

## وجوه عنصر سبکی تناقض در رمانهای پسامدرن فارسی (بر مبنای آثار براهنی، روانی پور، خسروی و کاتب)

دکتر پارسا یعقوبی جنبه سرایی  
دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه کردستان  
دکتر سید محسن حسینی مؤخر  
استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه لرستان  
خدیجه محمدی\*

### چکیده

تناقض، همپوشانی نشانه‌ها و مفاهیم بدیل در محور جانشینی زبان است. در هر روایتی اعم از توضیحی یا داستانی؛ راوی برای معرفی کنش یا وضعیتی می‌تواند از میان چند امکان نشانه‌ای، فقط یک مورد را انتخاب کرده؛ به کار گیرد که آن نشانه سبب می‌شود کنش یا وضعیت مذکور با مرزبندی نسبتاً دقیق و قطعی معرفی شود. هرگاه مرزبندی مذکور به دلیل همپوشانی و تداخل نشانه‌های بدیل، قطعیت خود را از دست بدهد، تناقض اتفاق افتاده است. البته درجه تباین یا تقابل نشانه‌های بدیل گاهی بسیار شدید و گاه آنقدر کم‌رنگ است که گویی تناقض نیست. در همه انواع ادبی صورتهایی از تناقض به چشم می‌خورد. منتهی در برخی از مکاتب یا ژانرهای ادبی به دلیل پشتوانه فکری یا ویژگی سبکی به شکلی فراگیر و گسترده وجود دارد. در ادبیات مشهور به پسامدرن، بنا به ویژگی عدم قطعیت، تناقض با جوهی متنوع و در مقام عنصر سبکی غالب نمود می‌یابد و ابهام برآمده از آن، خواننده را به شکل افراطی دچار سردرگمی می‌کند. بر همین اساس در این نوشتار از میان دو شکل کلان تناقض صوری و معنایی؛ وجوه نوع اخیر در آثار چهار نویسنده برجسته دهه‌های هفتاد و هشتاد شمسی به شیوه توصیفی-تحلیلی تعیین، طبقه‌بندی و تحلیل شده است. نتیجه نشان می‌دهد که از میان وجوه

تناقض معنایی، سه شکل «شخصیت‌پردازی متناقض»، «تداخل ساحت دنیای داستانی و واقعی» و «پایان‌بندی حلقوی و چندگانه» همراه با فروعات عمده ترین دلیل اصلی ابهام در آثار بررسی شده است.

**کلیدواژه‌ها:** رمانهای پسامدرن، براهنی، روانی‌پور، خسروی، کاتب، تناقض.

### ۱. مقدمه

هر سبک یا نوع ادبی که تولید و رواج می‌یابد بر پشتوانه‌ای معرفتی اعم از فلسفی در معنای عام یا اجتماعی استوار است. همسو با این پشتوانه‌ها برخی از ویژگی‌های سبکی و مفاهیم مشترک نقش محوری به خود می‌گیرد. ادبیات پسامدرن برای نمایش عدم قطعیت در درک معنا و بر هم زدن باور مبنی بر تمایز میان دنیای داستانی و واقعی از خودآگاهی روایی بهره می‌جوید و حجم گوناگونی از تناقضها را به‌کار می‌گیرد، به همین دلیل تناقض در مقام عنصری غالب در این نوع ادبیات نمود می‌یابد.

برای درک مفهوم تناقض در معنای گسترده آن، لازم است به نظام ارزشی زبان از نگاه سوسور و اصل تمایز رجوع شود. اصل تمایز، تمامیت و ارزش نشانه‌های زبانی در گروهی تفاوتی است که با سایر نشانه‌ها در درون هر نظام دارد؛ به عبارتی دیگر نظام زبان، رشته‌ای از تفاوت‌های آوایی است که به انواعی از تفاوت‌های معنایی منجر می‌شود (سوسور، ۱۳۸۷: ۱۶۴ تا ۱۷۵). با توجه به این تفاوت‌ها، نشانه‌ها حوزه‌های معنایی مشترک را بین خود تقسیم می‌کنند و این مرزبندی به موجودیت آنها قوام می‌بخشد. در برخی از موارد، که مرزبندی و تمایز روابط میان نشانه‌ها رعایت نمی‌شود، تناقض اتفاق می‌افتد. هر یک از نشانه‌ها با توجه به اصل تمایز، بدیل دیگری فرض می‌شود که همزمانی آنها در اظهار مفهومی واحد، متناقض می‌نماید. البته نوع و شدت تقابل میان نشانه‌ها یکسان نبوده، به صورت دقیق قابل مرزبندی نیست (پالمر، ۱۳۷۴: ۱۲۴ تا ۱۳۱). به همین دلیل برای روابط مفهومی و صوری تناقض‌آفرین در سطح واژه و جمله، نامهای متعددی مانند تضاد، تقابل، تباین، ناسازه و غیره با فروعات بسیاری همچون صوری، مشروط، مدرج، جهتی، متقاطر و غیره وجود دارد (صفوی، ۱۳۸۴: ص ۲۷ تا ۳۸). وجه مشترک همه این موارد عدم رعایت اصل تمایز و همپوشانی بدیلها در روابط مفهومی و صوری میان واژگان و جملات است. با این وصف می‌توان تناقض را در دو دسته کلان «معنایی» و «صوری»

طبقه‌بندی کرد. تناقض معنایی حاصل ناهمخوانیهای مفهومی و سبکی است و نوع صوری آن به هنگام ناهمخوانیهای نوشتاری و بصری به وجود می‌آید.<sup>۱</sup> با اینکه ارزش هنری ابهام‌آفرینی و تناقض از عصر رمانتیسم توجه منتقدان و هنرمندان را به خود جلب کرد، به طور جدی‌تر دیدگاه‌های نظری در این باب در قرن ۲۰ به عنوان اصلی زیبایی‌شناسی در تاریخ هنر پدیدار شد. با توجه به فضای فرهنگی مدرنیسم، جایگاه ابهام‌آفرینی و تناقض در ادبیات نیز دچار تغییر شد؛ چرا که لذت بردن از پیچیدگی، واکنشی جدی به تنوع حیرت‌زای مقولات فکری جدید بود که سبب شد چندمعنایی آثار هنری به عنوان ارزش مثبت و نشانه غنای متن قلمداد شود (احمدی، ۱۳۷۰: ۶۹). به طوری که ویلیام امپسن (۱۹۸۴-۱۹۰۶) منتقد انگلیسی در طبقه ششم و هفتم از طبقه‌بندی هفتگانه خود از ابهام از تناقض سخن می‌گوید. گروه ششم ابهام در نظر امپسن در بردارنده کلام متناقض و نامربوط است که خواننده را وامی‌دارد تا برای آن تفسیری بیافریند. گروه هفتم نیز کلام پرتناقضی است که نشاندهنده دویارگی ذهن مؤلف و دولی او نسبت به موضوع است (تادیه، ۱۳۸۷: ۳۰۴ و ۳۰۵).

به‌رغم نگاه مثبت و هنری مدرنیستها به مفهوم تناقض در آثار هنری، میزان به کارگیری این عامل در سطح آثار ادبی آنان نسبت به آثار پست‌مدرنیستی هم در کمیت و هم در کیفیت اندک است؛ زیرا مدرنیستها سعی می‌کردند تا از راه برساختن نظامی کاملاً نمادین و استعاری، بدیلی در برابر واقعیت زمانه خود ارائه کنند؛ به همین دلیل هرگز آن نظامی را که خود برمی‌آفریدند واژگون نمی‌کردند (پاینده، ۱۳۸۵: ۷۰). در حالی که در متون پست‌مدرن، تناقض به صورت خودآگاهانه تمام سطوح را در برمی‌گیرد و هیچ مفهوم یا عنصر روایی از آن در امان نیست.

نظریه پردازان برجسته بلاغت پست‌مدرن هر یک تناقض را به عنوان یکی از ویژگیهای مهم و محوری آثار پست‌مدرنیستی به شمار آورده‌اند. دیوید لاج ضمن برشمردن ویژگیهای آثار داستانی پست‌مدرن، تناقض را به عنوان اولین ویژگی این آثار نام می‌برد. از نظر او تناقض شالوده نگارش پست‌مدرنیسم قرار می‌گیرد که در آن، راوی به مردم ماندن بین امیال و ادعاهای سازش‌ناپذیر محکوم است. او یکی از مهیجترین مظاهر تناقض را، که بنیادین‌ترین نظام دوگانه را نقض می‌کند، وجود موجودات دوجنسی در این آثار می‌داند به طوری که شخصیت در این آثار از نظر جنسی موجودی دوسوگراست. از دیگر عوامل پست‌مدرنیستی از نظر لاج، جابه‌جایی



است که در حکم نوعی تناقض به آن پرداخته و آن را به صورت به‌کار بردن تمامی ترکیب‌های ممکن در زمینه‌ای خاص و واحد تعریف کرده است (لاج، ۱۳۸۶: ۱۴۳ تا ۲۰۰).

«پتریشیا وو» نیز در طبقه‌بندی‌ای که از انواع و شیوه‌های فراداستان‌نویسی و افشای خودآگاهی ارائه کرده، آخرین طبقه‌بندی خود را به نوع خاصی از فراداستان تحت عنوان «فراداستان ریشه‌ای و رادیکال» اختصاص داده که در قالب «امر داستانی و زمینه» دربردارنده داستان‌هایی است که در آنها به شکلی گسترده از تناقض برای خلق دنیای فراداستانی استفاده می‌شود. این نوع از آثار از با به‌کارگیری تناقض به شکلی وسیع در سطح داستان، به مفهوم وینگشتائینی بازبهای زبانی را جامه عمل می‌پوشاند و از طریق گونه‌های مختلف بافت‌زدایی و زمینه‌زدایی رادیکال هرگونه دسترسی خواننده به مرکز جهت‌یابی، چه به‌مثابه راوی، چه از طریق نظرگاه و چه به شکل تنش ماندگار میان «داستان»، «رؤیا»، «واقعیت» و ... را رد می‌کند. پتریشیاوو ضمن تأیید نظر دیوید لاج در باب تناقض، طبقه‌بندی تناقض را می‌گستراند. طبق نظر وی تناقض در چند گروه اصلی «تناقض یا ناسازه» و «ابژه‌های گزیده یا کولاژ بینامتنی» و «مازاد بینامتنی» قرار می‌گیرد که همگی با متضادترین شکل ممکن فراداستان را از دیگر گونه‌ها و فرم‌های نوشتار پسامدرنیستی متمایز می‌سازد (وو، ۱۳۸۹: ۱۹۸). اگرچه انواع تناقض، همان‌طور که ذکر خواهد شد، بیشتر از این موارد است، در نگاهی کلی می‌توان تناقض را دو دسته صوری و معنایی تقسیم کرد. نوع صوری همان ناهنجاری نوشتاری و بصری است که تنوعی از بازیهای دیداری به نمایش در می‌آورد. تناقض معنایی در روابط مفهومی میان عناصر داستان اعم از شخصیت، صحنه، زمان و مکان، لحن و... اتفاق می‌افتد و منطق تمایز را، که مبنای متعارف‌سازی و درک مألوف است، در آن سطوح دچار اختلال می‌کند. رواج این‌گونه روایت‌پردازی در دهه هفتاد و شکل انبوه آن بویژه دهه هشتاد در ایران تا حدی وارداتی و تحت تأثیر رمانهای غربی بوده است. اگر چه کلاشهرهایی همچون تهران و روابط اجتماعی و فرهنگی حاکم بر آن در دو دهه اخیر توان تولید و رواج چنین تلقی‌هایی دارد. از آنجا که مسئله اصلی این پژوهش صرفاً «تبیین و طبقه‌بندی انواع تناقض معنایی در روایت‌های پسامدرن فارسی در دهه‌های هفتاد و هشتاد با هدف گشودن ابهام برآمده از آنها» بوده است و نیز به دلیل اینکه پرداختن به علل و عوامل ایجاد تناقض سبکی در این‌گونه رمانها، که خود مجال پژوهشی مستقلی می‌طلبد، موجب افزایش بیش از حد حجم مقاله خواهد شد در این نوشتار فقط انواع

