرگ کاتب» به قلم عباس محمودی، «میزگرد» نوشته سیمین دانشور، «آنجا که پنچرگیری‌ها تمام می‌شوند» از حامد حبیبی، «دیگر نمی‌خواهم روزنامه بخوانم» اثر محسن حکیم‌معانی، «کلاژ» به قلم احسان عباسلو، «تبلیغات کره» نوشته وریا مظهر، «پرتره صادقی» از احمد اخوت، «سنگول» اثر محمدرضا گودرزی، «نازی» نوشته علی‌اکبر عزتی پاک و «غریبه و اقاویا» به قلم علی‌اصغر شیرزادی.

بررسی‌ای اجمالی نشان خواهد داد که پاینده در این کتاب به دنبال کشف و آشکارسازی شگردهای داستان‌نویسی است که عموماً به‌عنوان شگردهای پسامدرن از آن‌ها یاد می‌شود. در واقع این تحقیق، پژوهشی شکلی است و کمتر به مبانی انسان‌شناسانه فلسفه پست‌مدرن توجه کرده است. در این مقاله، سعی شده است تا وضعیت شخصیت‌های آثار بررسی شده در کتاب *داستان کوتاه در ایران* بر مبنای شناختی که در فلسفه پسامدرن از انسان وجود دارد، تحلیل شود. پس از آن می‌توان درباره میزان تطبیق شگردهای ادبی پسامدرنیستی با انسان در وضعیت پست‌مدرن قضاوت کرد.

## ۲. روش تحقیق

مفاهیمی که در این پژوهش برای تبیین پاره‌ای نارسایی‌های نظری در کتاب مورد استفاده قرار گرفته، بیشتر متعلق به فلسفه پسامدرن است. در مواردی که از زبان و مسائل زبان‌شناسانه بحث شده است، نیز سعی نگارنده مقاله بر این بوده تا این مباحث با توجه به مبانی فلسفی آن‌ها مورد توجه قرار گیرد. با توجه به تفاوت بنیادین فلسفه مدرن و فلسفه پسامدرن، آنچه در این مقاله مورد نقد قرار گرفته باز بسته به نظر شخصی نویسنده مقاله نیست. از این گذشته، انتقادهای عمده از کتاب به این برمی‌گردد که بین تبیین‌های نظری موجود در مقدمه فصل‌ها با مصداق‌هایی که نویسنده برای آن نظریه از متون داستانی استخراج کرده است، تناقض وجود دارد. برای نمونه می‌توان به تبیین نظری صحیح از مقوله «مرگ مؤلف» و مصداق متنی آن اشاره کرد که حتی با همان تبیین اولیه مؤلف از این مفهوم در تضاد است. این تضاد در

تبیین و تحلیل نظریهٔ پسامدرنیستی «افول کلان‌روایت‌ها» نیز مشهود است که در این مقاله، در جای خود به تفصیل نقد شده است.

### ۳. سوء تفاهم بیانی / سوء تفاهم زبانی

داستان «صراحت و قاطعیت» (صادقی، ۱۳۹۳) از جمله داستان‌هایی است که پاینده در کتاب خود آن‌ها را با عنوان پسامدرن معرفی کرده است. وی دلیل این ادعا را «سوء تفاهم ناشی از دال‌ها» (پاینده، ۱۳۹۰ الف: ۸۱) دانسته است. داستان مورد نظر را باید داستانی مدرن دانست که در بستر زمانی خطی و با توالی منطقی رویدادها صورت پذیرفته است. به نظر می‌رسد پاینده در این اعلام‌نظر، دو سطح زبانی و بیانی را خلط کرده است. نویسنده در نوشتاری که پیش از آن دربارهٔ داستان «پلکان» آورده، به خوبی وضعیت «سرگردانی دال‌ها» را در سطح زبانی تحلیل کرده است: «در این داستان واقعیت براساس ساختارهای زبانی ایجاد می‌شود» (ص ۶۸).<sup>۲</sup> اما آنچه از سوء تفاهم در داستان «صراحت و قاطعیت» به چشم می‌خورد، کاملاً در سطح بیانی اتفاق افتاده است. بدیهی است بسیاری از سوء تفاهم‌ها یا سوء برداشت‌ها در ارتباط‌های کلامی قابل تصور است که ناشی از ناتوانی گوینده در افادهٔ مقصود است، نه برهم خوردن شیوه‌های معهود دلالت در نشانه‌های زبانی. آنچه مشخص است، شخصیت‌های داستان سوژه‌هایی کامل هستند که حتی نامیده شدنشان با حروف انگلیسی آن‌ها را متنی نکرده است. از آنجا که آقای X به دنبال کسب هویت از دیگری (آقای Y) است و شناخت دیگری از وی در این تعیین هویت بسیار اثرگذار است، وی را باید سوژه‌ای مدرن به حساب آورد؛ سوژه‌ای که با این وصف، در تعریف سوژهٔ پسامدرن نمی‌گنجد.

سوء تفاهمی که پاینده به آن اشاره کرده، در همان عنوان «سرگردانی دال‌ها» قابل بازیابی است که وی در تحلیل داستان «پلکان» به آن توجه کرده است (صص ۶۰ - ۷۲). نمونه‌های چنین سوء تفاهمی در این داستان متعدد است؛ مانند سوء تفاهم میان «دال» و پدرش، آقای «الف»: «آقای الف پیشانی‌اش را درهم کشید و گفت: 'حتماً اشتباه گرفته‌اید. من همین چند دقیقه پیش به این شهر آمدم و روی این نیمکت نشستم'» (خسروی، ۱۳۷۷: ۳۴). آنچه در فلسفه و ادبیات پسامدرن با عنوان «بازی» شناخته می‌شود،

در سطح زبان و نشانه‌های زبانی اتفاق می‌افتد و بر این نظر استوار است که معنا در زبان ساخته می‌شود. به عبارت بهتر، این بازی، بازی نشانه‌ها در دل متن است، نه بازی شخصیت‌ها یا دیگر عوامل داستان‌ساز (ر.ک: دریدا، ۱۳۸۸: ۲۲۵). در تحلیل داستان «صراحت و قاطعیت»، تحلیلگر نتوانسته وارد دنیای نشانه‌ای متن شود و در سطح بیان متوقف مانده است؛ این سطح روساخت داستانی متن را شکل می‌دهد و نمی‌تواند مبنای مناسبی برای تشخیص گونه داستان باشد. شگردهای داستانی اگر مبتنی بر فلسفه‌ای مشخص نباشند، نمی‌توانند متن را به گونه ادبی خاصی مربوط کنند. ایستادن بر آستانه شگردهای پسامدرنیستی تولید داستان از نقایص داستان‌نویسانی است که داعیه داستان‌نویسی پست‌مدرن دارند و گاه این نقیصه گریبان‌گیر منتقدان آثار ادبی نیز می‌شود.

#### ۴. مرگ مؤلف به دست شخصیت داستان

از آثار منتشرشده زهره حکیمی، *بادام تلخ* (۱۳۹۰) را باید رمانی دانست که حتی تا مدرن بودن هم فاصله دارد. اما دو مجموعه داستان کوتاه او، *بعد از ردیف درخت‌ها* (۱۳۸۰) و *اهل هیچ‌جا* (۱۳۸۳)، حاوی داستان‌های کوتاه مدرن است. از این مجموعه، داستان «روز به خیر آقای نویسنده» در ادامه تحلیل می‌شود. با توجه به نوع خلق کنشگر داستانی در این اثر، فضای داستان بیش از آنکه در آن مسئله وجود کنشگران مورد تردید قرار گیرد، فضایی فانتزی در سپهری مدرن است. این سپهر مدرن بر گفت‌وگویی دونفره میان دو کنشگر با نام‌های «نویسنده» و «قهرمان داستان» بنا شده است. سیر خطی و علت و معلولی این گفت‌وگو اجازه فضا سازی و شخصیت‌پردازی به نویسنده را نداده است تا از فراخور آن امکان پرداختن به موضوعات وجودشناسی پسامدرنیستی فراهم شود. قهرمان داستان موجودیتی انسانی دارد؛ اما بیشتر ماهیتی کارتونی از وی به‌نمایش گذاشته شده و پرداخت نوع نگاه وی به موضوعات نیز، قصه‌وار است. داستان «روز به خیر آقای نویسنده» شکلی فراداستانی دارد؛ اما به فراداستان نرسیده است؛ داستانی مدرن است که می‌توان رویه‌ای از پسامدرنیسم را در آن دید.

