Doi: 10.22059/jor.2018.236111.1538
شاپای الکترونیکی: ۷۰۹۲-۲۵۸۸؛ شاپای چاپی (issn): ٤۱۳۱-۲۵۸۸
نشانی اینترنتی مجله: http//jor.ut.ac.ir، پست الکترونیک: pajuhesh@ut.ac.ir

نوشتار پسامدرن در دو رمان *ملکوت* اثر بهرام صادقی و *صورت‌جلسه* اثر ژان‌ماری گوستاو لوکلزیو

مریم شیبانیان*
استادیار گروه زبان و ادبیات فرانسه دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد، ایران

الهام نیک روش**
دانش آموخته کارشناسی ارشد گروه زبان و ادبیات فرانسه دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد، ایران

(تاریخ دریافت: ۹۶/۰۳/۳۰، تاریخ تصویب: ۹۶/۱۰/۱۹، تاریخ چاپ: دی ۱۳۹۸)

چکیده

بهرام صادقی و ژان‌ماری گوستاو لوکلزیو هر دو از نویسندگان سنت‌شکن و نوآور معاصرند که، همانند هر یک از بزرگان علم و ادب، بر نویسندگان پس از خود نیز تأثیرگذار بوده‌اند. با توجه به اینکه این دو نویسنده از پیشگامان عصر داستان‌نویسی پسامدرن به شمار می‌روند و در یک برههٔ زمانی دو رمان مشهور خود، *ملکوت* (۱۳۵۰) و *صورت‌جلسه* (۱۹۶۳) را به نگارش درآورده‌اند، این سؤال مطرح می‌شود که تا چه اندازه مؤلفه‌های نوشتار پسامدرن در این دو اثر همسویند. شایان ذکر است، شرایط اجتماعی و تاریخی زمان نگارش این دو رمان به فرضیهٔ شباهت آن‌ها قوت می‌بخشد: *صورت‌جلسه* پس از جنگ الجزایر و *ملکوت* پس از کودتای ۲۸ مرداد نگاشته شده است. مطالعهٔ نزدیکی نوشتار پسامدرن در این دو رمان از این جهت جالب توجه است که مفهوم پسامدرن در فرهنگ‌ها و جوامع گوناگون یکسان نیست. در این مقاله، با تکیه بر شاخص‌ترین مؤلفه‌های پست‌مدرنِ مشترک در این دو اثر به مطالعهٔ درونمایهٔ مرگ‌اندیشی، دوگانگی و تناقض و در نهایت، بُعد معماگونهٔ روایت می‌پردازیم.

واژه‌های کلیدی: پسامدرن، ملکوت، صورت‌جلسه، دوگانگی، مرگ‌اندیشی، بُعد معماگونه.

* نویسنده مسئول: E-mail: mail: sheibanian@um.ac.ir
** E-mail: eldoradonik@gmail.com

۱- مقدمه

در هر دوره، تغییر و تحولات جهانی و به تبع آن، تحولات درونی هر جامعه، نظام‌های فکری بشر را دستخوش تغییر و دگرگونی می‌کند. به گواه تاریخ غالباً بنیادی‌ترین تحولات به دنبال گذر از دوران سخت جنگ و درگیری‌های نظامی رخ می‌دهد، زیرا شرایط دشوار و بحرانی زمان جنگ باعث می‌شود که انسان خود را بیش از پیش به مرگ نزدیک یابد و از این رهگذر، معنای زندگی را عمیق‌تر از پیش دریابد. گاه شدت کشتار و ویرانی حاصل از جنگ به حدی است که تمامی باورهای بشر را متزلزل می‌سازد. در چنین شرایطی اصول و ارزش‌هایی که بشر به آن‌ها پایبند بوده است به چالش کشیده می‌شوند. پرسشی که این امر را مشروع جلوه می‌دهد این است که چرا این ارزش‌ها علی‌رغم تمام آنچه مدعی آن بودند نتوانستند مانع جنگ و خونریزی شوند؟ این پرسش به شکل بی‌سابقه‌ای ذهن ادبا و فلاسفهٔ جوامع متأثر از جنگ جهانی دوم را به خود مشغول کرد، به خصوص که با این رویداد تاریخی، فجایع جنگ جهانی اول به شکل اسف‌بارتری تکرار شده بود. در این فضا، انسان‌ها به تدریج ایمان و اعتقاد خود را به علم و عقل و به طور کلی به کلان‌روایت‌ها[1] از دست دادند. بدین‌ترتیب، زمینهٔ گسستی عمیق با پیش‌پنداشت‌ها و ارزش‌های موجود فراهم شد. اندیشهٔ پسامدرن در چنین شرایطی شکل گرفت. به زعم لیوتار، یکی از اندیشمندان پسامدرن، «وضعیت پسامدرن وضعیت بی‌اعتمادی و ناباوری به هرگونه فراروایت[2] است» (Lyotard,1979: 7). بدین ترتیب، داستان‌نویسان با وضعیتی روبه‌رو شدند که آن را «ناامنی وجودی» می‌نامیدند (Bauman, 1992: xxiv). بازتاب این تحول، در ادبیات به خوبی مشهود است، چرا که این حس مشترک (ناامنی وجودی) در ادبیاتی بازتاب می‌یابد که از بسیاری جهات با ادبیات مدرن متفاوت است. برخی از مهم‌ترین ویژگی‌های ادبیات پست‌مدرن، بازی، بینامتنیت، روان‌گسیختگی، عدم حتمیت، ابهام، ناپیوستگی، دیگراندیشی، تکثرگرایی، تصادف، تمرد، تحریف، ساختارشکنی، مرکززدایی و تعریف‌زدایی است (Hassan, 1987: 92-93). با این حال، شاید بتوان گفت تقابل با قالب‌های سنتی ادبیات تنها وجه اشتراک بی‌قید و شرط آثار ادبی پست‌مدرن باشد،

۱- Grand récit: کلان‌روایت‌ها گفتمان‌های تمامیت‌خواه و مشروعیت‌بخشی هستند که «سیر پیشرفت بشری را ترسیم می‌کنند. فرق آن‌ها از روایت‌های سنتی این است که آن‌ها اشاره به آینده‌ای دارند که در آن مشکلات پیشاروی جامعه (که اغلب مشکلات کل بشریت تلقی می‌شوند) حل خواهد شد» (ملپاس،۱۹٦۹: ۳۸-۳۹).

۲- Métarécit: فراروایت همان کلان‌روایت است. فراروایت به عنوان «یک عقیده، پارادایم، نظامی فکری و اعتقادی نیز درک می‌شود. چنین اعتقادی تأثیری بسیار قوی بر آن‌جه حقیقی و درست تلقی می‌شود، می‌گذارد» (Sim, 2011: 86).

چرا که مفهوم پست‌مدرن در فرهنگ‌ها و جوامع گوناگون یکسان نیست (Gontard, 2001: 282). این مسئله بررسی تطبیقی آثار پست‌مدرن ادبیات ایران با ادبیات ملل دیگر را حائز اهمیت می‌سازد، چرا که از این طریق می‌توان دریافت چه ویژگی‌های زیباشناختی معرف ادبیات پست‌مدرن ایران است، چه ارتباطی میان دریافت ادبی پست‌مدرن در ایران و این دریافت در سایر کشورها وجود دارد و بالاخره اینکه ادبیات پست‌مدرن از آغاز تا به امروز چه سیر تحولی طی کرده است.