تناقض معنایی به مثابه عنصر سبکی در چند رمان پسامدرن نویسندگان فارسی در دهه‌های هفتاد و هشتاد شمسی، شامل براهنی (آزاده‌خانم و نویسنده‌اش)، روانی‌پور (کولی کنار آتش)، خسروی (رود راوی) و کاتب (هیس، پستی، رام‌کننده، وقت تقصیر، آفتاب‌پرست نازنین) بررسی شده است.<sup>۲</sup> شایان ذکر است نوشته‌های زیر را می‌توان به مثابه پیشینه‌های غیر مستقیم این پژوهش برشمرد:

**الف)** درباره رمان کولی کنار آتش (نیکویخت و رامین‌نیا، ۱۳۸۴؛ گرجی، ۱۳۹۰؛ پیروز، ۱۳۹۰ و هاشمیان و صفایی صابر، ۱۳۹۰). **ب)** درباره رمان آزاده‌خانم و نویسنده‌اش (عامری، ۱۳۷۸؛ پاینده، ۱۳۸۶ و ۱۳۸۷؛ شمیسا و تدینی، ۱۳۸۶؛ پیروز، ۱۳۹۰ و آزاد ارمکی، ۱۳۹۰). **ج)** درباره رمان رود راوی (مالمیر و جوزانی، ۱۳۸۷). **د)** درباره رمانهای کاتب: (بشیری و هرمزی، ۱۳۹۳). در هیچ‌کدام از این موارد، بحث تناقض که عنصر سبکی محوری داستانهای پسامدرن است به صورت جداگانه و دقیق بررسی نشده است.

## ۲. وجوه تناقض معنایی در رمانهای پسامدرن فارسی

### ۲-۱-۲ شخصیت‌پردازی متناقض

شخصیت در مقام یکی از کارگزاران اصلی روایت داستانی در داستانهای کلاسیک به شکلی متعارف، خطی و باثبات از طریق کنشهای خود، داستان را به پیش می‌برد. این روش در داستانهای مدرن گرچه با پیرنگ غیرخطی شخصیتی منزوی و مستأصل را به نمایش می‌گذارد، تناقض آنها نه مانند داستانهای پسامدرن خودآگاهانه می‌نماید و نه به این گستردگی است. در داستانهای پسامدرن، تناقض در شخصیت‌پردازی به صورتهای مختلفی نمود پیدا می‌کند:

۱-۱-۲ **تزلزل رفتاری شخصیتها:** شخصیت در سطح این داستانها به شکلی غیرخطی، چندپاره و به لحاظ درونی، متناقض درمی‌آید. ویژگیهای درونی این شخصیتها با رفتار و کنش آنها یکی نیست و هیچ‌گونه ثباتی در آنها دیده نمی‌شود. رفتار و احساس آنها نسبت به یکدیگر دچار نوعی تناقض و نابهنجاری است. به‌کارگیری این شگرد در سطح شخصیتهای رمانهای کاتب به وفور دیده می‌شود. در رمان «آفتاب‌پرست نازنین» در قالب شخصیت اصلی داستان یعنی «شوکا» دیده می‌شود. در این رمان، نویسنده ابتدا از شوکا قهرمانی می‌سازد که می‌خواهد جان دو نفر را نجات دهد، اما در ادامه این

شخصیت، قهرمان‌گونگی خود را از دست می‌دهد و قضیه کاملاً برعکس می‌شود به طوری که نه تنها از کارش پشیمان است، گویی از آنها متنفر نیز هست:

...چه خوب شد ملافه و پتو مال خودش بود. کشیده بودم روی تخت که احساس غریبی نکند. علاوه بر غریبی کردن یا نکردن پتوی اضافی هم نداشتم برایشان. خوشحال بودم ملافه و پتو مال خودش است و الا اگر آن پتو مال من بود تا آخر عمر دیگر زیر آن خوابم نمی‌برد... (کاتب، ۱۳۸۸: ۱۵۲ تا ۱۵۴).

در رمان «پستی»، شخصیتها - بویژه در فصل اول - به صورت موجوداتی تکه تکه ساخته شده‌اند و نسبت بین آنها برای خواننده مجهول می‌ماند. همچنین در این رمان، شخصیتها به لحاظ درونی دچار تناقض‌اند. برای مثال در فصل اول این رمان، تناقضات درونی شخصیت راوی و همچنین صاحبخانه آنقدر زیاد است که تا پایان فصل هیچ‌گونه ثبات رفتاری در آنها دیده نمی‌شود (کاتب، ۱۳۸۱: ۲۶، ۲۷، ۵۹، ۶۰، ۶۳ و...). در فصول دیگر رمان هم این تناقضها در شخصیتهای «ماه‌وش» (فصل ۳)، «مهتاب» (فصل ۴) و «مهوش» (فصل ۵) مشاهده می‌شود. از دیگر مصداقهای تناقض درونی شخصیتها می‌توان به راوی داستان تله‌شده (کاتب، ۱۳۸۸: ۱۴۹ تا ۱۶۴) و شخصیت حیات در رمان «وقت تقصیر» (کاتب، ۱۳۸۳: ۲۵، ۲۷، ۲۸، ۳۵، ۴۳، ۴۳ و...) اشاره کرد.

۲-۱-۲ هویت متکثر شخصیتها: برخی از شخصیتهای این رمانها، در قالب افراد دیگری امتداد یافته، تکثیر می‌یابد. در واقع، گویی شخصیتهایی تکه‌تکه هستند که هر تکه از آنها در جایی زندگی می‌کند و خواننده در تشخیص هویت واقعی این شخصیتها دچار تناقض و سردرگمی می‌شود. نمود بارز این شگرد در رمانهای آزاده‌خانم و نویسنده‌اش، کولی کنار آتش، پستی، هیس و رود راوی به‌کار گرفته شده است. در رمان آزاده‌خانم و نویسنده‌اش، شخصیت آزاده‌خانم در موقعیتهای مختلف و متناقضی قرار داده شده است. او در قالب گوهر (براهنی، ۱۳۷۶: ۱۲۱)، زن ایاز (همان، ۱۰۶)، زن آقا فیاض برادر ایاز (همان، ۹۶) ناستنکا (همان، ۱۲۷)، شهرزاد (همان، ۱۴۰)، مادر دکتر شریفی (همان، ۳۰۸)، زن دکتر شریفی (همان، ۲۸۶) و غیره نمود می‌یابد. در واقع نویسنده، آزاده‌خانم را در تمام بدیل‌های ممکن قرار می‌دهد و چرخه‌ای بی‌پایان از او را در دنیاها متکثر و متناقض نشان می‌دهد.

این اتفاق برای شخصیت آینه نیز اتفاق می‌افتد. آینه در این رمان در قالب شخصیت‌های مختلفی چون دختر کولی (کولی کنار آتش، روانی پور: ۲۷)، زن سوخته (همان،

۹۱)، زن مطلقه (همان، ۲۱۱)، پیر زن باغ (همان، ۱۲۰)، اکلیمما (همان، ۱۳۱)، زن مرد کامیون‌دار (همان، ۱۵۷)، زن هرزه (همان، ۱۷۵)، دختر انقلابی (همان، ۲۱۸)، پیرزن کارخانه (همان، ۲۳۷) و نقاش (همان، ۲۶۴) تکثیر می‌یابد.

در رمان پستی، شخصیت راوی یعنی جسد له‌شده‌ی وی، در فصول رمان در قالب شخصیتی تکه‌تکه، متکثر و متناقض در زمانها و مکانهای مختلف و در قالب شخصیت‌های متعددی به طور همزمان و موازی زندگی می‌کند. او در فصل اول در قالب جسد له‌شده (کاتب، ۱۳۸۱: ۷ و ۳۰)، دوست بنکه (همان، ۱۳)، پسر صاحبخانه (همان، ۱۶)، پسر دکتر مقدونی (همان، ۳۲ به بعد)، راوی داستانهای کویپه‌ای (همان، ۱۸ و ۲۳) و در فصول بعد در قالب پسر ماه‌وش (همان، ۱۱۶ و ۱۱۵)، شوهر مهتاب (همان، ۱۹۷ و ۲۰۶)، شوهر مهوش (همان، ۲۰۷ و ۲۳۸)، شوهر اکرم (همان، ۱۷۶)، مرد گاری‌ران (همان، ۲۳۹) و غیره در می‌آید. گویی راوی تمام این شخصیتها را بر اساس ذهنیات خود از کویپه‌های قطار می‌سازد و خود در همه آنها در قالب شخصیتی جدید حضور می‌یابد. در رمان هیس هم، شخصیت لوطی - راوی داستان - و شخصیت اکرم در افراد زیادی تکثیر می‌یابد. لوطی در قالب شخصیت پاسبان پسر صمد (هیس، کاتب، ۱۳۸۲: ۲۰۱، ۲۰۴، ۲۰۶ و ۲۲۸)، جهان‌شاه (همان، ۱۹)، مجید (همان، ۱۱۵)، پدر پر بچه (همان، ۲۵۲)، نعمان و غیره تکثیر یافته، شخصیت اکرم نیز در قالب زن مجید (همان، ۲۲۴)، زن نعمان و مادر راوی (همان، ۲۲۹)، زن رضا (همان، ۲۳۳) و ... درآمده است.

رمان رود راوی هم از این قاعده مستثنی نیست. شخصیت پدرخوانده و عموی راوی که هر دو «کامل» نام دارند، یکی است. شخصیت‌های گایتیری شار و گایتیری دات و ام‌الصبيان هم یکی است. از یک سو فرزند گایتیری یعنی «آناند»، تداوم راوی، مفتاح، ام‌صبيان و کلمه است. از سوی دیگر راوی، پدر آناند است و خودش پسر مفتاح است. در واقع، او و حضرت مفتاح یکی‌اند؛ چرا که هر دو در لاهور درس خوانده‌اند و غیره. این شخصیتها اگر چه در زمانهای مختلف می‌چرخند، در اصل یکی هستند (خسروی، ۱۳۸۲: ۱۰، ۲۲، ۱۱۸، ۱۸۰، ۱۸۸ و ...).