حسین پاینده نظریه «مرگ مؤلف» رولان بارت را (با تأکید بر نام بارت و فوکو) با فهمی دگرگون در تحلیل داستان پیشین به‌کار گرفته است. این درحالی است که مؤلف در مقدمه مبسوط خود بر این فصل، این نظریه را به‌خوبی تبیین کرده است (صص ۹۳-۱۰۵). در ادامه به‌هنگام ارائه تحلیل مصداقی، کشته شدن شخصیت نویسنده به‌وسیله شخصیت آفریده خودش، مصداقی برای نظریه مرگ مؤلف دانسته شده است: «در انطباق با نظریه مرگ مؤلف، کشمکش بین نویسنده و شخصیت در این داستان نهایتاً با تفوق شخصیت به‌پایان می‌رسد» (ص ۱۲۲). این نوع نگاه در تحلیل آثار دیگری در این کتاب نیز دیده می‌شود. وی همچنین ادعا کرده است که نویسندگان داستان پسامدرن ایران تحت تأثیر این نظریه آثار خود را به‌نگارش درآورده‌اند؛ گو اینکه نویسنده به‌هنگام نوشتن داستان براساس نظریه به خلق اثر دست می‌زند. اصولاً خلط نظریه‌ای همچون مرگ مؤلف که مربوط به نقد ادبی است با شرایط تولید ادبی، می‌تواند راهی به‌گمراهی باشد.

مرگ مؤلف در نظریه بارت معادل برجسته شدن نقش زبان در متن است. به‌گفته بارت، «زبان است که صحبت می‌کند نه مؤلف» (1977: 143). این به‌معنای تأکید بر ویژگی‌های زبان حاضر در متن در مواجهه با مخاطب است. بارت در نظریه مرگ مؤلف قصد دارد تا در میان انبوهی از نظریه‌های رایج شکل‌گرا، از متن‌محوری نقد نو فاصله بگیرد و بر نقش زبان متن در ساخت فرم اثر و مهم‌تر از آن نوع شکل‌گیری ارتباط متن و مخاطب تأکید کند. باید توجه کرد این نظریه در ارتباط تنگاتنگ با نظریه‌های بینامتنیتی است. براساس این نظریه‌ها، اهمیت یافتن هم‌زمان زبان و متنی که ویژگی‌های آن زبان را در خود حمل می‌کند در آن است که «متن سلسله‌ای از نقل‌قول‌های برگرفته از بی‌شمار مراکز فرهنگ است» (همان، ۱۴۶). بارت با نظریه مرگ مؤلف قصد دارد تا در دنیای متن‌های محصول میان‌متنیت، برای زبان نقشی برجسته و تمایزگذار قائل شود. مرگ مؤلف و بینامتنیت دو نظریه مربوط به دوره آغاز پساساخت‌گرایی هستند که بعدها در پسامدرنیسم، به‌عنوان دو امر بدیهی، موضوعیت انتقادی خود را تا حد زیادی ازدست داده‌اند.

این سوءتعبیر در تحلیل داستان «داستان دودقیقه‌ای» نوشته بهرام مرادی نیز مشاهده می‌شود و پاینده از آن به «محدود بودن اختیارات مؤلف در شخصیت‌پردازی و پی‌رنگ‌سازی» (ص ۱۴۶) یاد کرده است. پرسش اینجاست: چه کسی اختیارات مؤلف را محدود کرده است؟ و اصولاً چرا باید اختیارات مؤلف در شخصیت‌پردازی و پی‌رنگ‌سازی محدود شده باشد؟ آن‌هم در ادبیاتی که همواره ادعا می‌شود همه محدودیت‌ها را درنور دیده و به هیچ قاعده‌ای تن نداده است. البته داستان «داستان دودقیقه‌ای» قصه‌ای با مؤلفه‌های پسامدرن است. شاید بتوان این داستان را تنها داستان با ویژگی‌های پسامدرن از بهرام مرادی در سه مجموعه داستان منتشرشده‌اش دانست.

##### ۵. سوژه تابع شکل

بیشتر داستان‌های امیرتاج‌الدین ریاضی در *بیانیه‌های جمعیت مبارزه با خشونت علیه اشیاء* (۱۳۸۸) را باید داستان‌هایی کوتاه در قالب پسامدرن و با ذهنیتی مدرن دانست. در داستان «ظهور و سقوط ضمیر اول‌شخص مفرد بزرگ و یک حکایت نیمه‌تمام دیگر»، نوشتن درباره نوشتن و استفاده از حروف خارج از عرف نوشتار معمولی، ظرفی پست‌مدرن برای داستان است. اما آنچه روایت شده، بیشتر به تک‌گویی درونی شبیه است که شگردی مدرن در داستان‌نویسی به‌شمار می‌رود. داستان مذکور روایت نوشتن نیست؛ بلکه توضیح درباره نوشتن است. چنانچه بازی‌های گرافیکی متن را از آن حذف کنیم، مطلب درخوری باقی نمی‌ماند که اثر را به ادبیات پسامدرن مربوط کند. پاینده در تحلیل خود، میان‌رشته‌ای بودن متن (ادبیات و گرافیک) را عاملی برای پسامدرن بودن آن تلقی کرده و آن را «با روح محدوده‌گریز و ادغام‌گرای پسامدرنیسم» (ص ۲۰۰) همساز دانسته است. اما واقعیت این است که این متن را باید به‌نوعی طنز با آشکال گرافیکی، برای تصویری کردن یک داستان حتی پیشامدرن دانست؛ روایتی خطی و نه‌چندان بدیع، در ظاهری آوانگارد که به‌حقیقت از مبانی فکری پسامدرنیسم به‌دور است. سوژه حاضر در این داستان به‌جای متنی بودن، شکلی است و کارکردهای شکلی سوژه اصولاً از شگردهای مدرنیستی نوشتن به‌شمار می‌رود.

این وضعیت را می‌توان در تمام داستان‌های کتاب یادشده (به‌جز داستان «چرخ‌دنده‌ها و عمل‌کردها یا ادای احترام به سوررئالیزم») مشاهده کرد. داستان «در جستجوی شخصیت گم‌شده» از همان کتاب نیز داستان نوشتن است. اما روایت خلق یک اثر در دل داستان اتفاق نیفتاده است. نویسنده از داستان خارج شده و در مورد نوشتن توضیح داده است. این بدان معناست که فرایند خلق اثر و روایتی که از نوشتن شده، به‌طور هم‌زمان اتفاق نیفتاده است. این ناهم‌زمانی مانع از متنی شدن سوژه است و سوژه همواره در جایی خارج از متنی که روایت می‌کند، حضور دارد.