از این چشم‌انداز، در این مقاله، به مقایسهٔ نوشتار پست‌مدرن در دو رمان *صورت‌جلسه* (۱۹۶۳)، اثر ژان‌ماری گوستاو لوکلزیو، نویسندهٔ فرانسوی، و *ملکوت* (۱۳۵۰) اثر بهرام صادقی می‌پردازیم. انتخاب این دو اثر از این نظر قابل توجیه است که از جهات زیادی متأثر از اندیشهٔ پست‌مدرن می‌باشند. دنیای این دو رمان، چه از نظر مضمون و چه از نظر ساختار، تا حدود زیادی به هم شباهت دارد. از طرف دیگر، این دو اثر تقریباً در یک برههٔ زمانی هم‌زمان با اوج داستان‌نویسی پسامدرن نوشته شده‌اند. هر دو نویسنده علاوه بر اینکه هم‌عصر جنگ‌های جهانی بوده و کم‌و بیش از ناآرامی‌های آن تأثیر پذیرفته‌اند، «جنگ الجزایر» ذهن لوکلزیو و «کودتای ۲۸مرداد» ذهن بهرام صادقی را به خود مشغول کرده است و در آخر اینکه، هر دو نویسنده در ادبیات کشور خود بسیار تأثیرگذار بوده‌اند: لوکلزیو به عنوان بزرگ‌ترین نویسندهٔ زندهٔ فرانسوی زبان شناخته شده و موفق به اخذ جایزهٔ نوبل ادبیات ۲۰۰۸ گردیده است و بهرام صادقی به عنوان یکی از درخشان‌ترین چهره‌های ادبی دههٔ ۵۰ در ایران، موفق به دریافت جایزهٔ ادبی فروغ فرخزاد گردیده و بر بسیاری از نویسندگان بعد از خود، به خصوص نویسندگان جوان دههٔ ۶۰ تأثیرگذار بوده است (میرعابدینی، ۱۳۷۷: ۷۸۶–۷۸۷). به علاوه، می‌توان صادقی را پیشگام در ادبیات پسامدرن ایران و همگام با داستان‌نویسان پسامدرن جهان دانست (محمودی، ۱۳۷۷: ۵).

به‌رغم شباهت‌های موجود میان *ملکوت* و *صورت‌جلسه*، این دو اثر تا کنون در هیچ پژوهش تطبیقی، مورد مطالعه قرار نگرفته‌اند. این در حالیست که تنها یک پژوهش به بررسی خصوصیات نوشتار پسامدرن در آثار بهرام صادقی پرداخته است. در این مقاله که در مورد تمامی آثار صادقی به رشتهٔ تحریر درآمده است، چهار مؤلفهٔ «ضد خطی بودن، آشنایی‌زدایی، فرجام‌گریزی و چند صدایی بودن راوی» (تشکری، رفیعی، ۱۳۹۱: ۷) به عنوان مؤلفه‌های اصلی نوشتار پسامدرن در آثار صادقی شناخته شده‌اند. همچنین، از میان پژوهشگران آثار لوکلزیو، تنها تیری لژِ در رسالهٔ دکتری خود به مطالعهٔ ویژگی‌های نوشتار پسامدرن در آثار

لوکلزیو- در کنار تأثیرات رمان نـو و اگزیستانسیالیـسم- پرداختـه اسـت (Léger, 1995)، کـه دسترسی به آن به دلیل موجود نبودن هیچ‌گونه نسخه دیجیتالی از این رساله بـرای نویـسندگان این مقاله امکان‌پذیر نبود.

در پژوهش حاضر، با هدف آشکار ساختن ویژگی‌هایی که ایـن دو رمـان را بـه هـم شـبیه می‌سازد، به بررسی برخی از شاخص‌ترین مؤلفه‌های نوشتار پسامدرن می‌پردازیم که در این دو اثر حضوری پررنگ دارند. بدین منظور، با توجه به اینکه مرگ‌اندیشی (علی‌رغم سابقهٔ دیرینـه این درونمایه در ادبیات) از مضامین مطلوب ادبیات پـسامدرن بـه شـمار مـی‌رود (McHale, 1987: 230-231)، ابتدا به بررسی این درونمایه در دو رمـان مـذکور مـی‌پـردازیم. سـپس بـه بررسی خصوصیت دوگانگی و تناقض خواهیم پرداخت و در نهایت، بُعد معماگونهٔ روایـت را که از ویژگی‌های مهم رمان پسامدرن است بررسی خواهیم کرد.

۲- مرگ‌اندیشی و خشونت

ترس از مرگ، به عنوان پدیده‌ای گریزناپذیر، از دیرباز یکی از دل‌مشغولی‌های بشر بـوده و او را به تلاش برای شناخت این پدیدهٔ پر رمز و راز سوق داده اسـت. پـرداختن بـه درونمایـهٔ مرگ در انواع ادبی مختلف، مؤید این مدعاست. اهمیت این مسئله بـه حـدی اسـت کـه منـشأ تمام تفکرات فلسفی بشر تلقی می‌شود. البته، علی‌رغم فراگیر بودن مرگ‌اندیـشی در دوره‌هـای گوناگون، در هر دوره‌ای از دریچه‌ای متفاوت به این پدیده نگریسته می‌شود. ازایـن‌رو، نگـاهی که جامعهٔ مدرن به مرگ دارد با نگاه جامعهٔ سنتی متفاوت است. این موضـوع تـا حـد زیـادی مدیون پیشرفت‌های علم پزشکی در دنیای مدرن است، هر چند که گاه امیدهای کاذب مدرنیته برای رهایی از مرگ و افزایش طول عمر، ارمغانی به جز سرخوردگی بـرای انـسان معاصـر بـه همراه نداشته است. بدین ترتیب، چگونه اندیشیدن به مرگ مستقیماً متأثر از شـرایط اجتمـاعی است. با توجه به شرایط اجتماعی حاکم در زمان نگارش رمان‌های مورد مطالعه (تبعات جنـگ جهانی دوم در مورد هر دو اثر، جنگ الجزایر پیش از خلق *صورت‌جلسه* و کودتـای ۲۸ مـرداد قبل از نگارش *ملکوت*)، می‌توان گفت که پرداختن به درونمایـهٔ مـرگ‌اندیـشی در هـر دو اثـر امری طبیعی به نظر می‌رسد: «پس از فرا رسیدن دورهٔ شکست و زوال آرمان‌گرایی هر آنچه که ارزش ایثار و ازخودگذشتگی را داشته باشـد، اضـطراب، از خودبیگـانگی و مـرگ‌اندیـشی بـر فضای فرهنگی سیطره می‌یابد. نسل مغبون و سردرگم با گـرایش بـه خـشونت و بیمـارگونگی جنسی- با نوعی بی‌اخلاقی- به تکان و ضربهٔ اخلاقی که خورده، پاسخ می‌دهد» (میرعابـدینی،

۱۳۷۷: ۳٦۷). در این چشم‌انداز، مطالعهٔ دو رمان نشان می‌دهد که نه تنها دغدغه و فکر مرگ، مدام با شخصیت‌های اصلی داستان‌ها همراه است، بلکه تجلی مرگ‌اندیشی نیز در هر دو رمان شباهت‌های زیادی با هم دارد. از این رهیافت، ابراز خشونت و لذت بردن از تفکر به آن را می‌توان مهم‌ترین شکل ظهور مرگ‌اندیشی در این دو اثر به شمار آورد.