۳-۱-۲ نوسان جنسی شخصیتها: در برخی از این رمانها هویت جنسی برخی از شخصیتها موقتی و مبنی بر دیگربودگی است؛ به عبارتی دیگر جنس زیستی آنها متغیر است (وو، ۱۳۸۹: ۲۱۳). در رمان آزاده‌خانم و نویسنده‌اش، خود آزاده‌خانم و برخی دیگر از اشخاص داستان، هویتی این‌چنینی دارند: «صدایی از تلفن به گوشش می‌رسید

جنسیت نداشت. معلوم نبود زن است یا مرد. دکتر رضا تکرار کرد کدوم زن؟ و وقتی شنید غرض صحبت‌کننده کدام است، از وحشت گوشی را کوبید...» (براهنی، ۱۳۷۶: ۱۳ نیز ۸۶، ۱۵۸، ۲۲۸، ۳۹۷، ۳۹۸، ۵۹۶ و...). بیشترین بسامد این ویژگی مربوط به رمان آزاده‌خانم و نویسنده‌اش از رضا براهنی است.

۴-۱-۲ نسبت نامعلوم شخصیتها: از دیگر تناقضهایی که در سطح شخصیت‌های این رمانها دیده می‌شود، نسبت نامعلوم برخی از شخصیتهاست. جدا از تناقضهای درونی خود شخصیتها، نسبت بین آنها به لحاظ فامیلی و نسبی متناقض و مبهم است. در رمان آفتاب‌پرست نازنین نسبت بین هانیه و مریم مشخص نیست. در هر قسمتی از داستان، رابطه و نسبت آنها به گونه‌ای معرفی می‌شود که خواننده را سردرگم می‌کند. نویسنده در طول داستان تمام احتمالات نسبی آنها را در قالب گفتگوی شخصیتها نشان می‌دهد ولی تا پایان، خواننده به قطعیتی نمی‌رسد: «نهر گفته بود: «هانیه دختر من نیست دختر برادرم است. من و برادرم با هم زندگی می‌کردیم. چند سال پیش برادرم مرد. هانیه ماند برای من. من هم بزرگش کردم. اگر گفتم بچه من نیست درست گفتم...» (کاتب، ۱۳۸۸: ب: ۲۰) یا «مثلاً گفته بود برای عمه که تو اهواز عده‌ای بی هیچ دلیلی هانیه را گرفته‌اند و لالش کرده‌اند. حالا دیگر می‌دانم قضیه‌اش چه بوده. آنها اشتباهی هانیه را نگرفته بودند، بلکه دنبال کسی می‌گشتند که مادرش یا پدرش توی عراق باعث مرگ عده زیادی شده بود...» (همان، ۹۳ نیز ۱۶۲، ۱۲۱، ۱۲۰، ۹۵، ۱۹۶، ۱۹۳ و...).

این شکل از تناقض در فصل اول رمان پستی در نسبت بین راوی و صاحبخانه نیز دیده می‌شود؛ به طوری که تا پایان این فصل نسبت آنها برای خواننده مجهول باقی می‌ماند (کاتب، ۱۳۸۱: ۱۲ نیز ۲۶، ۵۸، ۵۹، ۶۳، ۶۵، ۷۰ و...). در دیگر آثار کاتب و همچنین در رمانهای کولی کنار آتش، آزاده‌خانم و نویسنده‌اش و رود راوی، این تناقض برجسته نیست.

## ۲-۲ تداخل گستره‌های دنیای داستانی و واقعی

در داستانهای رئالیستی و مدرن ساحت داستان از گستره واقعیت کاملاً متمایز است و هیچ‌گونه تداخلی بین آنها اتفاق نمی‌افتد. یکی از ویژگیهای مهم آثار فراداستانی، تداخل دنیاهای مختلف و متناقض است. در سطح این داستانها، به روشهای مختلف و پیوسته گستره دنیای داستان و دنیای واقعیت یا خارج از داستان دچار تداخل می‌شود.



این تداخل باعث ایجاد تناقض می‌شود و مرزبندی جهانهای وجودشناسی مندرج در داستان را به هم می‌زند:

۱-۲-۲ ورود نویسنده به داستان: بیشترین سهم از این شگرد تناقض‌آفرین به بحث «اتصال کوتاه» تعلق گرفته است که با ورود و خروج مداوم نویسنده یا راوی برون‌متنی (کوری، ۱۳۹۱: ۸۵) در دو گستره داستان و واقعیت اتفاق می‌افتد (لاج، ۱۳۸۶: ۱۸۶). در این‌گونه داستانها، نویسنده هم به صورت شخصیت واقعی خود و هم به صورت شخصیت داستانی، در داستان حضور می‌یابد و گستره دنیای داستان و واقعیت را درهم می‌آمیزد. در طی این حضور و تعامل، گاه به طور آشکار مرگ مؤلف رخ می‌دهد و اقتدار نویسنده زیر سؤال می‌رود. در واقع با حضور آشکار نویسنده در داستان و نوع تعامل با شخصیتها و خواننده، شبکه‌ای از ارتباطات متناقض‌آمیز در سطح این داستانها به وجود می‌آید و تمایز دنیاها و حد فاصل واقعیت و خیال را برای خواننده غیرممکن می‌کند. این شگرد فراداستانی و تناقض‌آفرین در بیشتر رمانهای بررسی شده وجود دارد، اما بیشترین بسامد به‌کارگیری آن در رمانهای کولی کنار آتش، آزاده‌خانم و نویسنده‌اش و رمان هیس، و رد پای کمرنگتر آن در رمانهای پستی و رام‌کننده دیده می‌شود. در رمان کولی کنار آتش، منیرو روانی‌پور با شخصیت واقعی خود، پیوسته به گستره داستان وارد می‌شود و علاوه بر نقش‌آفرینی در داستان به طور مداوم و آشکارا، خود، خواننده و شخصیت آینه را خطاب قرار می‌دهد؛ در داستان دخل و تصرف می‌کند و سرنوشت شخصیت داستانی‌اش را تغییر می‌دهد تا اقتدار خود را بر داستان نشان دهد. در مواردی هم در برابر شخصیت داستانش ناتوان و عاجز می‌ماند:

«کاری بکن زن، حرفی بزن...» «داستانت بدون آینه هیچ است، نگاهش کن ... درست برخلاف مسیری که تو می‌خواهی حرکت می‌کند... شتاب کن، دستی به گونه‌های زخمی‌اش بکش...» «آینه، خودت را در برکه دیده‌ای» «آرام باش دخترک بنشین اینجا، ما می‌توانیم با هم حرف بزنیم...» (روانی‌پور، ۱۳۸۰: ۴۳ نیز ۶۵، ۸۵، ۱۳۹، ۱۴۲، ۱۵۰ و...).

در رمان آزاده‌خانم و نویسنده‌اش این شیوه به فراوانی اتفاق می‌افتد. دکتر رضا براهنی نویسنده واقعی رمان، در قالب دو شخصیت داستانی «دکتر رضا» و «دکتر شریفی» و همچنین شخصیت واقعی‌اش در آغاز و پایان رمان با چندین ساحت وجودی در داستان حضور یافته و نقش‌آفرینی می‌کند (براهنی، ۱۳۷۶: ۳). او با

شخصیتهای داستان - بویژه با شخصیت آزاده خانم - وارد تعامل می شود، او را به بازی می گیرد و خود نیز بازیچه وی می شود: در کنار ارائه داستان به ابراز نقد و نظریه (همان، ۴۵۶) در باب داستان می پردازد. در پایان رمان، علاوه بر اعلام پایان داستان (همان، ۶۰۸) از همکاران و دوستانش تشکر می کند (همان، ۶۳۰ و ۶۳۱) و غیره. تمامی موارد یاد شده سبب می شود تا خواننده در تمییز دنیاهای وجودی رمان دچار تناقض شود.

در رمان هیس این اتفاق با حضور مداوم نویسنده - راوی برون متنی - در بخشهای نقطه چین کتاب صورت گرفته است. او به طور مکرر بعد از ارائه هر بخش از داستان در پایان و میانه آن در داستان حاضر شده و در مورد چگونگی نوشتن آن با خواننده صحبت می کند (کاتب، ۱۳۸۲: ۱۸، ۲۵ و ۱۳۴)؛ حتی خبر مرگش - مرگ محمدرضا کاتب - در ضمیمه پایانی کتاب اعلام می شود (همان، ۲۷۶). همچنین با شخصیتهای داستان، بویژه شخصیت جهانشاه، وارد تعامل و گفتگو می شود (همان، ۸۴ نیز ۹۵، ۱۰۹، ۱۰۵، ۲۴۳، ۲۴۵ و...). در رمان پستی، حضور نویسنده در فرامتنهای آغازین و پایانی رمان (کاتب، ۱۳۸۱: ۵ و ۲۵۶) و همچنین در پاورقیهای پایان فصول به صورت شخصیت جعلی «ویراستار: ف. باقری» نمود یافته است (همان، ۱۶۶، ۱۱۴، ۹۲، ۲۵۴). در رمان رام کننده نیز نویسنده در مقام شخصیت داستانی، و به شکل یکی از تله شده ها، در داستان نقش آفرینی می کند (کاتب، ۱۳۸۸ الف: ۱۴۹ تا ۱۶۴).

۲-۲-۲ حضور شخصیتهای تاریخی در داستان: دومین شکل از تداخل واقعیت و خیال، حضور و نقش آفرینی شخصیتهای تاریخی و داستانی - شخصیتهای داستانیهای دیگر - در رمان است. این روش که به گفته «بری لوئیس» پیوند دوگانه نامگذاری شده (لوئیس، ۱۳۸۳: ۱۰۴)، به معنای ایجاد دور باطل در آثار داستانی است. پیوند دوگانه در ارتباط با ماهیت بینامتنی و فراداستانی این آثار، در ذهن خواننده این تناقض را ایجاد می کند که این شخصیتهای به کدام عالم وجودی تعلق دارند؟ واقعی اند یا خیالی؟ پتریشیا وو از این شگرد تناقض آفرین در سطح داستانیهای پست مدرنیستی و فراداستانی تحت عنوان «مازاد بینامتنی» نام می برد و آن را تمهیدی نقیضه وار و کمیک برمی شمارد (وو، ۱۳۸۹: ۲۱۲). این ویژگی در رمان آزاده خانم و نویسنده اش به فراوانی دیده می شود. در این رمان شخصیتهای تاریخی چون شهریار (براهنی، ۱۳۷۶: ۲۸۱، ۲۸۲، ۲۸۸، ۴۳۱، ۴۷۱ و...)، اخوان ثالث (همان، ۴۲۹، ۴۳۱، ۴۳۲)، اسماعیل شاهرودی (همان، ۹۸)، صادق هدایت (همان، ۲۷۱ و ۲۷۲)، به آذین (همان، ۳۰۰ و ۳۰۱) جلال آل احمد (۳۰۰ و ۴۲۹) جلال خسروشاهی، عظیمی

اصفهانی، محدث مشهدی، کسرائی (همان، ۳۰۰) و... در داستان نقش‌آفرینی می‌کنند: «در مرگ آزاده، شریفی به باغ رفت و وجودی خضری به نام شهریار را دید. در مرگ طاهره باز در باغ بود وجود خضری دیگری را در باغ دید که همان مهدی اخوان ثالث بود و هر دو مرده‌اند. در ثانی اول صنعت قصه است، ولی نه همه قصه‌ها. ولی در ثانی دوم مخصوص دکتر رضاست که حساب‌ها را به هم می‌زند...» (همان، ۳۳۱ و ۴۳۰).