گونه‌ای از بازی شکلی نیز در داستان «چرخ‌دنده‌ها و عملکردها یا ادای احترام به سوررئالیزم»، به‌صورت قراردادن فضایی خالی در متن (ریاضی، ۱۳۸۸: ۳۰ - ۳۱) وجود دارد. این فضا به «تو» یا خواننده اختیار داده است تا هرچه می‌خواهد، خود در آن فضای خالی بنویسد. این شگرد هم می‌تواند متعلق به شیوه‌های مدرنیستی داستان‌نویسی باشد؛ اما با توجه به نوع استفاده نویسنده از آن و نوع شخصیت‌پردازی از «تو»، وجود این فضا توانسته است به پراکندگی موجود در سوژکتیویته کنشگران داستان دامن زند و متن را به ادبیات پسامدرن متعلق سازد.

#### ۶. از بازی‌گوشی با متنی کهن تا دور باطل پسامدرنیستی

سی‌امین حکایت سینا (مختاری، ۱۳۸۶) مجموعه‌ای است از شش داستان کوتاه مدرن و یک داستان کوتاه پسامدرن به نام «د+زد+مون+ خوشبخت می‌شود». شخصیت داستان دزدمونا از نمایش‌نامه معروف «اتللو» است که در دنیای امروز حوادثی را پشت‌سر می‌گذارد. این شخصیت از یک متن آمده و در پایان نیز وارد متنی دیگر شده است. متن دوم همان متن داستان «د+زد+مون+ خوشبخت می‌شود» است. نتیجه این روند، دور باطلی است که شخصیت در آن گرفتار و باعث شده است تا سوژه همواره متنی باقی بماند. این تعلیق بین دو متن جداگانه، همان شک وجودشناسانه است که سوژه را از رسیدن به سوژگی<sup>۳</sup> بازداشته است. در این متن، شخصیت انسانی گرفتار در دور باطل شناختی، در قالبی فراداستانی، به خلق داستانی منتهی شده است که می‌توان بر این اساس به پست‌مدرن بودن آن رأی داد. در کنار تحلیل مبسوط پاینده از ویژگی‌های



پسامدرن این داستان، باید دور باطلِ گریز از متنی به متنی دیگر را - که مانع تثبیت هویت و در نتیجه مانع ساخت سوژه می‌شود - نشان اصلی وجود پسامدرنیسم در این اثر دانست.

#### ۷. فروپاشی سوژه یا افول فراروایت‌ها

هتل مارکوپولو (دوامی، ۱۳۸۳) مجموعه‌ای از ده داستان کوتاه مدرن و داستان کوتاه پسامدرن «مهتاب» است. در این داستان کوتاه، راوی برای روایت اتفاقی که در زندگی دوست وی رخ داده، شخصیت بازپرس را خلق کرده است. در ادامه، روایت داستان و گزارش بازپرس از ماجرا درهم آمیخته است. این درهم آمیختگی را می‌توان حتی در رفتار روزمره راوی و بازپرس، دوش گرفتن، اندیشیدن به ماجرا و تصویری از شخصیت مهتاب در آینه برای هردو، مشاهده کرد. بدین ترتیب، بازپرس به‌عنوان «دیگری» جایگزین راوی به‌عنوان «من» شده است: «بازپرس خودکار را برداشت و نوشت، خطوط اصلی داستان قدیمی»: (دوامی، ۱۳۸۳: ۱۲۶). در انتها نیز بازنویسی پایان داستان به‌قلم بازپرس صورت گرفته است:

بازپرس [...] از شخصیت‌های داستان خسته شده بود. هرکس را که حس می‌کرد کلید اصلی ماجرا را در دست دارد، دست به کاری می‌زد و بازپرس را دوباره از ماجرا دور می‌کرد. [...] با خود اندیشید: بازپرس مالخولیایی، شخصیت‌های مالخولیایی پرورش می‌دهد (همان، ۱۴۲).

بازنویسی پایان داستان به‌وسیله بازپرس به‌گونه‌ای است که روایتی که هربار به‌شیوه‌ای بازگو شده بود، سرانجام می‌یابد. اما در بازگشت به روایت از زبان راوی، داستان به صحنه آغازین آن رجوع کرده و از آنجا ادامه یافته است؛ گو اینکه ماجرا در دور باطل قرار گرفته است و هیچ‌گاه پایان نخواهد یافت؛ حتی اگر هربار بازپرس برای آن پایانی بنویسد. در این داستان، حضور بازپرس به‌جای راوی (نویسنده داستان)، نقش «دیگری» را برجسته کرده و ویژگی‌های سوژکتیو «من» نویسنده را کاهش داده است. از طرفی ادامه یافتن ماجرا از قسمت آغازین داستان، ویژگی‌های سوژکتیو «دیگری» را کاهش داده و «خود» را برجسته کرده است. این تردد و عدم امکان شکل‌گیری

بیناسوبژکتیویته در داستان، در کنار ممکن نبودن تداخل فضاهای ذهنی راوی و بازپرس، سوبژکتیویته را کاهش داده و سوژه‌ها را دچار تکثر و نهایتاً فروپاشی کرده است.

پاینده در مقدمه فصلی که به تحلیل این داستان و داستان «عشق» اختصاص دارد، نظریه «افول فراروایت‌ها»ی لیوتار را به تفصیل تشریح کرده است (صص ۲۲۳ - ۲۴۲). اما به‌هنگام استفاده عملی از این نظریه، با چرخشی مفهومی، برداشتی دیگر از فراروایت را مورد نظر قرار داده است. در آغاز این شائبه برای خواننده پیش می‌آید که شاید نویسنده در استفاده از اصطلاح «کلان‌روایت»، مفهومی به‌جز «فراروایت» در ذهن داشته؛ اما عبارتی در متن وجود دارد که نشان می‌دهد نویسنده هر دو اصطلاح را در معنای واحد به‌کار گرفته است: «وجود چندین 'روایت' موازی از ماجرای ناپدید شدن مهتاب، مانع از شکل‌گیری آنچه لیوتار 'فراروایت' یا روایت جامع و معنابخش می‌نامد، در این داستان شده است» (ص ۲۷۹).

همان‌گونه که پاینده در تشریح نظریه لیوتار در مقدمه فصل بیان کرده، مفهوم فراروایت نزد لیوتار به‌هیچ‌وجه روایت کامل متشکل از چندین پاره‌روایت در یک متن نیست. فراروایت «همه سطوح مختلف دانش را جمع‌آوری می‌کند برای دست یافتن به هدفی که به‌سوی آینده برنامه‌ریزی شده است؛ آن‌چنان که پاسخی برای مشکلات پیش‌روی جامعه باشد» (Malpas, 2005: 27). بنابراین منظور لیوتار از فراروایت به‌کلی متفاوت با برداشت اخیر پاینده از این مفهوم است. با این تعریف، فراروایت متشکل از مضامینی است فراتر از ابعاد شناخته‌شده دانش؛ مضامینی همچون اسطوره، مذهب، ایدئولوژی، خرافه و هرآنچه بر مضامین عقلی نزد عامه سیطره دارد. این مضامین به‌دنبال پیشرفت‌های علمی به تدریج دچار فروپاشی می‌شوند. «به‌نظر می‌رسد افول روایت می‌تواند بازتابی از شکوفایی تکنیک‌ها و تکنولوژی‌ها از جنگ جهانی دوم به این سو باشد» (Lyotard, 1984: 37). با این توضیحات، حتی اگر تحلیل پاینده از عدم انسجام روایی پاره‌روایت‌ها و تشکیل روایتی کامل و منسجم در داستان پسامدرن صحیح باشد، استناد به نظریه افول فراروایت‌های لیوتار در این میان وجهی نمی‌یابد. مشابه این تحلیل را پاینده برای داستان «عشق» نیز به‌کار گرفته است.