در بیان ارتباط مرگ با خشونت، زیگموند فروید خشونت را شکل دیگری از تاناتوس[1] یا غریزهٔ مرگ به شمار می‌آورد (Freud, 1973: 218). این غریزه که منشأ میل به ویرانگری است، زیربنای تمامی اعمال پرخاشگرانه بوده و در نقطهٔ مقابل اِروس[2] یا غریزهٔ زندگی قرار دارد (Freud, 1920: 66). غریزهٔ مرگ گاه در خود فرد به صورت خودآزاری (مازوخیسم) بروز می‌کند و گاه نیز نسبت به دیگران عمل می‌کند که در این صورت، منجر به دیگرآزاری (سادیسم) می‌شود. (Freud, 1973: 220)

در مورد لوکلزیو، برخی منتقدان بر این باورند که دنیای به تصویر کشیده در داستان‌های این نویسنده دنیایی است خشن، تجاری، جنگ‌طلب، متخاصم، دنیای قیر و آتش، کاغذهای کثیف، آسمان بی‌حرکت، زخم، خونی که جاری است. (De Cortanze, 2009: 57) اگرچه این توصیف در مورد تمامی آثار این نویسنده اغراق‌آمیز به نظر می‌رسد، اما این مسئله تا حدود زیادی در مورد رمان *صورت‌جلسه* صدق می‌کند، زیرا درون‌مایهٔ خشونت در جای جای کتاب، به ویژه در رفتار شخصیت اصلی آن، آدام، محسوس است. آدام از به نمایش‌گذاشتن خشونت در برابر موجودات ضعیف هیچ ابایی ندارد. او به میشل تجاوز می‌کند (۴۲)، در باغ وحش، در برابر قفس حیوانات، آن‌ها را به وحشت می‌اندازد (۸۷) و بی‌دلیل به یکی از کارکنان زن تعرض می‌کند (۹۵)، بوتهٔ گل رز را با خونسردی از ریشه در می‌آورد (۱۱۵) و با چاقو روی برگ گیاه صبر زرد حکاکی می‌کند (۱۲۷). آدام در حین خاطره‌بازی‌هایش با میشل (۳۹)، از خاطرهٔ تجاوزش به او، از فریادهای حاکی از خشم میشل همراه با صدای توفان و لباس‌های پاره‌شده‌اش (۴۲، ۴۳) می‌گوید و از این یادآوری احساس لذت می‌کند. اوج لذت او در این توصیف بیمارگونه، زمانی است که میشل را به موجودی بی‌جان و به شکل جسدی مدفون و در حال تجزیه تشبیه می‌کند (Mootoosamy, 2016: 76).

اما خشونت آدام زمانی به اوج خود می‌رسد که متوجه وجود موشی سفید در خانهٔ متروکه‌ای که خود او غصب کرده است می‌شود. او ذره ذره، با پرتاب‌های متوالی توپ بیلیارد

1- Thanatos

2- Eros

موش را می‌کشد و پس از هر ضربه، از شنیدن صدای فریاد موش لذت می‌برد (۱۲۰). لوکلزیو در توصیف این صحنه، با بهره‌گیری از تشبیه آدام بـه موشـی عظـیم‌الجثـه کـه مـشتاق دریـدن همنوعش است به القای انسانیت‌زدایی آدام می‌پردازد و این‌گونـه تـأثیر خـشونت را عمیـق‌تـر می‌سازد (۱۲۲). سرانجام، آدام درحالی‌که به موش ناسزا می‌گوید، چاقو را به سـمت او پرتـاب می‌کند و موش غرق خون می‌شود و جان می‌دهد (۱۲٤).

خشونت‌دوستی و جنگ‌طلبی آدام در گفتار او نیز کاملاً مشهود است. او از میشل در مـورد اخبار رسانه‌ها و احتمال وقوع جنگ اتمی می‌پرسد و در جایی دیگـر بـه ناپـالم، نـوعی بمـب مرگبار اشاره می‌کند (٦٥) که نخستین استفاده از آن به جنگ جهـانی دوم برمـی‌گـردد. آدام در ادامهٔ صحبتش با میشل این‌چنین می‌گوید: «انگار بـه جنـگ بهتـر از هـر چیـز دیگـری عـادت کرده‌ایم [...] من هنوز در مبارزه به سر می‌برم. نمی‌خواهم از میدان مبارزه خارج شوم» (٦٦).

در اثر *ملکوت* نیـز، دل‌سـختی و سـردی عـاطفی شخـصیتی بـه نـام "م. ل. " کـه فـردی سادیسمی و مازوخیسمی به نظر می‌رسد، خواننده را غافلگیر می‌کنـد. م. ل. کـه اعـضای بـدن خود را طی سالیان قطع می‌کند (تا جایی که فقط دست راست او برایش باقی می‌ماند) (۳۳)، به روزی اشاره می‌کند که پدرش در شکارگاه خودکشی کرده است و در این‌باره مـی‌گویـد: «مـن ناراحت نشدم، چون دوستش نمی‌داشتم و زیاد هم ندیـده‌بـودمش» (۳۲). همچنـین، از خـلال تک‌گویی‌های درونی م. ل، متوجه رفتار سادیسم‌گونهٔ او می‌شویم. او که بیرحمانه پسر خـود را کشته است، این‌چنین به توصیف این جنایت می‌پردازد: «دشنه را در قلبش فـرو بـردم و بیـرون کشیدم [...]. ضربهٔ دیگری به پشتش زدم و آنگاه گوشهایش را بریدم. [...] آنگاه رویش نشستم، مثل قصابی که روی قربانی‌اش می‌نشیند، و دشنه را زیر گلویش گذاشتم و از سر تفـنن انـدکی فشار دادم» (۳۸). او پس از این مـاجرا از پـسرش بـا عنـوان «شـهید» (٤۳، ٤٥) یـاد مـی‌کنـد. خدمتکار او "شکو" نیز که شاهد صحنهٔ ذبح پسر توسط پدر بوده است، توسط او لال می‌شود: «او فرار کرد. به دنبالش همهٔ راهروها و پله‌ها و اتاق‌ها را دویدم [...]. من عاقبت شـکو را زیـر یک بوتهٔ بزرگ گل سرخ [...] گیر آوردم. [...] شکو در دسـت‌هـای نیرومنـد خـونینم بـه زانـو درآمد و نگـاه التمـاس‌آمیـزش را تـا اعمـاق جـان سـیاهم فـرو بـرد [...] و زبـان داغ و قرمـز خون‌چکانش، بر روی برف‌ها، مثل لکه‌ای درشت نقش بست.» (۳۸-۳۹).