جدا از شخصیت‌های واقعی و تاریخی، شخصیت‌های داستانی دیگر آثار ادبی نیز در این رمان نقش‌آفرینی می‌کنند؛ از جمله می‌توان به شخصیت‌های رمان بوف کور مانند «لکاته» و «زن اثیری» از صادق هدایت اشاره کرد (همان، ۱۱۵، ۱۱۶، ۱۶۴، ۱۶۵، ۱۷۱ و...). در دیگر آثار بررسی شده در این مقاله، این شیوه تناقض‌آفرین مشاهده نشد.

۲-۲-۳ ورود شخصیت داستان به دنیای واقعی یا دنیاهای دیگر: سومین شیوه اختلاط جهان داستانی و جهان واقعی از طریق شورشگری شخصیتها ایجاد می‌شود. شخصیت‌های این داستانها همان طور که اشاره شد، علاوه بر اینکه به دست نویسنده و آفرینشگر خود در داستان به بازیچه گرفته می‌شوند، خود نیز دارای ویژگیهای خودمختاری و شورشگری‌اند. به همین دلیل از چارچوب داستان خارج، و وارد عالم واقعیت نویسنده و عالمهای وجودی دیگر می‌شوند. نمود این شیوه تناقض‌آفرین در رمانهای هیس، آزاده‌خانم و نویسنده‌اش و کولی کنار آتش به‌کار گرفته شده است. در رمان هیس، شخصیت جهانشاه پیوسته از گستره وجودی خود وارد ساحت واقعیت می‌شود و با نویسنده یا راوی وارد گفتگو می‌شود و حتی او را تهدید می‌کند. همچنین در برخی قسمت‌ها خواننده را نیز مخاطب قرار می‌دهد:

نمی‌دانم، شاید هم به خاطر این قبول کردم حرف بزنم که دیدم فرصت خوبی است برای تعریف داستانم. راستش من یک قصه نوشتم و حالا می‌خواهم تو کتاب تو چاپش کنم. می‌دانم به داستان تو ربطی ندارد و جایش تو کتاب تو نیست اما چاره‌ای ندارم. دیگر وقت نیست و این قصه روی دستم می‌ماند و با مردن من آن هم می‌میرد... به بهانه تعریف زندگی خودم قصه‌ام را می‌چسبانم وسط کتابت... (کاتب، ۱۳۸۲: ۲۸ نیز ۲۹، ۴۲، ۴۳، ۵۵، ۹۹ و...).

در رمان آزاده‌خانم و نویسنده‌اش، شخصیت‌های داستانی چون آزاده‌خانم، شادان، بیب اوغلی و ... از عالم داستان وارد عالم نویسنده یعنی دکتر شریفی شده با خواننده وارد تعامل می‌شوند: او را تهدید می‌کنند، باعث نجات او می‌شوند و یا به روشهای دیگری

خواننده را در تشخیص عالم وجودی خود دچار تناقض و سرگردانی می‌کند. این شخصیتها حتی وارد عالم وجودی خواننده شده وی را مخاطب خود قرار می‌دهند (براهنی، ۱۳۷۶: ۳۱، ۴۵، ۱۸۲، ۲۰۹، ۲۱۰ و ...). این نوع تناقض در رمان کولی کنار آتش نیز بسیار اتفاق می‌افتد. شخصیت آینه پیوسته وارد عالم نویسنده اثر می‌شود (روانی پور، ۱۳۸۰: ۴۳، ۴۵، ۱۴۲، ۱۷۴، ۱۷۶ و ...).

### ۲-۳ نوسان صحنه‌ها و شخصیت‌های داستان در جهان عینی و ذهنی

در داستانهای پسامدرن، دائم، بافت از ذهن به عین، واقعیت به فراواقعیت، دنیای درون به دنیای برون و جهان عینی به جهان تمثیلی تغییر می‌کند. شیوه‌ای که تمایز واقعیت از خیال را ناممکن می‌سازد و خواننده به دلیل تداخل مداوم این دو، میان باور کردن و تخیلی پنداشتن وقایع، شخصیت و مفاهیم آنها در تناقض و تنش است. این ویژگی به طور وسیعی در رمان رود راوی، آزاده‌خانم و نویسنده‌اش و سه رمان هیس، پستی و رام‌کننده اتفاق می‌افتد. در رمان رود راوی شخصیت اصلی داستان در دنیایی عینی زندگی می‌کند، اما بیشتر آداب و وقایع این رمان چون مراسم تسعیر، تسلیب و ... جنبه تمثیلی و ذهنی دارد: «... صدای الفاظ پای چپ گایتیری را از پشت سر شنیدم. الفاظ تن مکتوب گایتیری بود که در هوا منتشر می‌شد. بر شانه جاده منتظر شدم تا چمدان چرمیم از باربند اتوبوس از اتوبوس پایین آورده شود ...» (خسروی، ۱۳۸۲: ۱۷).

«...تعدادی هم مبتلا به بیماری زخم کبود هستند. در واقع زخم کبود از آن نوع امراضی است که اصلاً به شفای ظاهریشان، اعتمادی نیست، حتی ممکن است عمل تسلیب بر روی آنها انجام گیرد و...» (همان، ۶۴ نیز ۲۱، ۲۵، ۲۶، ۴۱، ۱۱۴، ۱۸۰ و ...). در جای جای رمان آزاده‌خانم و نویسنده‌اش، ذکر هویت‌های مختلف و متناقض از شخصیت آزاده خانم، همچنین نمایش عکسهای مستند در کنار وقایع خیالی، ذهن خواننده را در تناقضی عمیق در تمایز این دو ساحت از یکدیگر باقی می‌گذارد (براهنی، ۱۳۷۶: ۶۵، ۱۰۴، ۱۰۵، ۱۱۷، ۱۴۶ و ...).

رمان هیس هم عرصه تغییر مداوم بافت از رئالیستی به تخیلی است؛ برای مثال، شخصیت لوطی هم‌چنانکه در واقعیت زندگی می‌کند در خیال نیز به سر می‌برد (کاتب، ۱۳۸۲: ۲۰ نیز ۶، ۳۰، ۵۴، ۹۹، ۱۰۲ و ...). این نوع از تناقض در فصل اول و سوم رمان پستی با بسامد زیاد وجود دارد (کاتب، ۱۳۸۱: ۱۱، ۵۹، ۶۰، ۷۴، ۸۵، ۱۱۵ و ...).

در رمان رام‌کننده نیز این نوع تناقض به صورت دگرگونی پیوسته بافتها از واقعگرایی به فانتزی و بالعکس است؛ به طوری که شخصیت‌های واقعی ناگاه به شیوه‌های خیال‌پردازانه و فانتاستیک عمل می‌کنند. در صفحه ۲۶، با به میان کشیدن داستان شهرزاد با عنوان داستانی تمثیلی و در هم آمیختن آن با داستان زمان و خورشید و ... مرز جهان عینی و تمثیلی در هم ادغام می‌شود (کاتب، ۱۳۸۸ الف: ۲۶ نیز ۴۳، ۵۹، ۹۷، ۱۲۲، ۱۲۶، ۲۲۷ و...).

#### ۲-۴ تلافی ژانرها

از دیگر جلوه‌های تناقضهای معنایی، یکنواخت نبودن سبک و ژانر است. در این داستانها، به جای تسلط ژانر بیانی واحد، انواع مختلف و متناقضی از ژانرها بدون هیچ‌گونه وحدت، انسجام، تناسب و رابطه‌ای در کنار هم قرار می‌گیرند. تلفیق ژانرها چه از منظر محتوا چه ساختار و زبان، خواننده این متون را مدام در گسستی فراگیر گرفتار می‌کند و در پایان هم به تعیین و قطعیت نمی‌رساند (وو، ۱۳۸۹: ۲۱۰). ناگفته نماند در تلافی ژانرها شدت تناقض در همه موارد به یک اندازه نیست. در برخی موارد مانند تلافی نظم و نثر، که سنت ادبی مألوف ادب فارسی هم هست، شاید این تلافی تناقض به نظر نیاید ولی با توجه به سنت رمان بویژه نوع رئالیستی، التقاط یادشده نوعی تناقض ساختاری به‌شمار می‌رود. تلافی ژانرها در این رمانها را در دو دسته می‌توان طبقه‌بندی کرد:

۲-۴-۱ ساختار و زبان: هیچ متنی با یک ژانر زبانی یا ساختاری شکل نمی‌گیرد. معمولاً چند ژانر وجود دارد ولی همنشینی ژانرها با رابطه مفهومی ملایم شکل می‌گیرد و معمولاً غلبه با یک ژانر است. در داستانهای پسامدرن همنشینی ژانرها با تقابلی آشکار همراه است و تقریباً هیچ ژانری مسلط نیست. در نتیجه سبک متن، رسمیت و یکدستی خود را از دست می‌دهد. در این داستانها، ژانر جدی و طنز، نظم و نثر، محاوره و رسمی و... در هم می‌آمیزد. امری که خواننده را با نوعی نابجایی و بی‌ربطی روبه‌رو می‌کند؛ برای مثال به تلفیق جدی و طنز اشاره می‌شود: «... هی خونیت‌رم می‌کرد. انگار زیر بارانی سرد گیر افتاده بودم و باز یادم رفته بود بارانی سبزم را بپوشم. مریم دیگر آخرین نفس‌هایش را می‌کشید: «مثل قاطری نگاهم می‌کرد که آن بار روی پل یک مو از دمش را کنده بودم و آن قاطر ناکس به خاطر یک موی ناقابل چنان لگد جانانه‌ای پرانده

بود...» (کاتب، ۱۳۸۸ ب: ۶ نیز ۷، ۲۷، ۲۸، ۲۹، ۳۳ و ...)، (پستی، کاتب، ۱۳۸۱: ۷، ۱۲، ۳۸، ۷۴، ۹۵ و...)، (کاتب، ۱۳۸۸ الف: ۸، ۹، ۱۰، ۱۷، ۱۹، ۳۰ و ...)، (کاتب، ۱۳۸۲: ۷، ۱۶، ۱۷، ۵۸، ۸۲، ۱۱۱ و...)، (کاتب، ۱۳۸۳: ۷، ۹، ۱۰، ۱۸، ۲۲، ۱۳۴ و...) و (آزاده‌خانم و نویسنده‌اش، براهنی: ۱۰۱، ۱۰۲، ۳۳۵، ۳۷۸، ۳۸۱ و...)»<sup>۳</sup>.

۲-۴-۲ محتوا: در سطح این رمانها، پیوسته ژانر از سطح رئالیستی به سطوح تخیلی، سوررئال، فانتزی و ... تغییر می‌کند. این سطح از تلاقی ژانرها با بحث تداخل دنیای واقعی و غیرواقعی که مطرح شد همپوشانی دارد. برای پرهیز از تکرار، مثالی ذکر نمی‌شود.