### ۸. فراداستان پسامدرن یا گزارش مدرن؟

نوع نگاه داستان‌نویس به مقوله فراداستان تا حد زیادی می‌تواند تعیین‌کننده مدرن یا پست‌مدرن بودن داستان باشد. چنانچه به‌کار گرفتن شیوه داستان‌نویسی فراداستان (بیان فرایند داستان‌نویسی در درون متن داستانی) فقط عملکرد شکلی داشته باشد، در این صورت، فراداستان را نباید زیرمجموعه ادبیات پسامدرن به‌شمار آورد. مقایسه دو داستان کوتاه «مهتاب» - که پیش از این تحلیل شد - و «عشق» برای تبیین این تفاوت جالب توجه است. در داستان «مهتاب»، نویسنده داستان سوژه درون‌متنی<sup>۴</sup> است؛ بدین معنا که شخصیت وی قابل حذف از اثر نیست. نتیجه این شیوه نگارش، از بین رفتن مرز میان داستان اصلی و داستان روایت‌شده در درون آن است. اما در داستان «عشق»، نویسنده بیرون از متن قرار دارد. قرار گرفتن نویسنده در خارج داستان، متن را از اثر داستانی به «گزارش» تبدیل کرده است. در واقع نویسنده به‌جای ارائه داستان، گزارشی از چگونگی تألیف آن به‌دست داده است. این شیوه نگارش را نمی‌توان فراداستان در معنای حقیقی آن دانست. اضافه کردن توضیحاتی به داستان در این اثر صرفاً کارکرد فرمی دارد؛ کارکردی که از نظر زیبایی‌شناسی، حتی در زمینه فرم هم (همچون محتوا)، تحمیل شده به داستان به‌نظر می‌رسد.

همین وضعیت را می‌توان در نگاه کنشگران متعدد به موضوع در دو داستان مقایسه کرد. در داستان «مهتاب»، نگاه کنشگران داستان به موضوعی واحد (زنی به‌نام مهتاب) از زاویه‌های گوناگون تصویر شده است. این تعدد نگاه در قالب بازجویی‌های یک بازپرس توجیه‌پذیر است. اما در داستان «عشق»، نگاه افراد مختلف به یک شخص (احمد) فقط می‌تواند از منظر گزارش‌نویسی توجیه داشته باشد. این شیوه داستان‌نویسی را در آثار مدرن نیز می‌توان یافت. پاینده برای تحلیل این داستان، عنوان «پاره‌روایت‌های ناتمام» (ص ۳۲۰) را در فصل «افول فراروایت‌ها» آورده است. این داستان کوتاه متشکل از چندین پاره‌روایت است که برخلاف نوشتار پاینده، همگی به‌پایان رسیده و سرانجامشان مشخص شده است. از طرفی موضوع داستان فراروایتی است که

در داستان تقدیس شده و به هیچ‌عنوان بر افول آن تأکید نشده است؛ فراروایتی با عنوان «دفاع مقدس».

به‌طور کلی محمدحسن شهسواری نویسنده‌ای مدرن است و آثار او را باید از نمونه‌های موفق داستان‌نویسی مدرن ایران به‌شمار آورد: وقتی دلی (۱۳۹۲) رمانی در میانه رئالیسم و مدرنیسم؛ پاگرد (۱۳۸۳)، شهریانو (۱۳۸۹) و شب ممکن (۱۳۹۰) رمان‌های مدرن؛ مجموعه داستان‌های تقدیم به چند داستان کوتاه (۱۳۸۶) و کلمه‌ها و ترکیب‌های کهنه (۱۳۷۶) شامل داستان‌های مدرن.

#### ۹. ساحت‌های روایی متداخل یا تفاوت‌های وجودشناسانه

داستان «مسابقه» را با هر معیاری نمی‌توان اثری پسامدرن دانست. شگردهای شکلی و مبانی اندیشگانی داستان، همگی مدرن است. پاینده در آغاز، کسی را که این داستان را پسامدرن نمی‌داند، «منتقد ناآشنا با نظریات مک‌هیل» (ص ۳۵۴) خطاب می‌کند. اما باید گفت قضاوت پاینده درباره وجودشناسی، بر درکی سطحی و خودپندار از این اصطلاح بنا شده است. تأکید بیش از اندازه بر آنچه «نظریات مک‌هیل» خوانده شده، می‌تواند نشان ناآگاهی از مبانی اساسی فلسفه معاصر و در رأس آن آرای هستی‌شناسانه هایدگر باشد. هایدگر نیای شاخه‌ای از فیلسوفان پسامدرن محسوب می‌شود و مک‌هیل در جوار ایشان چندان وزنی ندارد. وجودشناسی در معنای فلسفی‌اش، مفهومی در تضاد با معرفت‌شناسی است که برپایه تقابل سوژه و ابژه بنا شده است: «برای هایدگر تقابل سوژه و ابژه تشکیل‌دهنده معرفت‌شناسی است» (کریچلی، ۱۳۹۱: ۲۳). این همان اصل مهمی است که در تحلیل‌های رایج از وجودشناسی پسامدرن همواره مغفول واقع شده است.

به عقیده پاینده، پسامدرنیسم در این داستان از آنجا آغاز می‌شود که «شخصیت اصلی شروع به نوشتن داستانی درباره پیرمرد خدمتکار می‌کند» (ص ۳۵۸). منتقد وجود دو دنیای داستانی (داستان اصلی و داستانی که راوی شروع به نوشتن آن کرده است) را نشانه دو ساحت وجودی برای شخصیت اصلی دانسته و آن را بیانگر کنار گذاشتن معرفت‌شناسی و برجسته کردن وجودشناسی در داستان شمرده است. باید گفت شیوه

داستان‌نویسی داستان‌درداستان شیوه‌ای مرسوم در ادبیات داستانی است. آنچه به‌عنوان وجودشناسی مورد نظر است، نیز فقط به حضور در دو ساحت داستانی مربوط نمی‌شود. مسئله این است که شخصیت اصلی در هر دو ساحت داستانی ماهیتی یگانه و ثابت داشته و هستی‌اش نیز مورد هیچ تردیدی واقع نشده است. اصولاً دغدغه‌ای از شناخت هستی خویش به‌وسیله هیچ‌کدام از کنشگران داستان در متن به‌چشم نمی‌خورد. اتفاق افتادن وقایعی که شخصیت اصلی داستان‌درداستانش نوشته، در ادبیات مدرن و پیش از آن دارای سابقه است و این هم ارتباطی با «اتصال کوتاه» (ص ۳۵۹) ادعایی پاینده ندارد. افزون‌بر اینکه اتصال کوتاه یک شگرد شکلی داستان‌نویسی است و به‌فرض وجود هم، نمی‌تواند مبنایی برای تحلیل محتوای هستی‌شناسانه در متنی قرار گیرد. ناهید طباطبایی صاحب آثار داستانی متعددی است و در سایر داستان‌هایش نیز عموماً فضای داستانی مدرن خلق کرده است.

داستان «مرگ کاتب» نوشته عباس محمودی به‌راستی حاوی مفاهیم وجودشناسانه است. تداخل ساحت‌های وجودی گوناگون از یک سوژه و قرار گرفتن کنشگران داستان در موقعیت‌های شناختی متعدد، این داستان را دارای ارزش‌های هستی‌شناختی پسامدرن کرده و پاینده نیز به‌درستی به تحلیل این ویژگی‌ها پرداخته است (صص ۳۷۵ - ۳۸۴). از عباس محمودی تاکنون مجموعه داستان *کارناوالی برای یک مجسمه* (۱۳۸۲) منتشر شده که بیشتر آن‌ها را باید داستان‌هایی مدرن دانست. در این مجموعه، علاوه‌بر داستان «مرگ کاتب»، در داستان «کتاب‌فروشی خیابان پنجم» نیز شک وجودشناسانه دیده می‌شود؛ گرچه وجوهی از مدرنیسم ادبی هم در داستان وجود دارد که بر وجوه پسامدرن آن می‌چربد.