عده‌ای از منتقدان پرداختن به درونمایهٔ مرگ در این اثر صادقی را نوعی سـتیز بـا مـرگ و هراس از آن می‌دانند (صنعتی، ۱۱٦: ۱۳۸۲). میرعابدینی در این‌باره می‌نویسد: «صادقی از ترس مرگ می‌کوشد مرگ را بشناسد و آن را تحقیر کند» (میرعابـدینی، ۱۳۷۷: ۳٤۹). بـدین‌ترتیـب،

خواننده به هنگام مرور خاطرات م. ل.، متوجه می‌شود که هراس از مرگ او در گذشته به نوعی مسبب رفتارهای خشونت‌آمیز او بوده است: «... و آن روز را که ناگهان از ترس مرگ برخاستم و نمی‌دانستم چه باید کرد و اضطراب با دندان‌های سبعش قلبم را می‌مکید و من نمی‌خواستم بمیرم [...] و دانستم که همه چیز طعمهٔ مرگ است و به یاد می‌آورم که باز هم آن صدای خفهٔ پرطنین را در درونم شنیدم [...] و گفت: باید بسوزانی، بسوزانی و رنج بدهی و بکشی» (۴۳). او پس از خاکسپاری پدر، تفنگ خود را برداشت و با اسبش مزارع را زیر پا گذاشت تا به گندم‌زاری رسید و مرد دهقانی را که همراه با بچه‌اش سوار بر خری بودند هدف گلولهٔ خود قرار داد (۴۳، ۴۴).

دکتر حاتم، شخصیت دیگر این رمان نیز رفتاری سادیسم‌گونه دارد. او در گفتگو با شخصیتی به نام "ناشناس" که به احتمال زیاد، خود راوی است او را از راز خود باخبر می‌کند: «من همهٔ زن‌ها و شاگردها و دستیارهایم را کشته‌ام و از آن‌ها صابون و چیزهای دیگر ساخته‌ام. این آمپول‌هایی هم که به همهٔ مردم این شهر و به دوستان تو تزریق کرده‌ام چیزی جز یک سم کشنده و خطرناک نیست که در موعد معین، یعنی چند وقتی که من اینجا نیستم، وقتی که فرسنگ‌ها از شهر لعنتی شما دور شده‌ام [...] اثر خواهد کرد» (۲۴)؛ «آخرین زنم را همین امشب خفه خواهم کرد. این کاری است که شب‌های آخر اقامتم در شهر و دهی که باید ترکش کنم انجام می‌دهم. [...] چقدر دلم می‌خواست عقیم نبودم و می‌توانستم بچه‌دار بشوم، آن‌وقت تشنج‌ها و جان‌کندن‌های فرزندانم را نیز تماشا می‌کردم (۲۵). سپس «گلوی ساقی در میان خشونت و نیروی ناگهانی این دست‌ها که هر دم به هم نزدیک‌تر می‌شد رو به انسداد و خاموشی رفت» (۶۱). دکتر حاتم پس از خفه کردن همسرش ساقی، هنگامی‌که متوجه خیانت او و رابطه‌اش با شکو می‌شود یکبار دیگر او را خفه می‌کند: «آستین‌هایش را بالا زد و به خشونت گفت: حالا یک‌بار دیگر باید تو را خفه کنم، و این بار، دیگر خودم هستم، می‌شنوی؟ این خود دکتر حاتم است که تو را خفه می‌کند و نه شیطان! و می‌خواهد روح تو را در نارنجستان (محل قرارهای ساقی و شکو) به خاک بسپارد و نه آنکه به ملکوت برساند» (۶۳). همان‌گونه که مهدی‌پورعمرانی معتقد است، خصوصیت بارز درونمایهٔ داستان‌های صادقی «مرگ‌اندیشی است، نه مرگ‌آگاهی. [زیرا] مرگ‌اندیشی لزوماً به مقاومت در برابر مرگ نمی‌انجامد» (مهدی‌پورعمرانی، ۱۳۷۹: ۵۹). در این مورد، میرعابدینی نیز به این مسئله اذعان دارد که دسته‌ای از شخصیت‌های صادقی خواهان و مشتاق مرگ‌اند: «صادقی دو دنیا را مقابل هم قرار می‌دهد: دنیای انسان‌های عادی و زمینی که خواهان زیست طولانی‌اند و دنیای

اسطوره‌ای یهوه و شیطان که از بی‌زمانی به ستوه آمده‌اند و مرگ را جستجو می‌کنند» (میرعابدینی، ۱۳۷۷: ۳۵۳).

خشونت بیمارگونه و اغراق‌آمیز شخصیت‌ها از عدم انسجام روانی آنان نشئت می‌گیرد که به اشکال مختلف به صورت دوگانگی و تناقض در هر دو داستان نمود می‌یابد.

۳- دوگانگی یا تناقض

هدف در نوشتار پسامدرن، نشان دادن تکثر واقعیت است. بدیهی است که خوانش نوشتاری با چنین خصوصیت، باعث سرگردانی خواننده‌ای می‌شود که در مواجهه با ادبیات سنتی، همیشه به دنبال فهم واقعیت مطلق بوده است. در آثار *صورت‌جلسه* و *ملکوت*، نبود واقعیت مطلق از طریق دوگانگی و تناقض نمود می‌یابد. در شخصیت‌پردازی رمان پسامدرن، «سیر روایی داستان از یکدستی هویت به ناهمگونی هویتی متکثر سوق می‌یابد. به واسطهٔ این ناهمگونی، هویت تا بی‌نهایت به تعویق افتاده جای خود را به سناریویی می‌دهد که در آن، «شخصیت» یا چهره، دائماً نسبت به خود متفاوت می‌شود، تملک و تعلق به خود را نفی کرده، تعامل با دیگربودگی را ترجیح می‌دهد» (Docherty, 1996: 63) و یا به سخنی دیگر، «خواننده در مقام سوژه، در شخصیت‌پردازی پسامدرن، دقیقاً مانند «سوژه در جریان» کریستوا است، سوژه‌ای که سوبژکتیویتهٔ او تا بی‌نهایت به تعویق افتاده و تفاوت می‌یابد» (همان: ٦٧). بنابراین خواننده، با شخصیت‌هایی روان‌گسیخته در داستان روبه‌رو می‌شود که هویت معینی ندارند. روان‌گسیختگی از ویژگی‌های پست‌مدرنیته محسوب می‌شود. (Bertens,1995: 228) این خصوصیت در شخصیت‌های اصلی هر دو اثر مورد مطالعه به وضوح قابل مشاهده است. انزوا و هذیان‌گویی‌های آدام و م. ل.، توهم، رفتار جنون‌آمیز و وابستگی اعتیادآمیز آن‌ها به سیگار، به لحاظ روان‌شناختی تصویری اسکیزوفرنیک به خواننده القا می‌کند. از این‌رو، این دوگانگی یا تناقض، خواننده را با مجموعه‌ای از واقعیات و به بیانی دیگر، با نوعی «عدم قطعیت» مواجه می‌سازد که این مؤلفه به گفتهٔ ایهاب حسن از مؤلفه‌های پست‌مدرن به شمار می‌رود (Hassan,1987: 168).