#### ۲-۵ ناهمگونیهای زمانی و مکانی

تناقض دیگر در سطح این رمانها، تناقض و ناهمگونی در طرح زمان و مکان است که در این داستانها عمدتاً به دو صورت ذیل به چشم می‌خورد:

۱-۵-۲ نوسان در جهان اسطوره‌ای و جهان مدرن: شکل دیگری از تناقض در سطح داستانهای پسامدرن، ناهمگونیهای زمانی و مکانی در روایت است. این داستانها در عوالم زمانی و مکانی ضد و نقیضی اتفاق می‌افتد. گاه با اینکه زمان تقویمی آنها اسطوره‌ای است، عناصری از جهان مدرن را در بر می‌گیرند. گاهی هم برعکس. به همین دلیل خواننده در تشخیص و نامگذاری زمان و مکان روایی این داستانها دچار سردرگمی و تناقض می‌شود. این نوع تناقض در سطح رمان رود راوی، آزاده‌خانم و نویسنده‌اش و نیز سه رمان کاتب یعنی هیس، رام‌کننده و وقت تقصیر با بسامد نسبتاً زیادی وجود دارد. در رمان رود راوی این تناقض چشمگیر است؛ چرا که داستان گاه در فضایی با حال و هوای سوررئالیستی و اسطوره‌ای اتفاق می‌افتد و همزمان نشانه‌هایی از دنیای معاصر چون وانت، اتوبوس، بنز، بیمارستان، اعضای مصنوعی و... را هم با خود به همراه دارد:

سالها پیش که من رونیز دارالمفتاح را ترک می‌کردم، پدرخوانده‌ام مرا سوار وانتش کرد و از آن جاده سنگلاخ تا کنار جاده اصلی آورد و پیاده کرد ... و عمو به عمارت قدیمی دارالشفا اشاره می‌کرد که آنجا در انتظار قدم توست و تو به جای آنکه طبیب حاذقی شوی، می‌خواهی به متکلمی قشری بدل شوی که سفسطه یاد می‌گیرد

تا ثابت کند خون جماعت مفتاحیه مباح است... (خسروی، ۱۳۸۲: ۵ تا ۷ نیز ۲۳، ۱۱۶، ۱۱۴، ۲۳۲، ۲۴۸، ۲۵۵ و...).

در رمان آزاده‌خانم و نویسنده‌اش، شخصیت آزاده‌خانم در زمانها و مکانهای متناقضی ظاهر می‌شود، او گاه شکلی کاملاً اسطوره‌ای (براهنی، ۱۳۷۶: ۱۱۰، ۱۱۳، ۱۲۳، ۱۲۶ و...) به خود می‌گیرد و گاه کاملاً مدرن (همان، ۲۱۹، ۲۶۳، ۲۶۶ و...) می‌شود. در رمان رام‌کننده نیز در ابتدای داستان همه چیز رنگ و بوی جهان مدرن به خود می‌گیرد. اما هر چه جلوتر می‌رویم بیشتر اتفاقات، مکانها و شخصیتها جنبه‌ای کاملاً اسطوره‌ای به خود می‌گیرند؛ در پایان هم بحث سینما و ابزارهای مدرن پیش کشیده می‌شود (کاتب، ۱۳۸۸: ۲۰، ۲۲، ۴۳، ۷۴، ۷۵، ۸۴ و...). در رمان هیس هم که در فضایی نسبتاً امروزی اتفاق می‌افتد با به میان آمدن قصه هزار و یک شبی جهان‌شاه، داستان رنگ و بوی اسطوره‌ای به خود می‌گیرد (کاتب، ۱۳۸۲: ۳۲، ۳۵، ۳۹، ۴۷، ۵۴، ۵۵ و...). این تناقض در رمان وقت تقصیر به اوج خود می‌رسد به طوری که رمان با وجود فضایی کاملاً اسطوره‌ای و سوررئالیستی، در بسیاری از موارد، پذیرای عناصری امروزی می‌شود (کاتب، ۱۳۸۳: ۶، ۹، ۲۹، ۱۷۱، ۱۹۴، ۳۱۶ و...).

۲-۵-۲ نوسان در زمان حال و آینده: علاوه بر نوسان داستان در زمان اسطوره‌ای و مدرن، نوسان در زمان حال و آینده نیز از ویژگیهای این داستانهاست. افعال و رخدادها در این داستانها به گونه‌ای اتفاق می‌افتد که درک زمان وقوع و یا عدم وقوع آنها از دید حال یا آینده قابل تشخیص نیست. این تناقض بیشتر در رمان آزاده‌خانم و رمانهای کاتب اتفاق می‌افتد:

ولی آنچه داشت نوشته می‌شد و یا حالا پیش چشم شما نوشته می‌شود و در روزی بسیار داغ تحویل دکتر اکبر شده یا خواهد شد. چیزی از آب در می‌آید و یا از آب در می‌آید که همه حسابهای تقاضا و عرضه را به هم می‌زند یا خواهد زد و دکتر رضا از این مصدر و افعال زدن، می‌زند و خواهد زد هم خوشش می‌آید؛ چرا که مشکل افعال ضد و نقیض و زمانهای فعلی آنها را به صورتی برای او حل کرده بود و درستش اینکه حل می‌کند و یا می‌کرد... (براهنی، ۱۳۷۶: ۵ نیز ۱۰۴، ۱۰۵، ۱۲۷، ۱۲۸، ۲۶۶ و...).

در فصل اول رمان پستی به دلیل سیالیت زمان و مکان تناقض بسیار پربسامد است (کاتب، ۱۳۸۱: ۵۹ نیز ۶۱، ۶۶، ۶۷، ۶۹، ۷۰، ۷۲ و...). در رمان هیس خواننده در تمییز زمان

افعال دچار تناقض می‌شود به طوری که نمی‌تواند تشخیص دهد آن وقایع اتفاق افتاده است و یا در حال اتفاق افتادن است و یا قرار است اتفاق بیفتد (کاتب، ۱۳۸۲: ۲۰ نیز ۷۷، ۸۴، ۹۶، ۲۱۰، ۲۱۴، ۲۱۹ و ...). این نوع تناقض در رمان آفتاب‌پرست نازنین نیز مانند رمان هیس در سطح زمان افعال تکرار می‌شود (کاتب، ۱۳۸۸: ۸ نیز ۲۰۸، ۲۰۹، ۲۳۶، ۲۳۸، ۲۷۹ و ...).

#### ۲-۶ عبارت‌پردازی پارادوکسی

پارادوکس یا ناسازه شکلی از تناقض است که به محض صحه گذاشتن بر امری در همان موقع آن را رد می‌کند و بالعکس (وو، ۱۳۸۹: ۲۰۶). پارادوکس در سطح رمانهای پسامدرن در بردارنده کلمات، جملات و عبارت‌هایی است که در حال بر ساخته شدن، همدیگر را نقض می‌کنند. از طریق این شیوه احتمال تکرار و ایجاد حلقوی نامتناهی در قالبی متناقض و بی‌پایان به وجود می‌آید. این شگرد در سطح چند رمان کاتب، پستی، رام‌کننده و آفتاب‌پرست نازنین، نیز رمان آزاده‌خانم و نویسنده‌اش با بسامد نسبتاً زیادی صورت گرفته است: «لبی می‌دانست با صاحبخانه زیاد حرف می‌زنم و وقتی با او حرف می‌زنم دارم با صاحبخانه حرف می‌زنم...» (کاتب، ۱۳۸۱: ۹).

«شاید قبل از آنکه مرده باشم، او پاهای خون‌آلودم را نزدیک اتافکش دیده بود. شاید برای همین راهش را دور می‌کرد... شاید پاییدن اطراف بهانه بود، می‌خواست قبل از مردنم چشمش به جسد من نیفتد...» (همان، ۱۱ و نیز ۲۰، ۲۳، ۲۴، ۶۲، ۶۳، ۷۰ و ...)، (کاتب، ۱۳۸۸ الف: ۳۰، ۵۹، ۶۲، ۶۵، ۹۷، ۱۰۲ و ...)، (کاتب، ۱۳۸۸ ب: ۷، ۸، ۹۲، ۱۴۷، ۱۷۷، ۱۸۴ و ...)، (براهنی، ۱۳۷۶: ۱۴۶، ۱۵۷، ۲۱۰، ۱۹۲، ۲۶۶، ۲۸۳ و ...).

#### ۲-۷ دلالت‌سازی تکرار محور

یکی دیگر از شیوه‌های ایجاد تناقض در داستانهای پسامدرن، تکرار است که حلقوی بی‌پایان در دنیای این رمانها به وجود می‌آورد. این ویژگی در قالب تکرار صحنه‌ها، نشانه‌ها، کنشهای آیینی با بسامد زیاد و شکل‌های گوناگونی در رمانهای کاتب، رمان آزاده‌خانم و نویسنده‌اش و رمان رود راوی نمود یافته است:

۱-۷-۲ صحنه: یکی از انواع تکرار، که با بسامدی زیاد در آثار کاتب به کار گرفته شده تکرار صحنه و عبارت است. برخی از صحنه‌ها در آثار او در جای جای رمان تکرار می‌شود و نوعی حلقویت نامتناهی را به وجود می‌آورد. در رمان پستی از این نویسنده چندین صحنه پیوسته در داستان تکرار می‌شود: سه بار صحنه «حیاط ته دالان تاریک



بود. در را باز کرد.» (کاتب، ۱۳۸۱: ۷)، سه بار «نیم‌خیز شد.» (همان، ۱۰)، چهار بار «صاحبخانه در کیفش را باز کرد.» (همان، ۷۹)، «صاحبخانه چشمش را باز کرد.» (همان، ۵۸، ۵۹، ۶۲، ۷۳ و...)، «مرد از روی صندلی بلند شد و رفت طرف پنجره: با چشمهای بسته زل زده بود به جایی.» (همان، ۵، ۶۲، ۶۳، ۶۶، ۶۸، ۷۱ و...)، «موهای بلند و سیاه ماه‌وش با نسیم میان پرده‌ها بازی می‌کرد» (همان، ۱۱۵، ۱۱۶، ۱۱۹، ۱۲۶، ۱۵۶ و...).

این شگرد در رمان هیس با بسامد کمتری صورت می‌گیرد. نمونه‌ای از تکرار جمله و صحنه را می‌توان در کاتب (۱۳۸۱: ۵، ۶، ۱۸۷، ۲۶۴ و...) مشاهده کرد. در رمان آزاده‌خانم و نویسندگانش، جدا از تکرار و تکرار شخصیتها، تکرار جمله «یکی بود یکی نبود غیر از خدا هیچکی نبود» در چند جای رمان (براهنی، ۱۳۷۶: ۳، ۸، ۲۱، ۵۹۵، ۶۰۷ و...) حتی در پایان آن نوعی چرخه نامتناهی را به وجود آورده است.