## ۱۰. تاریخ‌گرایی جدید<sup>۵</sup>

حسین پاینده در تحلیل داستان «میزگرد» از مجموعه داستان *انتخاب* (دانشور، ۱۳۹۲)، فراخواندن شخصیت‌های تاریخی و اسطوره‌ای به درون یک متن و مصاحبه با ایشان را «رویکرد پسامدرنیستی به تاریخ» (ص ۴۱۸) دانسته است. نویسنده با اینکه صفحات نسبتاً زیادی را به بحث تاریخ و آیرونی در این داستان اختصاص داده، در جایی از تحلیل

به‌روشنی نشان نداده چگونه این عوامل از داستان «میزگرد» اثری پسامدرن ساخته است. واقعیت این است که این داستان متنی با ویژگی‌های آشکار مدرن است. تاریخ‌گرایی جدید پسامدرنیستی به‌معنای احضار تاریخ به زمان حال است. در داستان مورد بحث، شخصیت‌های تاریخی و اسطوره‌ای با حفظ تاریخمندی‌شان به متن احضار شده‌اند. هیچ‌کدام از مصاحبه‌شوندگان خصلت‌های رفتاری عصر حاضر را به خود نگرفته‌اند تا آیرونی حاصل از این ناهم‌زمانی، داستانی پست‌مدرن را سبب شده باشد. آیرونی‌ای که پاینده از آن یاد کرده است، طنز موقعیتی ناشی از شیطنت‌های پرسشگر یا تشکیک در دانسته‌های مسلّم تاریخی خواننده است. این تشکیک محصول تداخل تاریخی حال و آینده نیست که تاریخ‌گرایی پسامدرنیستی را در داستان موجب شود.

پاینده در مقاله «وجودشناسی پسامدرن در داستانی از یک نویسنده ایرانی» (۱۳۸۱) نیز سیمین دانشور را «شهرزادی پسامدرن» خطاب کرده است. اما واقعیت این است که دانشور از رمان‌نویسان مدرن ایران است که با اثری همچون *سووشون* (۱۳۹۰) سطح کیفی رمان مدرن ایران را ارتقا داده است. دو رمان *جزیره سرگردانی* (۱۳۸۰) و *ساریان سرگردان* (۱۳۷۲) از او را که در این مقاله مورد اشاره قرار گرفته است، نمی‌توان رمان‌هایی پسامدرن یا حتی «واجد ویژگی‌های پسامدرن» (پاینده، ۱۳۸۱: ۸۱) دانست. رمان *جزیره سرگردانی* را باید رمانی رئالیستی و پیشامدرن به‌شمار آورد. آنچه پاینده از واجد بودن ویژگی‌های پسامدرن برای این دو رمان می‌داند، هم در سطح تکنیک‌های داستان‌نویسی و هم از نظر محتوا، نمی‌تواند بیانگر خصیصه‌های پسامدرن این دو اثر باشد.

داستان «سواری در آمد، رویش سرخ و، مویش سرخ و، قدش سرخ و...» از مجموعه داستان *آنای باغ سیب* (بیگدلی، ۱۳۸۶) نمونه‌ای مناسب برای تاریخ‌گرایی پسامدرنیستی است. تاریخ در پست‌مدرنیسم، تاریخ تثبیت‌شده و صلب نیست که تنها بتوان در آن تشکیک کرد؛ تاریخ در درون متن پسامدرن از نو ساخته می‌شود. متن پسامدرن تاریخ را به‌مثابه اسطوره در نظر می‌گیرد و اسطوره را در دل تاریخی نوین بازمی‌آفریند. در پایان داستان مورد اشاره، سهراب به زمان حال آمده است تا نقش رستم را بر پرده نقالی ببیند و پدر خویش را بشناسد (همان، ۸۳). محصول این شناخت

(چنانچه امکان حصول آن فراهم شود) ثبت تاریخی جدید از اسطوره است که در آن، دیگر پسرکشی پهلوان نام‌دار ایرانی اتفاق نخواهد افتاد. پاینده به درستی به بینامتنیت و فراداستان در اثر پیش‌گفته اشاره کرده است؛ فراداستانی که در داستان «میزگرد» وجود ندارد. فراداستان تاریخ‌نگارانه را به‌راستی باید در داستان «سواری درآمد...» جست‌وجو کرد. بینامتنیت موجود در داستان نیز از نوع شناخت عامی نیست که از بینامتنیت داریم. مطابق تعریفی که از بارت نقل شد، همه متن‌ها میان‌متنی هستند. تفاوت متن پسامدرن در این است که میان‌متنی بودن خود را فریاد می‌زند و آن را به‌شکلی برجسته پیش‌رو می‌مخاطب می‌گذارد. در این داستان، متن‌های متعددی از نویسندگان ایرانی و غیرایرانی، از داستان‌ها و از نظریه‌های داستان‌نویسی در کنار هم قرار گرفته و این کولاژ بودن همواره به مخاطب یادآوری شده است.

احمد بیگدلی نویسنده‌ای پُرکار در نگارش داستان کوتاه، رمان، نمایش‌نامه و فیلم‌نامه بود که به‌ناحق نام او چندان شناخته‌شده نیست و آثارش عموماً مهجور مانده است. از میان آثار وی، دو مجموعه داستان *آنانی باغ سیب و آوای نهنگ* (۱۳۸۷) را باید شامل داستان‌هایی دانست که در آن‌ها نویسنده توانسته است شگردهای داستان‌نویسی پست‌مدرن را به‌خوبی با ویژگی‌های انسان‌شناسانه آن درهم آمیزد و آثار ادبی موفق پسامدرن بیافریند.

### ۱۱. دنیای آگهی‌های واقعی یا فوق‌واقعی؟

پاینده در تحلیل دو داستان کوتاه «آن‌جا که پنچرگیری‌ها تمام می‌شوند» (حبیبی، ۱۳۸۸) و «دیگر نمی‌خواهم روزنامه بخوانم» (حکیم‌معانی، ۱۳۸۸)، به سه مفهوم بنیادین از نظریه بودریار استناد کرده است: «وانمودگی»، «انفجار درون‌ریز» و «فوق‌واقعیت» (ص ۴۶۱). نویسنده در مقدمه‌ای، این مفاهیم و نظریه بودریار را به‌خوبی و با ایجاز تشریح کرده است. اینکه در وضعیت پست‌مدرن آگهی‌های تجاری دنیای مصرفی تمایلات آدمی را شکل می‌دهد و اینکه انسان امروزی قسمت زیادی از هویت خویش را از بمباران‌های رسانه کسب می‌کند، در جای خود سخن درستی است؛ اما اینکه هر

داستانی که چنین درون‌مایه‌هایی را در خود داشته باشد الزاماً پسامدرن است، برداشتی نادرست از نظریه است.

به نظر می‌رسد نویسنده سعی کرده است تفسیری از رویدادهای این دو داستان ارائه دهد که با نظریه انتخابی‌اش در یک راستا باشد. درحقیقت این تفسیر شخصی تحلیلی است که متعلق به پسامدرنیته است، نه متن داستانی. چنین رویکرد تفسیرگرایانه‌ای ازاساس با پسامدرنیسم در تضاد است. در هر دو داستان، نمادهایی وجود دارد که تأویل‌پذیر به شرایط و دشواری‌های مدرنیته است. در داستان اول، از خودبیگانگی ناشی از جامعه مصرف‌زده و اکنشی شیزوفرنیک از سوی شخصیت داستان در پی داشته است. در داستان دوم، سرسام از پیشرفت‌های نامعقول ارتباطات مدرن، شخصیت داستان را به نوعی انزوا و افسردگی کشانده و درعین حال، روح سرمایه‌داری را در وی از بین برده است. این‌ها همه از عوارض روانی مدرنیته است و عملکرد شخصیت‌ها نیز پاسخ به همین ناهنجاری‌های مدرنیستی است.