دوگانگی و تناقض حتی در توصیف ظاهری شخصیت‌ها نیز به چشم می‌خورد. در *ملکوت*، «دکتر حاتم مرد چهارشانهٔ قدبلندی بود که اندامی متناسب و بانشاط داشت، به همان چالاکی و زیبایی که در جوان نوبالغی دیده می‌شود، اما سر و گردنش پیرترین و فرسوده‌ترین سر و گردن‌هایی بود که ممکن است در جهان وجود داشته باشد. موهای انبوه فلفل‌نمکی‌اش

به موازات هم و در دو دستهٔ مجزا از دو سوی سر بزرگش به عقب می‌رفت» (۹). در جای دیگر، خود دکتر حاتم به این موضوع اشاره می‌کند: «دست‌ها و پاهای من چالاک‌اند، قوی و تازه، اما سرم پیر است، به اندازهٔ سال‌های عمرم. من اغلب اندیشیده‌ام که آن دوگانگی که همیشه در حیاتم حس کرده‌ام نتیجهٔ این وضع بوده است. یک گوشهٔ بدنم مرا به زندگی می‌خواند و گوشهٔ دیگر به مرگ. این دوگانگی را در روحم کشنده‌تر و شدیدتر حس می‌کنم» (۱۸). از خلال صحبت‌های دکتر حاتم این‌طور بر می‌آید که از نظر روحی نیز دچار دوگانگی باشد. او در رابطه با روز خاکسپاری آخرین زن جوان و زیبایش به نام "ملکوت" می‌گوید: «آن‌روز هم مثل همیشه و همه جا همان دوگانگی سخت جان همراهی‌ام می‌کرد [...] در درون من بود، زیرا او همسفر نامرئی و وفادار من است. همه وقت در درون من...» (۱۹).

دوگانگی روحی در م. ل. نیز وجود دارد: «در وجود [او] دو نیرو –کودک و دیو– در کشمکش‌اند. دیو که غروب‌ها و شب‌ها سر بر می‌کشد او را اسیر کابوس‌های بی‌پایان می‌کند و به تخریب و کشتار فرا می‌خواند. و کودک لحظه‌های جلیل زندگی را به یادش می‌آورد» (میرعابدینی، ۱۳۷۷: ۳٥٦). م. ل. که با قطع اعضای خود در پی فراموشی گذشته‌اش (جنایاتی که مرتکب شده است) است، حتی به منظور فراموش کردن و رهایی از وسواس‌ها و کابوس‌هایش به مغرب سفر می‌کند (٤٤). اما علی‌رغم این میلِ به فراموشی خاطرات تلخ گذشته، همیشه در کنار نعش پسرش (که با دست خود او را کشته) و همچنین اعضای قطع شدهٔ بدن خویش (که با میل خود زیر تیغ جراحی برده است) زندگی می‌کند: «اعضای قطع شده‌ام را در این شیشه‌ها با الکل نگهداری می‌کنم» (۳۳)؛ «در حقیقت همهٔ ما در همهٔ سفرها به دنبال آن کالسکه بود که حرکت می‌کردیم و نه به سوی مقصدمان. همان کالسکه‌ای که نعش مومیایی‌شدهٔ فرزندم در میانش درون تابوت چوبی خوبی به اطراف می‌خورد» (۳٤). م. ل. به خوبی این دوگانگی را در وجود خود حس می‌کند: «کس دیگری از میان دندان‌هایم به او جواب داد که من او را خوب می‌شناختم و می‌دانستم کیست و یقین داشتم که باز آن حال لعنتی به سراغم آمده‌است [...] همو که با لب و زبان من حرف می‌زند و با لحن و صدای من، همو که به دکتر حاتم پاسخ می‌دهد و همو که با دست‌های من فرزندم را قطعه قطعه کرده است و زبان شکو را بریده است» (۳۰). عنصر دوگانگی در نوشتار صادقی به نحوی عرضه می‌شود که گویی امری معمول و قابل انتظار است: «در دنیای وهم‌آمیز او، عجیب‌ترین حوادث، عادی و طبیعی می‌نماید» (سید حسینی، ۱۳۵۷: ٤۳٥). به تعبیر سپانلو، حضور مؤلفهٔ تناقض در داستان‌های صادقی امری اتفاقی نیست، بلکه به شکلی بنیادین ریشه در دیدگاه نویسنده دارد:

«نگرش صادقی بر مبنای سنجش تناقض‌ها در یک موضوع انسانی و اجتماعی شکل می‌گیرد» (سپانلو، ۱۱۵: ۱۳٤۰).

در *صورت‌جلسه* نیز تناقض‌های موجود در شخصیت آدام توجه خواننده را به خود جلب می‌کند. تناقض‌ها به حدی است که «خواننده مثل خود آدام هرگز از چیزی به طور کامل مطمئن نیست» (Salles,1996: 44). او مردم‌گریز است و در انزوا و تنهایی، در خانه‌ای متروکه واقع در بالای تپه‌ای خارج از شهر زندگی می‌کند و فقط به منظور تهیه مایحتاجش گهگاه به شهر می‌رود. در آنجا با کسی صحبت نمی‌کند و هیچ تمایلی به برقراری ارتباط ندارد، تا جایی‌که در تخیلاتش، به همراه داشتن طوطی‌ای بر دوشش فکر می‌کند، تا هنگامی‌که در شهر راه می‌رود، به جای او صحبت کند تا شاید دیگران متوجه بشوند که او چیزی برای گفتن به آنها ندارد (۱۰۹–۱۱۰). علی‌رغم میل او به عدم برقراری ارتباط، خواننده متوجه علاقهٔ او به نامه‌نگاری با میشل می‌شود. او در فصل اول کتاب (A)، فصل نهم (I) و فصل پانزدهم (O)، به این فکر می‌کند که اگر سفر کند، در هر شهر با یک نفر دوست خواهد شد و اگر دوباره گذارش به همان شهرها بیفتد، روزهایی به سراغ دوستان خود خواهد رفت که از نبودنشان در منزل مطمئن باشد. مثلاً به خانهٔ دوستی که در «ریو» دارد، عامدانه در روز جشن کارناوال می‌رود تا او در خانه حضور نداشته باشد و بعد برای معذرت‌خواهی، نامه‌ای به او می‌نویسد (۱۳٤). این در حالیست که در فصل شانزدهم (P)، با وجود گریز همیشگی او از گفتگو با دیگران، به سخنرانی برای مردم می‌پردازد و آن‌ها را نیز دعوت به گفتگو می‌کند (۲٤٦).

توصیف ظاهری آدام نیز این دوگانگی را نشان می‌دهد: «او از دور به یک کودک، از نزدیک‌تر، به مرد جوانی و از پشت سر، به پیرمردی صدساله و معصوم شباهت دارد» (۲۳۰) و یا در جای دیگر این‌گونه می‌خوانیم: «از دور قیافهٔ یک توریست آمریکایی را دارد، ولی از نزدیک متوجه می‌شویم که چهره‌ای کثیف، موهایی بیش از اندازه بلند و ریشی بلوند دارد که ناشیانه با قیچی بریده شده است» (۲۹).