۲-۷-۲ نشانه: یکی دیگر از نمودهای تکرار، تکرار نشانه یا علامت است. در این رمانها، برخی از نشانه‌ها در داستان به صورت نشانه‌هایی تکرارشونده در مورد شخصیت‌های داستان درآمده است. نمود این تکرار در رمان پستی با بسامد زیادی اتفاق افتاده است. در این رمان، مردان نشانه‌هایی چون «زخم زیر گلو و خاراندن زیر گردن» (کاتب، ۱۳۸۱: ۷۹، ۸۵، ۸۷، ۸۸، ۹۰، ۹۱ و...)، «موی سفید آرنج» (همان، ۱۹۶، ۲۱۶، ۲۱۹، ۲۴۰، ۲۴۶) و غیره دارند و برای زنان نشانه‌هایی چون «گریه در حمام» (همان، ۱۱، ۱۲۱، ۱۲۵، ۲۰۹ و...)، «نفرت از هم‌خوابگی» (همان، ۹۷، ۹۹، ۱۰۰، ۱۱۷، ۱۲۹، ۱۵۱ و...) و غیره تکرار می‌شود: «... گاهی می‌رفت تو حمام می‌نشست و گریه می‌کرد و من نمی‌فهمیدم می‌خواهد کیف کند و یا خودش و من را زجر بدهد. شاید آن گریه‌ها مال این بود که که باز زجرش بدهم...» (کاتب، ۱۳۸۱: ۱۲).

این نوع تکرار در رمان رود راوی با بسامد نسبتاً زیادی به صورت تکرار نشانه «سبزی رنگ چشم» در شخصیت‌های زن داستان مانند ام‌الصبیان، مادر راوی، گایتیری، خانم فرخ و غیره به چشم می‌خورد: «جزئیات صورتش را به دقت می‌دیدم. چشمانش بر عکس هندپها سبز بود. انگار با دو شعله سبز می‌سوخت...» (خسروی، ۱۳۸۲: ص ۱۰ نیز ۲۱۵، ۹۳، ۱۲۴، ۱۳۹، ۱۶۲، ۲۰۱ و...).

افزون بر این نشانه، نشانه‌های دیگری همچون «زخم کبود» (همان، ۴۱، ۵۶، ۶۰، ۶۴، ۱۰۲، ۱۰۷ و...) به صورتی چشمگیر در این کتاب تکرار می‌شود.

۳-۷-۲ کنش آیینی: علاوه بر انواع تکراری که نام برده شد، نوع دیگری از تکرار وجود دارد که می‌توان تکرار کنش یا حادثه آیینی نامید. این تکرار در قالب کنشی واحد یا حادثه آیینی تکرارشونده‌ای برای اشخاص مختلفی اتفاق می‌افتد و وقوع آن به تناقض منجر می‌شود. نمود این نوع تکرار در رمان رود راوی بسیار برجسته است. در این رمان برخی وقایع و کنشها چون حوادث مراسم «تسعیر» (خسروی، ۱۳۸۲: ۱۷، ۳۵، ۴۴ و ...)، «تسلیب» (همان، ۵۶، ۵۹، ۶۷ و ...) و ترمیم (همان، ۱۰۳، ۱۰۵، ۱۱۴ و ...) به صورت مکرر و به ظاهر غیرمنطقی برای شخصیت‌های رمان اتفاق می‌افتد. در رمان رام‌کننده نیز این تکرار در قالب کنش «تله‌شدن» یا «تله‌شدگی» رخ می‌دهد به طوری که بدون هیچ دلیل منطقی‌ای شخصیت‌ها را گرفتار می‌کند. صحنه فیلم تله‌شده‌ها، این تکرار را بخوبی نشان می‌دهد (کاتب، ۱۳۸۸الف: ۱۳۳، ۱۳۵، ۱۴۰ و ...).

#### ۸-۲ روایتگری قصه در قصه

تمهید قصه در قصه و در هم تنیدگی روایها ابزار مهم دیگری است که به حلقویته نامتناهی در این داستانها منجر می‌شود. این داستانها به شکلی ایزودیک، داستان در داستان یا هزار و یک شبی روایت می‌شود، به طوری که بین بیشتر آنها تسلسل علی و معلولی و پیوند ارتباطی خاصی وجود ندارد. روایتگری قصه در قصه به عنوان شگرد درون‌کاشت (کوری، ۱۳۹۱: ۸۸) با بسامدی زیاد در سطح رمانهای کاتب به کار رفته است. در فصل اول رمان پستی (کاتب، ۱۳۸۱: ۷، ۱۳، ۱۴، ۲۶، ۲۸، ۳۲، ۴۰ و ...)، در داستان جهان‌شاه از رمان هیس (کاتب، ۱۳۸۱: ۱۸، ۳۰، ۳۳، ۳۹، ۴۳، ۴۷ و ...) و داستان تله‌شده‌ها از رمان رام‌کننده (کاتب، ۱۳۸۸الف: ۱۲۹، ۱۳۰، ۱۳۲، ۱۳۵، ۱۳۶ و ...) به صورت مکرر داستانهای متعددی در دل هم تکرار می‌شود. در رمان کولی کنار آتش هم پیوسته داستانهای تو در تویی بر زبان راویان مختلف در دل داستان اصلی جاری می‌گردد: داستان زن سوخته و رسم گیسوچینان (روانی‌پور، ۱۳۸۰: ۹۱)، داستان پیرزن باغ (همان، ۱۲۰)، داستان آتش (همان، ۱۲۷)، داستان اکلیما (همان، ۱۳۱)، داستان زن مطلقه (همان، ۲۱۱)، داستان پیرزن کارخانه (همان، ۱۳۷) و غیره. رمان آزاده‌خانم هم که در چندین ساحت وجودشناسی شکل گرفته، بعد از «یکی بود یکی نبود»های مکرر، داستانهای خردتری در دل داستانهای اصلی جای می‌دهد: داستان دکتر شریفی و برادرش تقی (براهنی، ۱۳۷۶: ۳۸)، داستان بچگیهای آزاده‌خانم (همان، ۵۰)، داستان دکتر شریفی و مجید شریفی (همان، ۶۱) داستان آقا

اسماعیل، آق فیاض و احمد سلمانی (همان، ۹۸)، داستان ناستنکا و فدور (همان، ۱۲۷) و غیره.

### ۹-۲ ضمائم نابجا یا اضافی

از دیگر جنبه‌های تناقض‌آفرین، که جزئی از شگردهای فراداستانی این آثار به شمار می‌آید، به‌کارگیری متون و قسمت‌های بی‌ربط و نامربوط در داستان است. در این داستانها، بخشهایی اضافی، نامربوط و خارج از جریان داستان در میان داستان ذکر می‌شود. این بخشها در دو قالب حاشیه‌نویسی و کولاژ یا موضوعات منتخب نمود می‌یابد. ناگفته نماند بحث حواشی شامل تناقضات صوری یا بصری هم هست. توضیحات ذیل فقط مبنی بر آن دسته از حواشی است که به تناقض معنایی منجر می‌شود:

۹-۱-۲ حاشیه‌نویسی: اولین قالب از ضمائم اضافی به صورت حاشیه‌نویسی است. در این داستانها، در کنار ارائه داستان، بخشهایی چون ضمائم، نقطه‌چینها، مآخذ پایانی، درآمد، فهرست منابع و ... ذکر می‌شود که به ظاهر به متن داستان ربطی ندارد. این شیوه از تناقض‌گویی در رمان هیس و آزاده‌خانم با بسامد زیادی وجود دارد. این حواشی به گونه‌ای به‌کار گرفته شده است، که می‌توان آنها را از داستان حذف کرد. در رمان آزاده‌خانم و نویسنده‌اش، ضمائم به گونه‌ای است که خواننده فکر می‌کند به داستان ربطی ندارد ولی در واقع به شکل متناقض‌آمیزی بخشی از داستان است. حاشیه‌ها در رمان براهنی به صورت یادداشت ناشر (براهنی، ۱۳۷۶: ۶۱۱)، نامه به ناشر (همان، ۶۱۲)، یادداشت فهرست ضمیمه (همان، ۶۲۵، ۶۳۲) نمود یافته است: «خواننده عزیز: پس از چاپ رمان آزاده‌خانم و نویسنده‌اش، ناشر کتاب نامه‌های متعددی دریافت کرد که ترجیح داد همه آنها را بایگانی کند، به استثنای یکی از آنها که از نظر ناشر...» (همان، ۶۱۱).

نمونه‌ای از یادداشت فهرست ضمیمه در این رمان به عنوان بخشی از داستان بدین شرح است:

گرچه رسم نیست که در چاپ رمان از فهرست منابع حرفی به میان آید، اما همان طوری که این رمان بسیاری از قرارها و قراردادهای نویسندگی را به هم ریخته، رسم سنتی ندادن فهرست منابع را برای رمان هم نادیده می‌گیرد ... (همان، ۶۲۵ تا ۶۳۲).



در رمان هیس، حاشیه‌نویسی در قالب بخش‌هایی با نام‌هایی همچون نقطه‌چین، کسره و غیره در لابه‌لای داستان آمده است:

در پرده: گفتگو: نقطه‌چین: می‌نویسد: به دلیل اینکه گفتگوی زیر چیزی اضافی است و هیچ ربطی به داستان ندارد و به دلیل اینکه قادر به حذف آن نمی‌باشیم این بخش را در صفحه‌های نقطه‌چین قرار داده‌ایم تا در صورت نظر مساعد شما توسط خود شما از کتاب جدا شود. (البته خواننده نشدن این بخش نیز به معنی حذف آن توسط خواننده و نویسنده می‌باشد) (کاتب، ۱۳۸۱: ۲۵ و نیز ۹۵، ۱۳۴، ۱۶۱، ۱۹۶، ۲۶۷ و ...).

در دیگر رمان‌های بررسی شده در این مقاله، ضمایم با اشکالی که ذکر شد، به کار گرفته نشده است.

۲-۹-۲ کولاژ بینامتنی: از دیگر شگردهای تناقض‌گویی به کارگیری موضوعات گزیده و بی‌ربط و متناقض به شکل کولاژ و تکه‌کاری از متون مختلف در سطح داستان بر پایه نوعی سیالیت، بی‌ربطی و سرگردانی است. این کنش به شکلی انجام می‌گیرد که داستان را به شکل قطعات و تکه‌هایی هضم‌نشده از متون مختلف در می‌آورد؛ چنانکه گویی در چارچوب داستان بدون وجود پیوند ارتباطی محکم و علی و معلولی شناورند (وو، ۱۳۸۹: ۲۰۸ و ۲۰۹). در سطح رمان آزاده‌خانم و نویسنده‌اش، رمان رود راوی و همچنین رمان هیس از محمدرضا کاتب به دلیل ماهیت بینامتنی این آثار این ویژگی با بسامد زیادی به چشم می‌خورد: تکه‌هایی از متون ادبی، حکایتها، سخنان قصار بزرگان، شعر، عبارات کهن و یا جملات فلسفی، روانشناسی، علمی و تاریخی و غیره. براهنی در لابه‌لای متن یکباره سطور پایانی «آناکانینای» تولستوی را می‌آورد:

و چنین به نظر رسید که ترن چون غول جهنده‌ای می‌خواهد بجهد... و چراغ پرنور جلوی آن چون چشم مخوفی است که می‌خواهد او را ببلعد. ناگهان ایستگاه مسکو، ترن مسکو و آن نگهبان بیچاره‌ای را که به زیر ترن رفته بود به خاطر آورد ... (براهنی، ۱۳۷۶: ۲۵۷).