در یک ارزیابی کلی باید گفت حامد حبیبی در سه مجموعه داستان منتشرشده‌اش برای بزرگسالان، ذهنیتی مدرن دارد و آثار داستانی او را باید در زمره ادبیات مدرن ایران طبقه‌بندی کرد. اما محسن حکیم‌معانی در مجموعه داستان *ارواح مرطوب جنگلی* دو داستان کوتاه دیگر دارد با ویژگی‌هایی قابل تأمل: «دختر و جنگ» و «مرگ مؤلف و مؤلفه و تألیف». نویسنده در داستان «دختر و جنگ»، سوژه‌ای را پرورانده که همواره با ویژگی‌های سلبی معرفی شده؛ سوژه‌ای شکل‌نیافته و متعلق به ادبیات پسامدرن. در داستان «مرگ مؤلف و مؤلفه و تألیف» نیز شگردهای روایی همچون کاربرد فراداستان، طنز و آیرونی، در کنار عدم قطعیت و شکل‌نگرفتن سوژه، داستانی پست‌مدرن را فراروی خواننده قرار داده است. می‌توان ادعا کرد نمود کاملی از آنچه پاینده به نقل از بودریار فوق‌واقعیت خوانده، در داستان کوتاه «دختر و جنگ» دیده می‌شود و وانمودگی یا انفجار درون‌ریز در داستان کوتاه «مرگ مؤلف و مؤلفه و تألیف»؛ هرچند گزارش‌گونگی متن در داستان کوتاه اخیر، آن را به نقدی بر پاره‌ای اصطلاحات گفتاری بیشتر شبیه کرده تا یک اثر داستانی.



## ۱۲. سوژه تابع گفتمان‌های متکثر

پاینده وضعیت گفتمانی سوژه را در داستان «کلاژ» (عباسلو، ۱۳۸۹) با تحلیلی مناسب و اقناع‌کننده، به درستی در قالب وضعیت پسامدرن ارزیابی کرده است. اما تحلیل گفتمان وی از پست‌مدرن بودن داستان «تبلیغات کره» (مظهر، ۱۳۸۴) با بدفهمی‌هایی همراه است. نمونه‌ای از این بدفهمی‌ها در این چند سطر دیده می‌شود: «شخصیت‌پردازی پسامدرن از شخصیت‌ها 'سوژه' می‌سازد. سوژه‌بودگی، بنابه تعریف فوکو، یعنی برساخته شدن توسط یک گفتمان. سوژه پیامد یا معلول ساختارهای گفتمانی است. سوژه هرگز 'سخن‌گو' (منشأ یا خاستگاه معنا) نیست؛ بلکه همیشه در جایگاه سخن‌شنو قرار دارد» (ص ۵۵۹).

باید گفت این شخصیت‌پردازی پسامدرن نیست که از شخصیت‌ها سوژه می‌سازد. اصولاً امکان ساخت سوژه در فلسفه پست‌مدرن وجود ندارد. آنچه نویسنده «سوژه‌بودگی» خوانده، خاص فلسفه مدرن است. فرایند سوژه شدن<sup>۱</sup> در فرهنگ و ادبیات پسامدرن همواره به تعویق می‌افتد و هیچ‌گاه محقق نمی‌شود. برساخته شدن سوژه در گفتمان، در ادبیات مدرن نیز اتفاق می‌افتد؛ اما تفاوت آن با ادبیات پسامدرن در وحدت گفتمان برساننده سوژه مدرن و تکثر گفتمان‌های برساننده سوژه پسامدرن است. به همین دلیل سوژه پسامدرن در انتها امکان تکمیل و تکامل نمی‌یابد و پیوسته سوژه‌ای نامنسجم و شکل‌نیافته است.

همچنین منظور فوکو از سوژه گفتمانی این نیست که سوژه در ذات خود «هرگز سخن‌گو، منشأ یا خاستگاه معنا» نیست؛ بلکه این موقعیت سوژه سخن‌گوست که در ادبیات پسامدرن در جایگاه سخن‌شنو قرار می‌گیرد. بنابه نظر فوکو، گزاره‌هایی که این موقعیت را توصیف می‌کنند، «سوژه گفتمانی را به‌عنوان ابژه خود برگزیده‌اند و آن را زمینه شناخت قرار داده‌اند» (Foucault, 2004: 33). این «ابژه‌شدگی» ویژگی پسامدرنیته است، نه «سوژه‌شدگی». همین ابژه‌شدگی به‌معنای قرار گرفتن سوژه در موقعیت سخن‌شنوست که البته موقعیتی یگانه نیست و تابع گفتمان‌های متکثر حاضر در متن است. به عبارت بهتر، در پسامدرنیته دوگانگی سوژه - ابژه از میان می‌رود و سوژه برتری مدرن خود را بر ابژه از دست می‌دهد. بر این اساس، انسان حاضر در داستان «تبلیغات کره» سوژه‌ای است که اثرپذیری وی از تبلیغات رسانه‌ای، او را به ابژه

بدل نکرده؛ بلکه عینیت وی را موضوع ذهنیتش قرار داده است. این تعبیری دیگر از «ازخودبیگانگی» مدرنیستی است. هگل عینیت‌یافتگی و بیگانگی فاعل شناسایی را موضوع ذهنیت خویش مطرح می‌کند (هولاب، ۱۳۸۹: ۲۰۶). در این داستان، انفعال شخصیت‌ها در برابر تهاجم تبلیغاتی رسانه، و نه تهاجم گفتمان‌های متفاوت و حتی معارض، در نهایت به حذف سوپزکتیویته سوژه‌ها و ورود به وضعیت پسامدرن منتهی نشده است.

چیدن قارچ به سبک فنلاندی، تنها اثر منتشرشده از وریا مظهر، مجموعه‌ای از هشت داستان مدرن و پسامدرن است. داستانی همچون «تأخیر عاشقانه» را نیز می‌توان متنی پیشامدرن دانست. دغدغه مظهر در این مجموعه هویت انسانی است؛ حتی وقتی داستان از ذهنیت حیوانات بیان شده است (داستان «قهقهه شغال»). «دیگری» در این داستان‌ها نقشی تعیین‌کننده دارد. اثرگذاری دیگری در تبیین هویت شخص در داستان‌های مدرن و ممکن نبودن تمایزگذاری میان خود و دیگری در داستان‌های پسامدرن این مجموعه در کنار ذهنیت مرگ‌اندیش نویسنده، نوید پیدایش نویسنده‌ای اندیشمند را می‌داد که با انتحار وی، این امید به سرانجام نرسید. براساس آنچه در این مقاله تحلیل شده است، در این مجموعه می‌توان داستان‌های «چیدن قارچ به سبک فنلاندی»، «وداع با اسلحه ۲»، «قهقهه شغال» و «قرینه‌ها» را آثاری مدرن و داستان‌های «تا با سرت پرت شده باشی توی بی‌خانگی»، «داستانی مستند از یک فیلم نیمه‌مستند سینمایی» و «مشق‌های آدم‌کشی» را آثاری پسامدرن دانست.