آدام پس از اینکه در حالت جنون موش را به طرز وحشیانه‌ای می‌کشد، با شکیبایی خم می‌شود و جسد آن را از روی زمین برمی‌دارد و در حالی‌که می‌گرید، آن را از پنجرهٔ اتاق به پایین تپه پرت می‌کند و بدن موش در میان بوته‌ای از خار جای می‌گیرد (۱۲۵). با این حال، در فصل بعدی (I)، در طی نامه‌ای به میشل، در مورد موش این‌گونه می‌نویسد: «موش سفید مرده‌ای را در میان انبوهی از بوته‌های خاردار در پای دیوار ویلا پیدا کرده‌ام که بایستی مدتی از مردنش گذشته باشد» (۱۲٦). با توجه به شباهت این موش با موشی که آدام کشت و در میان

بوته‌ای خاردار انداخت، خواننده حدس می‌زند که این باید همان موش باشد، اما آدام به گونه‌ای صحبت می‌کند که انگار فراموش کرده است، یا این‌طور وانمود می‌کند که خود چنین بلایی را بر سر موش آورده است.

همچنین، در مقدمه و در طول داستان، آدام به گونه‌ای توصیف می‌شود که به نظر می‌رسد مبتلا به فراموشی است، به‌طوری‌که چند بار به این موضوع اشاره می‌شود که او نمی‌داند سرباز فراری است یا از آسایشگاه روانی گریخته است (۵۷، ۹۱). با وجود این، در یادآوری بعضی از خاطرات، به‌رغم اینکه سال‌ها از آن می‌گذرد، چنان به ذکر جزئیات می‌پردازد که موجب تعجب خواننده می‌شود: «زمان زیادی است که از آن می‌گذرد ولی هنوز آن را به خاطر دارم» (۱۲۷). آدام در خاطراتش از بارانی‌ای (لباس) سخن می‌گوید که به میل خود آن را به میشل می‌دهد (٤٣)، اما در ادامهٔ داستان می‌بینیم که بارها از میشل به بهانهٔ همین بارانی اخاذی می‌کند. همچنین گفته‌هایش در مورد قیمت این بارانی متناقض به نظر می‌رسند، به طوری‌که یک بار ارزش آن را پنج هزار فرانک (۲۲۱) و بار دیگر ده هزار فرانک (۲۲۲) تخمین می‌زند.

به همین ترتیب، می‌توان به وجود تناقض در تصاویری چون کارت‌پستال و پوستری از یک فیلم اشاره کرد که توجه خواننده را به خود جلب می‌کند. کارت‌پستال، تصویر زنی نیمه برهنه را نشان می‌دهد که هر چند چهرهٔ زیبایی ندارد ولی راوی او را ونوس می‌خواند. مطابق توصیف او، با وجود پورنو بودن این تصویر، هاله‌ای به این زن جوان تقدس بخشیده است (١٦٧–١٦٨). همچنین، می‌توان به وجود تناقض در توصیف پوستری از یک فیلم اشاره کرد که تصویری رمانتیکی است از یک زن و مرد که به یکدیگر ابراز علاقه می‌کنند. ولی وجود رنگ‌های خشن در چهرهٔ آن‌ها و همچنین وجود خط خطی‌های سیاه‌رنگ در ته زمینهٔ تصویر، نشان‌دهندهٔ نبودن هارمونی در تصویر است (١٦٩). عنوانی که آدام برای دفترِ یادداشت‌هایش انتخاب کرده و قصد چاپ آن را دارد نیز عنوانی متناقض است: «رذل‌های زیبا» (۲۰۸).

آدام فردی ریزبین و حساس است. نگاه او به دنیا متفاوت از نگاه دیگران است. به طوری‌که در توصیف اتفاقات اطرافش کلماتی متضاد و متناقض را به کار می‌گیرد که به گفتهٔ مارینا سالز حاکی از نگرش دوگانهٔ اوست: «وجود حرکت در آنچه که به نظر ساکن می‌آید، هیاهو در دل سکوت، مرگ در زندگی و بالعکس، نشان‌دهندهٔ نگرش دوگانه به دنیاست» (Salles,1996: 109). این دوگانگی به پیدایش نوعی «ناخالصی» و ناهمگونی می‌انجامد که گی اسکارپتا آن را بنیادی‌ترین خصوصیت زیباشناختی متن پسامدرن می‌داند (Scarpetta,1985: 55).

٤- بُعد معماگونهٔ روایت

نوشتار پسامدرن تداعی‌گر این گفتهٔ دریدا است که ابهام جزء جدایی‌ناپذیر معنا است (Derrida,1967: 88). ابهام از عناصری است که از قرن بیستم به بعد، توجه بسیاری از هنرمندان را به خود جلب کرده است. بدون شک، این ویژگی در داستان‌نویسی جزء عناصر تأثیرگذار بر روند دریافت خواننده از متن است، چرا که با به تعویق انداختن معنا خواننده را به تعمق وا می‌دارد. به بیانی دیگر، در حالی‌که نوعی تعامل میان مخاطب و متن به‌وجود می‌آورد، باعث می‌شود خواننده از محدودهٔ متن فراتر رود. ازاین‌رو، اومبرتو اکو، ابهام معنایی را تضمین کنندهٔ جاودانگی اثر می‌داند (Echo,1965: 22). خوانش آثار آمیخته با ابهام همان خوانشی است که رولان بارت آن را این‌چنین وصف می‌کند: «آیا تا به حال برایتان اتفاق نیفتاده است که در حین خوانش یک کتاب، مدام از قرائتتان باز ایستید، نه از سر بی‌علاقگی، بلکه برعکس به دلیل سیلی از افکار، هیجانات و تداعی‌ها؟» (Barthes, 2002: 602).

وجود ابهام در *صورت‌جلسه* و *ملکوت*، بُعدی معماگونه و رمزآلود به دو اثر می‌بخشد. این پیچیدگی هم در محتوا و هم در ساختار این آثار مشهود است. در مقدمهٔ *صورت‌جلسه*، لوکلزیو این اثر را رمان-پازل می‌نامد (۱۲)، بدین معنا که خواننده برای فهم آن باید قطعات پازل را کنار هم بچیند و هوشیارانه رمزگشایی کند. نکتهٔ جالب توجه این است که هر دو نویسنده به این بُعد نوشتار خود واقف‌اند و معتقدند که داستان باید بتواند همانند داستان پلیسی در خواننده کشش و جذبه ایجاد کند. صادقی حتی از این نظر، داستان پلیسی را موفق‌تر از سایر داستان‌ها می‌داند و به این نوع داستان‌نویسی ابراز علاقه می‌کند. بدین‌جهت، وقتی که از او در مورد تأثیرپذیری آثار او از داستان‌های پلیسی سؤال می‌شود پاسخ می‌دهد: «لازمهٔ کشش و جذبه در داستان این نیست که داستان حتماً حادثه و انتریگ بسیار پیچیده‌ای داشته باشد که بتواند خواننده را جلب کند. من ترجیح می‌دهم که سیر طبیعی خود داستان این کشش را ایجاد کند»[1] (مهدی‌پورعمرانی، ۱۳۷۹: ۸۷). او داستان پلیسی را «خالص داستان» می‌داند و معتقد است که «اگر نویسنده‌ای بتواند داستان خود را به این خلوص و یکپارچگی داستان‌های پلیسی برساند کار بسیار خوبی کرده است» (همان: ۸۸). او در ادامه می‌گوید: «من می‌خواهم که این‌طور باشم» (همان). لوکلزیو نیز در مقدمهٔ *صورت‌جلسه*، در توضیح خصوصیات داستان