یا بخش‌هایی از متونی همچون، رمان «جنایت و مکافات» داستایوسکی (همان، ۱۶۰ و ۱۶۱)، داستان «زنده‌بیدار» از حی بن یقظان (همان، ۲۱۲ و ۲۱۳)، «زندگینامه داستایوسکی» از هانری تروایا (همان، ۳۳۰ تا ۳۳۲)، و «داستایوسکی، زندگی و آثار» از لئونید گروسمن (همان، ۲۳۰ تا ۲۳۲) و غیره را ذکر می‌کند.

در رمان هیس، در بخش ضمائم و نقطه‌چینهای رمان تکه‌هایی از متون مختلف علمی، تاریخی، عرفانی، فلسفی و ... آمده است. این بخشها به داستان هیچ ربطی ندارد (کاتب، ۱۳۸۱: ۱۳۵ تا ۱۴۷ نیز ۲۷۲ تا ۲۷۴ و ...).

در رمان رود راوی، در روایت دوم این رمان که در گذشته سیر می‌کند، تکه‌هایی از کتب تاریخی (خسروی، ۱۳۸۲: ۱۸ تا ۲۰) و عرفانی (همان، ۵۲ و ۵۳) آمده است. نمونه‌های دیگر را می‌توان در صفحات دیگر این کتاب (همان، ۱۰۷ تا ۱۱۲ و ...) مشاهده کرد.

#### ۱۰-۲ پایان‌بندی حلقوی، چندگانه و غیره

پایانهای داستانهای پست‌مدرن، به جای ختم شدن به نتیجه‌ای قطعی و واحد به شکلهای مختلف و در قالبهایی غیرمشخص، تردیدبرانگیز، مبنی بر ناسازگاری و مبهم درآمده، مجموعه‌ای از پایانهای ممکن را به خواننده ارائه می‌کند. پایانهایی که اجتماع همزمان آنها تناقض‌آفرین است. در این داستانها مذکور پایانهایی گاهی در قالب بدیل‌های چندگانه، تکه‌تکه و موازی می‌آید که امکان وقوع آنها در یک زمان ممکن نیست؛ گاهی هم به صورت کاذب و تصنعی، غیر قطعی و محتمل، چرخشی یا مبنی بر واپسروی، واگذار شده به خواننده و... ارائه می‌شود (وو، ۱۳۸۹: ۲۰۳).

بیشترین بسامد به‌کارگیری تناقض در سطح پایان در آثار کاتب صورت می‌گیرد: پایانهای چندگانه و غیرقطعی و تکه‌تکه رمان پستی، فرجام بی‌فرجام حاصل از مرگ راوی و نویسنده در نیمه‌های رمان و واگذاری فرجام به خواننده در رمان آفتاب‌پرست نازنین، و پایان دوری و مبنی بر واپسروی رمانهای هیس، رام‌کننده نیز بخشهای بعد از فصل سوم رمان پستی، نمایانگر تنوع پایان بندی در این رمانهاست. در رمان پستی، خصوصاً در فصل اول رمان با انبوهی از فرجامهای تکه‌تکه، غیرقطعی و چندگانه بدیل روبه‌رو می‌شویم. شخصیت راوی در فصل اول چندین فرجام دارد: اولین فرجام از زبان راوی، گزارشی از جسده‌ی زیر قطار له‌شده خود اوست: «... سر بلند کرد سمت آسمان: شاید می‌خواست بدن خون‌آلود مرا که چند قدم آن طرفتر از پاهایش، کنار ریلها افتاده بود نبیند...» (کاتب، ۱۳۸۱: ۷). در قسمتی دیگر، گویی نه راوی بلکه کسی غیر از راوی زیر قطار له شده و اینها تنها ذهنیات خود راوی است: «... نمی‌دانم، شاید واقعاً پسرک خودش را زیر قطار انداخته بود. شاید هم من آن حرف‌ها را از خودم درآورده بودم و لبی همه چیز را حتی قبل از آنکه توی ذهنم بسازم می‌دانست ...» (همان، ۸ و ۹)، در جایی هم گویی راوی خودکشی کرده است (همان، ۲۹). فرجام راوی و صاحبخانه در



قسمتهای دیگر این فصل به شکلهای متعددی به صورت غیر قطعی، تکه‌تکه و چندگانه ارائه می‌شود (همان، ۵۹ و ۶۰ نیز ۱۱، ۱۲، ۱۷، ۲۵، ۲۶، ۲۷ و ...).

در رمان هیس تنوع پایان‌بندی نسبت به رمان پستی کمتر است. یکی از این فرجامها، پایان ماجرای شخصیت اصلی رمان یعنی لوطی است که به دلیل تداخل وجودی شخصیتها و تغییر مداوم آنها، به صورت فرجامهای چندگانه، مبهم و غیرقطعی درآمده است (کاتب، ۱۳۸۱: ۱۵ و ۲۵۳). شخصیتهای این رمان پیوسته به یکدیگر بدل می‌شوند و به موازات آن، فرجامهایشان نیز به صورت موازی و چندگانه ارائه می‌شود. در این رمان نمی‌شود در مورد ماهیت و فرجام شخصیتها بسادگی قضاوت کرد؛ به همین سبب جهان‌شاه گاهی خود را فردی سیاسی معرفی می‌کند. یکبار قاتل است، یکبار هم نویسنده. باری هم ... (همان، ۲۸، ۲۹، ۵۶ و ...). شکل دیگر فرجام در رمان هیس، که نتیجه حضور مداوم نویسنده در آخر فصول است، فرجام کاذب و تصنعی (همان، ۸۴، ۹۰ تا ۹۲، ۱۰۰، ۱۱۴ و ...) است که با دست نویسنده و به طرزی تصنعی به خواننده ارائه می‌شود: نویسنده بخشهایی از رمان را با نقطه‌چین مشخص کرده است تا خواننده برای تکمیل متن در انتخاب آزاد باشد. آخرین شکل فرجام در این رمان، فرجام بی‌فرجام است که به دلیل ساختار ناتمام رمان ایجاد می‌شود به طوری که انتهای آن را کس دیگری بجز نویسنده به پایان می‌رساند؛ چرا که نویسنده در نیمه داستان می‌میرد و به پایان رساندن رمان را بر عهده دیگری می‌گذارد و ... (همان، ۱۸۶، ۲۰۴ و ...). در رمانهای رام‌کننده و آفتاب‌پرست نازنین نیز شخصیتها فرجامی چندگانه دارند. در رام‌کننده این تناقض وضعیت پدر راوی (کاتب، ۱۳۸۸ الف: ۷ و ۱۲)، دختران مرحبا (همان، ۲۵) و خورشید (همان، ۶۱ نیز ۶۱، ۶۵، ۶۹، ۷۰، ۷۱، ۷۲ و ...) را در بر می‌گیرد. در آفتاب‌پرست نازنین نیز علاوه بر فرجامهای محتمل و غیرقطعی (کاتب، ۱۳۸۸ ب: ۷، ۱۸۹، ۱۹۰، ۱۹۳، ۲۰۴-۲۰۹ و ...)، در آخر بخشها و فصول، فرجامهایی به خواننده ارائه شده است (همان، ۸، ۲۲، ۶۴، ۸۶، ۱۱۴ و ...).

در رمان «کولی کنار آتش» چندین فرجام که هرکدام به ظاهر ماجرای زنی جداگانه است برای شخصیت اصلی داستان رقم می‌خورد؛ چرا که هریک از زنان صورتی دیگر از آینه است. افزون بر این، نویسنده با ورود به داستان، فرجامهای دیگری اعم از غیرقطعی، کاذب و غیره برای او رقم می‌زند (روانی‌پور، ۱۳۸۰: ۱۵۸، ۱۵۹، ۱۶۷، ۱۶۸، ۱۷۳، ۱۷۷ و ...).

رمان «آزاده‌خانم و نویسنده‌اش» نیز خواننده را با انواع مختلفی از فرجام‌های بدیل روبه‌رو می‌کند. البته اغلب تنوع در فرجام از آن شخصیت اصلی داستان -آزاده‌خانم- است (براهنی، ۱۳۷۶: ۱۰۵ و ۱۶۰). همچنین کل رمان با اظهار خودآگاهانه راوی، بر اساس چند پایان بدیل خاتمه می‌یابد: «رمان چگونه تمام می‌شود؟ ... سه پایان دارد که یکیش منم. پس از این پایان، دیگر من در جایی ظاهر نخواهم شد. دو پایان دیگر را می‌دانم ولی نمی‌گویم» (همان، ۵۹۹ نیز ۹۵، ۹۸، ۱۰۵، ۱۰۷، ۶۰۲، ۶۰۳ و ...).

در رمان رود راوی، دو روایت همزمان در زمان حال و گذشته پیش می‌رود و به فرجامی چرخشی استوار بر واپسروی منجر می‌شود. به این صورت که در اول رمان، شکلی از پایان می‌آید و در پایان نیز، شکلی از آغاز به گونه‌ای که گویی اول و آخر رمان به هم بسته است.

### نتیجه‌گیری

انواع ادبی پست‌مدرن بر حیرت و تردید استوار است. این حیرت که حاصل انواع تناقضهای خودآگاه است، راه را بر قرائتهای مألوف می‌بندد. در رمانهای بررسی شده، مبنای اصلی این حیرت، تنوعی از تناقضهای معنایی است که در قالب ده ویژگی اصلی با زیرمجموعه‌های دو تا سه گانه طبقه‌بندی شد. اصلیت‌ترین وجوه تناقض معنایی در این داستانها «شخصیت‌پردازی متناقض»، «تداخل ساحت دنیای داستانی و واقعی» و «پایان‌بندی حلقوی و چندگانه» با فروعات آنهاست که در آثار هر چهار نویسنده به چشم می‌خورد. از میان رمانهای موضوع تحلیل به لحاظ تنوع و جنبه انحصاری تناقض، رمان آزاده‌خانم و نویسنده‌اش نه تنها حاوی تمامی انواع تناقض معنایی حداقل در سطح اصلی - نه لزوماً فروعات- است در مواردی ویژگیهای منحصری همچون «ورود شخصیت‌های تاریخی به داستان»، «نوسان هویت جنسی» نیز دارد، که در رمانهای دیگر به چشم نمی‌خورد. آثار کاتب، از این نظر، در مرتبه دوم قرار می‌گیرد. اگرچه در مواردی تعدد آثار کاتب سبب احراز این رتبه در قیاس با رمانهای کولی کنار آتش یا رود راوی شده است. در مواردی هم وجوهی مانند بخش «ضمایم نابجا» بویژه «حاشیه‌نویسی» در رمانهای وی وجود دارد که دو رمان روانی‌پور و خسروی از آنها بی‌بهره است. تناقضهای رمان کولی کنار آتش رایجترین شکلهای تناقض است که در آثار سه نویسنده دیگر هم وجود دارد منتهی با این تفاوت که روایت وی از لحاظ



تاریخی بر داستانهای خسروی و کاتب مقدم است. رمان رود راوی هم علاوه بر شکل‌های اصلی و مشترک میان چهار نویسنده، بیشتر به «ناهمگونیهای زمانی و مکانی» و تناقض مبنی بر «تکرار» روی می‌آورد. با وجود همه این اشتراکات و مفترقات آنچه مهم می‌نماید این است که روایان این روایتها برای انعکاس برخی از وضعیتهای بشری، که در قالب منظرهای روایی مألوف قابل طرح نیست، دلالتگری خود را بر انواع تناقض بنا نهاده‌اند، به تبع خواننده نیز در مقام طرف گفتگو- اعم از دارنده این وضعیت یا تماشاگر آن- ناچار به شناسایی و درک آن تناقضهاست.