### ۱۳. بازسازی و غنی‌سازی ادبیات

حسین پاینده با برشمردن ویژگی‌هایی همچون تکه‌کاری، رعایت نکردن هرم فرایتاک، بی‌انسجامی در پی‌رنگ و ساختار پاره‌روایتی برای داستان «پرتره صادقی» (اخوت، ۱۳۸۲)، این داستان را پست‌مدرن دانسته است. این قضاوت، برداشتی درست از تطبیق متن با نظریه است. چنین برداشت می‌شود آنجا که پاینده در شگردشناسی داستان‌ها به مسائل شکلی پرداخته، موفقیت بیشتری در تحلیل متن داشته تا مواردی که محتوای آثار را بررسی کرده است. از جمله موارد تحلیل محتوا، داستان «سنگول» (گودزری،

۱۳۸۳) برمبنای نظریهٔ جان بارت است که پاینده آن را «ادبیات غنی‌سازی»<sup>۱۰</sup> (ص ۵۹۱) ترجمه کرده است.

پاینده به‌درستی ادعا کرده است که بازنویسی متن‌های قدیمی در شکل امروزی به‌غناى ادبیات کمک خواهد کرد. اما این را که چگونه این عامل به‌تنهایی (یا با وارد کردن عواملی دیگر همچون آیرونی) می‌تواند اثری را مدرن یا پسامدرن کند، مشخص نکرده است. صرف اضافه کردن صفت «پسامدرنیستی» به اصطلاحی همچون «غنی‌سازی»، این فرایند را به عملگری پسامدرنیستی تبدیل نمی‌کند: «غنی‌سازی پسامدرنیستی ادبیات به‌روش‌های مختلفی می‌تواند صورت بگیرد. یکی از این روش‌ها بازنگاری داستان‌های کهن در زمان و مکانی امروزی است» (ص ۵۹۴). بازنگاری داستانی از قصه‌های کهن، چنانچه فقط در سطح رویداد، زبان و اضافه کردن طنز یا فانتزی به روایت باشد و انسان‌شناسی متفاوتی از نسخهٔ پیشین ارائه ندهد، به خلق اثری مدرن یا پسامدرن نخواهد انجامید؛ حتی اگر از مظاهر تکنولوژی دنیای صنعتی نیز به‌وفور در آن استفاده شده باشد. خود بارت نیز در مقالهٔ مورد نظر بر این نکته تأکید کرده است:

مدرنیست‌هایی که پرچم رمانتیسیسم را حمل می‌کردند، به ما آموختند که خطی‌بودن، عقلانیت، آگاهی، علت و معلول، توهم‌گرایی، شفافیت زبانی، حکایت روان، و رسوم اخلاقی طبقهٔ متوسط همهٔ داستان نیست. از دیدگاه دهه‌های اخیر قرن ما، ما ممکن است بپذیریم که ضد آن چیزها هم همهٔ داستان نیست. گسستگی، هم‌زمانی، ضدعقل‌گرایی، ضدتوهم‌گرایی، رسانه به‌عنوان پیام، خودانعکاسی، قهرمان‌گرایی سیاسی و رویکرد تکثرگرایی اخلاقی به‌جای قضاوت اخلاقی، این‌ها هم همهٔ داستان نیست (Barth, 1984: 203).

بنابر آنچه گفته شد، «شنگول» داستانی پسامدرن نیست؛ حتی اگر نویسنده بازنگری آیرونیک از آن به‌دست داده باشد. ویژگی‌های انسانی کنشگران داستان، همان ویژگی‌های داستان عامیانهٔ آشنا، در قالبی به‌روزشده است، با بن‌مایه‌هایی مشابه: سادگی و معصومیت در برابر حيله‌گری و خشن‌خویی.

#### ۱۴. فراداستانی با مؤلف مقتدر

داستان «نازی» (عزتی پاک، ۱۳۸۴) با مضمون فراداستانی‌اش، اثری پسامدرن است. تداخل ساحت‌های وجودی واقعی و تخیلی کنشگران، انسان‌شناسی شخصیت‌های داستان را به انسان‌شناسی پست‌مدرن مربوط کرده است. پاینده نیز به‌درستی بر این موضوع انگشت نهاده است (ص ۶۱۴). وی در ادامه شخصیت نویسنده را دارای ویژگی‌های «اقتدارگرایی و اصرار او به داشتن قدرتی مستبدانه» (ص ۶۱۵) دانسته است. درست است که مؤلف همواره بر پیروی شخصیت‌های داستان از خواست خودش تأکید کرده است، اما تصمیم‌نهایی وی به ناپدید شدن شخصیت‌های آفریده خویش را نمی‌توان نشان اقتدار و خوی مستبدانه‌اش دانست. این تصمیم، تصمیمی از سر استیصال است؛ ناتوانی نویسنده در هدایت کنشگران داستانش به سمت‌وسویی که خود می‌خواسته است. از این جهت نیز شخصیت نویسنده با خصلت‌های انسان‌شناسانه پسامدرن در تعارض قرار نمی‌گیرد.

جنبه‌های فراداستانی و وجودشناسی، همچنین داستان «غریبه و افاقیا» از مجموعه داستانی به همین نام (شیرزادی، ۱۳۸۳) را در زمره آثار پسامدرن ادبیات داستانی ایران قرار داده است. پاینده ضمن بررسی این مضامین در داستان مذکور، در تحلیلی درخشان، سویه‌های تاریخ ادبیاتی این داستان را نیز واکاوی کرده و نکات ظریفی از سیر تحولی داستان معاصر ایران را متذکر شده است. با در نظر گرفتن این نکات، داستان «غریبه و افاقیا» را - با مطمح نظر قرار دادن تحلیل حسین پاینده از آن - می‌توان از نقاط عطف داستان‌نویسی معاصر ایران دانست. اهمیت اتخاذ شگرد داستان‌نویسی‌ای که با محتوای داستان همخوانی داشته باشد، طرح معضلات فرهنگی، سیاسی و حتی محدودیت‌های بوروکراتیک به‌دور از هرگونه شعارزدگی، کاستن از پیرایه‌های زاید در روایت یک رویداد و مطالبی از این دست از آموزه‌های این داستان است.

## ۱۵. نتیجه

حسین پاینده در کتاب *داستان کوتاه در ایران (داستان‌های پسامدرن)* سعی کرده است با نگاهی علمی، مقوله داستان کوتاه پسامدرن در ایران را واکاوی کند. چنین نگاهی در شرایط نامنسجم نظریه‌پردازی ادبی در ایران دارای اهمیت بسیار است. در کنار

تحلیل‌های شایسته و ریزبینانه پاینده، به نظر می‌رسد دو عامل موجب پاره‌ای انحراف‌ها از روند صحیح پژوهش در این اثر شده باشد: انتخاب نامناسب بعضی نظریه‌ها یا تعبیر نادرست از بعضی آن‌ها و همچنین انتخاب نادرست تعدادی از آثار داستانی به‌عنوان داستان کوتاه پسامدرن. نتیجه این روند آن شده است که تحلیلگر در پاره‌ای موارد ناگزیر به ارائه تفسیری از آثار شده تا قابل مطابقت با نظریه باشد یا تعبیری از نظریه تا قابل تطبیق بر اثر باشد. نگاه به بعضی نظریه‌های انتقادی ادبی مدرن یا پست‌مدرن به‌عنوان تکنیک‌های داستان‌نویسی (مانند نظریه مرگ مؤلف یا بینامتنیت)، بی‌توجهی به مبانی انسان‌شناسانه پسامدرن، و برداشت سطحی در کنار استفاده ابزاری از پاره‌ای نظریه‌های انسان‌شناسی مانند نظریه‌های مربوط به وجودشناسی انسان پسامدرن موجب بدفهمی‌ها و کژروی‌هایی در شناخت و تحلیل آثار داستانی در کتاب مورد نظر شده است. یکی از مهم‌ترین و بنیادی‌ترین مسائل مربوط به مبانی فلسفی انسان‌شناسی پست‌مدرن، بحث سوژه است. تفاوت نگرش مدرنیستی و پسامدرنیستی به سوژه، از عوامل تعیین‌کننده در تشخیص موقعیت انسانی شخصیت‌های داستانی در آثار ادبی است که در این کتاب به‌وضوح دچار بدفهمی شده است. با توجه به مطالب تحلیلی مفید و آموزنده موجود در اثر، به نظر می‌رسد بازنگری در آن، با عنایت به مطالب پیش‌گفته، راهی برای رفع نواقص و ارتقای کیفی پژوهش باشد.