۱- این سخن بهرام صادقی برگرفته از مصاحبه‌ای است که با روزنامهٔ آیندگان ادبی داشته است. این مصاحبه با عنوان «گفت و شنودی با بهرام صادقی» به نقل از این روزنامه در کتاب روح‌الله مهدی پور عمرانی آمده است، اما تاریخ این مصاحبه ذکر نشده است.

ایدئالش از چنین کشش و تأثیری بر خواننده سخن می‌گوید و امیدوار است که بتواند همانند آرتور کونان دویل نویسندهٔ داستان‌های پلیسی شرلوک‌هلمز داستان بنویسد. او اضافه می‌کند: «دوست دارم که داستان من به عنوان یک داستان خالص در نظر گرفته شود که تنها فایدهٔ آن تأثیری است که (هر چند گذرا) بر ذهن خواننده می‌گذارد. همان تأثیری که علاقه‌مندان به ادبیات پلیسی با آن آشنایی دارند» (۱۲). از این نظر، در هر دو اثر، ساختار و بازی‌های زبانی به کار برده شده نقش مهمی در ایجاد ابهام دارند. برای مثال، می‌توان به تودرتو بودن روایت‌ها اشاره داشت که از جمله تمهیداتی است که انسجام متنی را از بین می‌برد و گاهی نیز تعلیق به وجود می‌آورد. این ویژگی پیش‌رَوی وقایع در هر دو داستان را، به مثابهٔ داستان‌های پسامدرن، «ضد خطی» می‌کند، «بدین معنی که سیر ماجرا و حوادث داستان، مشخص و تنظیم شده نیست» (داد، ۹۸: ۱۳۸۳). لیوتار نیز ترتیب زمانی خطی را ایده‌ای کاملاً مدرن می‌داند (Lyotard,1986: 114).

متوسل شدن نویسنده به استعاره‌هایی گنگ و پیچیده نیز ابهام‌آفرین است. مثلاً می‌توان به جملهٔ معروف پل الوار که از زبان آدام شنیده می‌شود اشاره داشت: «زمین همانند پرتغالی آبی است» (۳۰٦) و یا به استعاره‌هایی چون «بینی کور» (۷٦)، «انگشتان کور» (۷۷)، «بوی مایل به زرد» (۸٤)، «عطر زرد» (۱۱۸)، «سر و صدای چسبناک» (۱۵۰)، «سر و صدای آرامش» (۳۱۲) و «خورشید نیمه‌شب» (۳۱۲). در این اثر، آدام در فصل I و در نامه‌ای خطاب به میشل می‌نویسد: «هنگامی‌که صاحبان این خانه (خانه‌ای که آدام غصب کرده است) برگردند، خواهند گفت که من در فلان یا فلان قرن، مثلاً در قرن ۲٦ به سر می‌برم و شما خواهید دید که من تا چه زمانی در آینده خواهم بود» (۱۳۲–۱۳۳). پس از خواندن این عبارت، دو سؤال در ذهن خواننده نقش می‌بندد: چرا آدام از قرن ۲٦ می‌گوید؟ به عبارت دیگر، چرا او خود را در شش قرن آینده تصور می‌کند؟ در صورتی‌که از خلال متن، با توجه به اشارات مربوط به جنگ‌های جهانی و جنگ الجزایر، متوجه می‌شویم که آدام در قرن بیستم به سر می‌برد. سؤال دوم به هویت آدام مربوط می‌شود: چرا آدام چنین ادعای جاودانگی دارد؟ در جای دیگر، راوی در مورد او می‌گوید: «شاید قرن‌ها طول بکشد تا زمانی فرا رسد که آدام پولو خود را وقف همه چیز کرده باشد؛ بدون شک او آخرین نفر از نژادش بود و این حقیقت داشت چون این نژاد به پایانش نزدیک می‌شد» (۹۱). همچنین، از آنجا که آدام اغلب به دنبال سگی است و حتی در صحنه‌ای، به تقلید صدای سگ می‌پردازد (۹۹)، راوی در توصیف او چنین می‌گوید: آدام، حقیقتاً گم شده بود (هویت خود را از دست داده بود)؛ از آنجا که سگ نبود، نمی‌توانست راه خود را به کمک

پوزه، چشم‌ها و گوش‌هایش بازیابد و از آنجا که دیگر انسان نبود، درست در وسط شهر، راه می‌رفت بدون اینکه چیزی ببیند یا چیزی بگوید (۱۰۲). علاوه بر این، نکات دیگری نیز در روایت داستان وجود دارد که مرموز به نظر می‌رسد و خواننده را به فکر وا می‌دارد. برای مثال، در توصیف مردی که در دریا غرق شده و مرگ او خودکشی اعلام شده است گفته می‌شود که سن او مشخص نیست (۱۵۲)، اما بلافاصله در صفحهٔ بعد می‌خوانیم که او مردی چهل ساله بوده است (۱۵۳). این در حالیست که او در صفحهٔ حوادث روزنامه مردی٥٤ ساله معرفی می‌شود.

یکی دیگر از مواردی که ذهن خواننده را درگیر می‌کند این است که نویسنده ابتدا چارچوبی را برمی‌گزیند و در نگارش آن را رعایت می‌کند و سپس آن را نقض می‌کند: «توالی چارچوب‌سازی و چارچوب‌شکنی، روش اساساً واسازانهٔ فراداستان را فراهم می‌آورد» (Patricia,2002: 31) که این مشخصه در اثر *صورت‌جلسه* به خوبی مشهود است: بخش‌های کتاب *صورت‌جلسه*، به ترتیب حروف الفبا، پشت سر هم قرار گرفته و نام‌گذاری شده‌اند، اما این ترتیب تا آخر رعایت نشده است: بخش Q که احتمالاً اشاره به «Quête» به معنای «جستجو» دارد حذف و کتاب با بخش R که شاید تداعی‌گر کلمهٔ «Renaissance» به معنای «تولد دوباره» باشد، به پایان رسیده است. این چارچوب‌سازی و چارچوب‌شکنی را می‌توان به عنوان پروژهٔ ادبی لوکلزیو در نظر گرفت: «به نظر من رمان‌ها چیزی را می‌بافند. آن‌ها به مثابهٔ نوعی فرش هستند که بافته می‌شوند، مدام باز می‌شوند و بایستی دوباره شروع کرد. این کمی شبیه به کاری است که عنکبوت روی تارش انجام می‌دهد» (Le Clézio, 2008: 47).