### پی‌نوشت

۱. ناگفته نماند بنا به تنوع و گستردگی انواع تناقض همچنین اقتضای معرفتی دوره‌ها، معنای تناقض و نیز میزان توجه به آن دچار نوسان بوده است. در منابع بلاغی اسلامی به جای مفهوم تناقض از اصطلاح «ابهام» و «ایهام» استفاده می‌شد و این مقوله را در ذیل اصطلاحات «تمثیل»، «توریه»، «مغالطه»، «توجیه»، «توالدالضدین»، «محتمل‌الضدین» و «توهیم» به بحث می‌گذاشتند (تقوی، ۱۳۶۳: ۲۱). شمس قیس رازی در تعریف تناقض می‌گوید: «مناقضه و تناقض در شعر و سایر کلامها آن است که معنی دوم، متناقض و منافی معنی اول باشد» (رازی، ۱۳۶۰: ۲۸۹ و ۲۹۰). وجود تناقض و به تبع آن ابهام در متون ادبی گذشته چندان خوشایند به نظر نمی‌آمد و در نظر بلاغیان قدیم به عنوان یک نقص به نظر می‌رسید؛ چرا که در گذشته معناداری کلام را بر اساس انطباق آن با واقعیات بیرونی می‌سنجیدند (فتوحی، ۱۳۸۷: ۲۰). در بلاغت سنتی غرب نیز نگاه به ابهام و تناقض در دو جریان فن خطابه و فن شعر متفاوت بود به طوری که در فن خطابه به آن نگاهی منفی داشته و لازمه سبک خوب را پرهیز از ابهام و کلی‌گویی دانسته‌اند، اما در بوطیقا ابهام به عنوان یکی از محاسن ادبی اساس شعر را تشکیل می‌داد (زرین‌کوب، ۱۳۶۹: ۱۲۸).
۲. جامعه آماری تحقیق شامل نویسندگان سرآمد رمانهای پسامدرن در دهه‌های هفتاد و هشتاد شمسی و شامل براهنی، روانی‌پور، خسروی و کاتب است. اینکه چرا از سه نفر اول یک کتاب و از آخری پنج کتاب انتخاب شده است به این شرح توضیح داده می‌شود: اولاً روایت باید پسامدرن باشد دوم باید رمان باشد نه داستان کوتاه و غیره. چهارم باید در دهه هفتاد و هشتاد باشد. پنجم مصادیق تناقض در آن تکراری نباشد، یعنی تناقضی نباشد که در دو اثر پسامدرن یک نویسنده، تکرار شده باشد. در این صورت ارجاع به یک کتاب کافی می‌نمود. نوشته‌های کاتب واجد این شرایط بود.
۳. از دیگر موارد تلاقی ژانرها درهم‌تیدگی نظم و نثر است که غالباً در رمان آزاده‌خانم و نویسنده‌اش وجود دارد (براهنی، ۱۳۷۶: ۱۰۱، ۱۰۲، ۱۷۷، ۱۷۹، ۱۹۶، ۲۰۱ و ...). تلاقی زبان محاوره و رسمی را هم باید بیشتر در رمان براهنی جستجو کرد. در این رمان علاوه اختلاط زبان رسمی و محاوره، لهجه‌ها یا سایر زبانهای ایرانی و حتی زبانهای غیر ایرانی هم با هم در می‌آمیزند (همان، ۹۵، ۱۰۱، ۱۰۸، ۱۷۱، ۳۰۹، ۴۱۷ و ...).



## منابع

- آزاد ارمکی، تقی و شهرام زمانی؛ «بازنمایی جامعه پیش و پس از انقلاب با تکیه بر دو رمان رازهای سرزمین من و آزاده خانم رضا براهنی»، پژوهش زبان و ادبیات فارسی؛ ش ۲۰ (۱۳۹۰)، ص ۱۶۳ تا ۱۸۰.
- احمدی، بابک؛ *ساختار و تأویل متن*؛ تهران: مرکز، ۱۳۷۰.
- براهنی، رضا؛ *آزاده خانم و نویسنده‌اش*؛ تهران: قطره، ۱۳۷۶.
- بشیری، محمود و زهرا هرمزی؛ «تحلیل ساختار روایت در رمان آفتاب پرست نازنین»، متن پژوهی ادبی؛ ش ۵۹ (۱۳۹۳)، ص ۸۵ تا ۱۰۰.
- فتوحی، محمود؛ «ارزش ادبی ابهام از دو معنایی تا چندلایگی معنا»، زبان و ادبیات فارسی؛ دوره ۶۲، ش ۸ (۱۳۷۸)، ص ۱۷ تا ۳۶.
- پالمر، فرانک. ر؛ *نگاهی تازه به معنا شناسی*؛ ترجمه کورش صفوی؛ تهران: کتاب ماد، ۱۳۷۴.
- پاینده، حسین؛ «خلاقیت پسامدرن در آزاده خانم و نویسنده‌اش»، روزنامه اعتماد؛ ش ۱۸۶۶ (۱۳۸۷).
- \_\_\_\_\_؛ «رمان پسامدرن چیست؟»، ادب پژوهی؛ ش ۲ (۱۳۸۶)، ص ۱۱ تا ۴۷.
- \_\_\_\_\_؛ *نقد ادبی و دموکراسی: جستارهایی در نظریه و نقد جدید*؛ تهران: نیلوفر، ۱۳۸۵.
- پیروز، غلامرضا، زهرا مقدسی و محدثه فتوت؛ «بررسی مؤلفه‌های پسامدرن در رمان آزاده خانم و نویسنده‌اش»، جامعه‌شناسی هنر و ادبیات؛ س ۳، ش اول (۱۳۹۰)، ص ۱۳۳ تا ۱۵۷.
- پیروز، غلامرضا و زهرا مقدسی؛ «نوسان زاویه دید در روایت رمان کولی کنار آتش منیرو روانی‌پور»، بوستان ادب؛ س ۳، ش ۲ (۱۳۹۰)، ص ۵۱ تا ۶۸.
- تأدیه، ژان ایو؛ *نقد ادبی در قرن بیستم*؛ ترجمه مهشید نونهایلی؛ تهران: نیلوفر، ۱۳۷۸.
- تقوی، سید نصرالله؛ *هنجار گفتار*؛ اصفهان: فرهنگسرای اصفهان، ۱۳۶۳.
- خسروی، ابوتراب؛ *رود راوی*؛ تهران: قصه، ۱۳۸۲.
- دو سوسور، فردینان؛ *دوره زبان‌شناسی عمومی*؛ ترجمه کورش صفوی؛ تهران: هرمس، ۱۳۸۷.
- رازی، شمس قیس؛ *المعجم فی معاییر اشعار العجم*؛ تصحیح مدرس رضوی؛ تهران: زوار، ۱۳۶۰.
- روانی‌پور، منیرو؛ *کولی کنار آتش*؛ تهران: مرکز، ۱۳۸۰.
- زرین‌کوب، عبدالحسین؛ *ارسطو و فن شعر*؛ تهران: امیرکبیر، ۱۳۶۹.



شمیسا، سیروس و منصوره تدینی؛ «شخصیتهای رمانهای پست‌مدرن»، *فصلنامه زبان و ادب*؛ ش ۳۴ (۱۳۸۶)، ص ۶۸ تا ۸۴.

صفوی، کورش؛ *فرهنگ توصیفی معنی‌شناسی*؛ تهران: فرهنگ معاصر، ۱۳۸۴.

عامری، رضا؛ «نقد رمان آزاده خانم و نویسنده‌اش»، *گلستانه*، ش ۴ (۱۳۷۸)، ص ۴۳ تا ۴۵.  
کاتب، محمدرضا؛ *رام‌کننده*؛ تهران: چشمه، ۱۳۸۸، الف.

\_\_\_\_\_؛ *آفتاب پرست نازنین*؛ تهران: هیلا، ۱۳۸۸، ب.

\_\_\_\_\_؛ *وقت تقصیر*؛ تهران: نیلوفر، ۱۳۸۳.

\_\_\_\_\_؛ *هیس*؛ تهران: ققنوس، ۱۳۸۲.

\_\_\_\_\_؛ *پستی*؛ تهران: نیلوفر، ۱۳۸۱.

کادن، جان آنتونی؛ *فرهنگ توصیفی ادبیات و نقد*؛ ترجمه کاظم فیروزمند؛ تهران: نشر شادگان، ۱۳۸۰.

کوری، گریکوری، *روایت‌ها و راوی‌ها*؛ ترجمه محمد شهباز؛ تهران: مینوی خرد، ۱۳۹۱.  
گرچی، مصطفی، فرهاد درودگریان و افسانه میری؛ «تحلیل گفتمانی رمان کولی کنار آتش منیرو روانی‌پور»، *فصلنامه تخصصی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)*؛ س ۵، ش اول (۱۳۹۱)، پیاپی ۱۵، ص ۷۹ تا ۹۰.

ملاج، دیوید؛ «رمان پسامدرنیستی»، در *نظریه‌های رمان: از رئالیسم تا پسامدرنیسم*، لاج، دیوید و دیگران، ترجمه حسین پاینده؛ تهران: نیلوفر، ۱۳۸۶، ص ۱۴۳ تا ۲۰۰.

لوئیس، بری؛ «پست‌مدرنیسم و ادبیات»، در *مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان*؛ حسین پاینده؛ تهران: روزنگار، (۱۳۸۳)، ص ۷۷ تا ۱۰۹.

مالمیر، تیمور و حسین اسدی جوزانی؛ «ژرف‌ساخت اسطوره‌ای رمان رود راوی»، *ادب‌پژوهی*؛ ش ۶ (۱۳۸۷)، ص ۵۵ تا ۸۵.

نیکویخت، ناصر و مریم رامین‌نیا؛ «پست‌مدرنیسم و بازتاب آن در رمان کولی کنار آتش»، *مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی مشهد*؛ ش ۱۴۸ (۱۳۸۴)، ص ۱۶۳ تا ۱۷۹.

وو، پتریشیا؛ *فراداستان*؛ شهریار وقفی‌پور؛ تهران: چشمه، ۱۳۸۹.

هاشمیان، لیلا و رضوان صفایی صابر؛ «بررسی نمادها در سبک نوشتاری منیرو روانی‌پور»، *فصلنامه تخصصی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)*؛ س ۴، ش ۲ (۱۳۹۰)، پیاپی ۱۲، ص ۳۲۹ تا ۳۴۶.