### پی‌نوشت‌ها

#### 1. Metanarratives

۲. تمامی ارجاع‌ها به کتاب *داستان کوتاه در ایران (داستان‌های پسامدرن)* به این منبع است: (پاینده، ۱۳۹۰).

#### 3. subjectivity

#### 4. intertextual subject

#### 5. new historicism

#### 6. simulation

#### 7. hyper real

#### 8. subjectivitation

#### 9. objectivity

۱۰. عنوان این مقاله "Replenishment of Literature" است که بعضی مترجمان آن را به «ادبیات بازپروری» ترجمه کرده‌اند؛ مانند پورجعفری در (هاکسلی و دیگران، ۱۳۸۸: ۱۱۳-۱۳۰) و یزدانجو در (یزدانجو، ۱۳۸۷: ۱۲۳-۱۴۶).

### منابع

- اخوت، احمد (۱۳۸۲). *برادران جمال‌زاده*. چ ۲. تهران: افق.
- بیگدلی، احمد (۱۳۸۶). *آنانای باغ سیب*. تهران: آگه.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۸۷). *آوای نهنگ*. چ ۲. تهران: نشر چشمه.
- پاینده، حسین (۱۳۸۱). «سیمین دانشور: شهرزادی پسامدرن». *متن‌پژوهی ادبی*. ش ۵۱. صص ۵۷-۸۲.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۸۶). *رمان پسامدرن و فیلم: نگاهی به ساختار و صناعات فیلم میکس*. تهران: هرمس.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۸۸). *نقد ادبی و دموکراسی: جستارهایی در نظریه و نقد ادبی جدید*. چ ۲. تهران: نیلوفر.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۹۰الف). *داستان کوتاه در ایران (داستان‌های پسامدرن)*. تهران: نیلوفر.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۹۰ب). *گفتمان نقد: مقالاتی در نقد ادبی*. تهران: نیلوفر.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۹۱). *داستان کوتاه در ایران (داستان‌های رئالیستی و ناتورالیستی)*. تهران: نیلوفر.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۹۳). *گشودن رمان: رمان ایران در پرتو نظریه و نقد ادبی*. تهران: مروارید.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۹۴الف). *داستان کوتاه در ایران (داستان‌های مدرن)*. چ ۲. تهران: نیلوفر.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۹۴ب). «کارنامک» (V.C): [hosseinpayandeh.blogfa.com](http://hosseinpayandeh.blogfa.com)
- حبیبی، حامد (۱۳۸۸). *آن‌جا که پنچرگیری‌ها تمام می‌شوند*. چ ۲. تهران: ققنوس.
- حکیم‌معانی، محسن (۱۳۸۸). *ارواح مرطوب جنگلی*. تهران: ققنوس.
- حکیمی، زهره (۱۳۸۰). *بعد از ردیف درخت‌ها*. تهران: نیلوفر.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۸۳). *اهل هیچ‌جا*. تهران: نیلوفر.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۹۰). *بادام تلخ*. تهران: پیکان.
- خسروی، ابوتراب (۱۳۷۷). *دیوان سومنات*. تهران: نشر مرکز.
- دانشور، سیمین (۱۳۷۲). *ساریان سرگردان*. تهران: خوارزمی.

- \_\_\_\_\_ (۱۳۸۰). جزیره سرگردانی. چ ۳. تهران: خوارزمی.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۹۰). سووشون. چ ۱۷. تهران: خوارزمی.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۹۲). انتخاب. چ ۹. تهران: قطره.
- دریدا، ژاک (۱۳۸۸). «ساختار، بازی و نشانه در گفتمان علوم انسانی». ترجمه فرزاد سجودی در ساخت‌گرایی، پساساخت‌گرایی و مطالعات ادبی. چ ۲. تهران: سوره مهر. صص ۲۲۸ - ۲۱۹.
- دوامی، خسرو (۱۳۸۳). هتل مارکوپولو. تهران: نیلوفر.
- ریاضی، امیرتاج‌الدین (۱۳۸۸). بیانیه‌های جمعیت مبارزه با خشونت علیه اشیاء. تهران: رود.
- شهبواری، محسن (۱۳۷۶). کلمه‌ها و ترکیب‌های کهنه. تهران: آسا.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۸۳). پاگرد. تهران: افق.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۸۶). تقدیم به چند داستان کوتاه. تهران: افق.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۸۹). شهریانو. تهران: نشر چشمه.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۹۰). شب ممکن. چ ۵. تهران: نشر چشمه.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۹۲). وقتی دلی. چ ۲. تهران: شهرستان ادب.
- شیرزادی، علی‌اصغر (۱۳۸۳). غریبه و افاقیا. تهران: نشر علم.
- صادقی، بهرام (۱۳۹۳). سنگر و قمقمه‌های خالی. چ ۳. تهران: نیلوفر.
- طباطبایی، ناهید (۱۳۷۸). حضور آبی مینا. چ ۱۱. تهران: دید.
- عزتی پاک، علی‌اصغر (۱۳۸۴). می‌مانم پشت در و داستان‌های دیگر. تهران: هزاره ققنوس.
- کریجلی، سایمون (۱۳۹۱). لویناس و سوئزکتیویته پساواسازانه. تدوین و ترجمه مهدی پارسا و سحر دریاب. تهران: رخداد نو.
- عباسلو، احسان (۱۳۸۹). کلاژ. تهران: آموت.
- گودرزی، محمدرضا (۱۳۸۳). در آن‌جا زیر باران. تهران: نشر علم.
- محمودی، عباس (۱۳۸۲). کارناوالی برای یک مجسمه. تهران: فریاد کلام.
- مختاری، رضا (۱۳۸۶). سی‌امین حکایت سینا. تهران: نشر چشمه.
- مرادی، بهرام (۱۳۸۱). خانه در خانه تنهایی. تهران: اختران.
- مظهر، وریا (۱۳۸۴). چیدن قارچ به سبک فنلاندی. تهران: نشر نی.
- هاگسلی، آلدوکس و دیگران (۱۳۸۸). درآمدی بر انسان‌شناسی هنر و ادبیات. ترجمه محمدرضا پورجعفری. تهران: نشر ثالث.

- هولاب، رابرت (۱۳۸۹). *یورگن هابرماس: نقد در حوزه عمومی*. ج ۶. تهران: نشر نی.
- یزدانجو، پیام (۱۳۸۷). *ادبیات پسامدرن: گزارش، نگرش، نقادی*. تدوین و ترجمه پیام یزدانجو. ج ۳. تهران: نشر مرکز.
- Barthes, R. (1977). *Image, Music, Text*. Stephan Heath (Trans.). U.K: Fontana Press.
- Foucault, M. (2004). *The Archaeology of Knowledge*. 3th reprinted. London: Routledge Classics.
- Barth, J. (1984). "The Literature of Replenishment, Postmodern Fiction". *The Friday Book: Essays and Other Non - Fiction*. U.K: The John Hopkins University Press.
- Lyotard, J.F. (1984). *The Postmodern Condition*. U.K: Manchester University Press.
- Malpas, S. (2005). *Jean - Francois Lyotard*. U.K & U.S.A: Routledge.