آدام چهار نامه خطاب به میشل می‌نویسد که در نامهٔ سوم، برخلاف نامه‌های دیگر، به جای ضمیر «من»، از ضمیر «او» استفاده می‌کند (۲۱). جابه‌جایی ضمیر و به‌کارگیری ضمیر «شما» نیز برای خواننده سؤال‌برانگیز است (٥٤، ۸۹، ۹۵، ۹۹، ۱۰۵، ١٤٦). آدام در بخش (I) طی نامه‌ای به میشل، از ضمیر «شما» استفاده می‌کند و از آنجا که همیشه میشل را «تو» خطاب می‌کند، جای پرسش است که آیا منظور او خواننده بوده است یا میشل؟ (۱۳۳، ۲۰۸، ١٣٦).

تغییر فونت (چاپ حروف) نیز در هر دو اثر دیده می‌شود و ذهن خواننده را به خود مشغول می‌کند. در *صورت‌جلسه*، در یک صفحه، فونت برجسته (پررنگ) (۱۳۷) و در صفحات دیگر، جمله‌ای (۵۸) و یا کلماتی به صورت ایتالیک مشاهده می‌شوند (٦٢، ٦٧، ۷۰، ۸۱، ۲۰۵،...). همچنین، وجود خط‌خوردگی‌ها (۲۰۸، ۲۲۵، ۲۰۹)، هاشور (۲۲۵)، کلمات ناقص (۱۰۰، ٢٧٦) و جملات ناقص (۱۳۷، ۱۵۹، ۲۱۸، ۲۱۹، ٢٢٦، ۲۲۷) و همچنین، کروشه‌های

میان خالی برای خوانندهٔ *صورت‌جلسه* جای تأمل دارد (۲۱۲، ۲۱۳، ۲۱۵، ۲۱٦، ۲۲٤، ۲۲۷). در *ملکوت* نیز، به دفعات، شاهد تغییر فونت به برجسته می‌باشیم: (۸، ۲۳، ۲۹، ۳٦، ٤۰، ٤٥، ٤٦، ٦۱، ٦۲، ٦۳، ٦۸، ٦۹، ۷۳، ۸۲).

در اثر صادقی، راوی در معرفی شخصیت‌ها به فرد عجیبی اشاره می‌کند: «دوست دیگر، دوست «ناشناس» که ما هیچ‌یک از مشخصات او را نمی‌دانیم و از این پس هم نخواهیم دانست» (۷). البته در این جمله، متوجه این موضوع می‌شویم که راوی با گفتن «ما»، پای خواننده را هم به میان می‌کشد. پیشگویی فرد «ناشناس» در مورد سکتهٔ مرد چاق (۸) و همچنین این که او تنها کسی است که دکتر حاتم او را از راز خود آگاه می‌کند و به او آمپول مرگ تزریق نمی‌کند، از مواردی است که باعث می‌شود ذهن خواننده متوجه و مشغول این شخصیت مرموز شود. پس از اینکه دکتر حاتم «ناشناس» را در جریان کار خود قرار می‌دهد، به او می‌گوید: «تو را هم بخشیدم چون به من کمک خواهی کرد» (۲٤). شب آخر که دکتر حاتم به باغ می‌رود تا آقای مودت، مرد چاق و منشی جوان را از مرگشان باخبر کند، هر کدام از آن‌ها گوشه‌ای نشسته و «تنها ناشناس خودش را پشت بوته‌ای از علف‌های خودرو پنهان کرده بود» (۸۳). آقای مودت (که در ابتدای داستان، جن در او حلول کرده بود)، او را «یهودای اسخریوطی» نامید: «پس فقط من زنده می‌مانم، من و این یهودای اسخریوطی که دوستانش را به شیطان فروخت» (۸٦). «ناشناس» سر نعش مرد چاق (که به خاطر ترس از مرگ جان داده بود) ایستاده بود و دندان‌های خود را به هم می‌فشرد. اشک به آرامی از چشمهایش فرو می‌ریخت (۸۷). خواننده در حدس و گمان‌هایش ممکن است «ناشناس» را به عنوان راوی و یا نویسندهٔ داستان در نظر بگیرد و اقدام به نوعی برهم‌فکنی شخصیت‌ها کند که این از فنون رمان پسامدرن می‌باشد. همان‌گونه که ملاحظه می‌شود، دنیایی که صادقی به تصویر می‌کشد «کم کم تبدیل می‌شود به دنیایی پر از نشانه و علامت که فضای حاکم بر آن، فضایی است وهم‌آلود و شخصیت‌هایش چند لایه و حتی مبهم» (بزرگ‌نیا، ۱۳۷۷: ۱۸۵-۱۸٦).

به همین ترتیب، دکتر حاتم نیز، به صورت شخصیتی مبهم برای خواننده توصیف شده است. وقتی منشی از او می‌پرسد چند سال دارید؟ این‌چنین پاسخ می‌دهد: «خیلی زیاد، بهتر است بگویم معلوم نیست!» (۱۲)، یا در جایی دیگر می‌گوید: «من همیشه بوده‌ام» (۱۹). آشنایی او با زبان جن و رمزگشایی کلمه "تیکا" که توسط آن جن (که خود را مأمور شمارهٔ ۹۹۹ معرفی می‌کند) روی ورقه‌ای نوشته شده و دکتر با صدای رعب‌انگیزی آن را برای دیگران می‌خواند این سؤال را در ذهن خواننده پیش می‌آورد که آیا دکتر حاتم همان شیطان است؟ او

می‌گوید: «همین امشب خود شیطان، رئیس مستقیم من، به سراغتان می‌آید. اگر حرفی دارید با او بزنید و اگر هم توانستید به جنگش بروید» (۲۳). دکتر حاتم در گفتگو با «ناشناس»، پس از توصیف اینکه شهر قرار است تا یک هفتهٔ دیگر به گورستانی پر از اجساد باد کرده و متعفن تبدیل گردد، از اینکه همیشه از لذت تماشای این مناظر محروم بوده است اظهار تأسف می‌کند: «زیرا در هر شهر و هر سرزمین، مجبورم زودتر از موعد کوچ کنم» (۲۵). او در گفتگو با ساقی می‌گوید: «من بازیچهٔ دست تقدیرم. [...] من خود بندهٔ زرخرید شغلم هستم و سرنوشتم» (۵۲). اتاق دکتر حاتم نیز جای عجیبی است. بر بالای درِ پانسیون دکتر حاتم نوشته شده است: «هر که می‌خواهد داخل شود باید هیچ چیز نداند» (۲۷). سقف اتاق آینه‌کاری، پر از ستاره و ماه و دیوارهایش ملون از ترکیب هزاران رنگ گوناگون می‌باشد (۲٦). در فصل دوم، م. ل. با خود می‌اندیشد: «چرا دکتر حاتم چنین اتاقی ساخته است؟» (۳۳). توصیفی که در ادامه از اتاق دکتر حاتم نقل می‌شود، می‌تواند ملکوت را برای خواننده تداعی کند: «اکنون در آسمان اتاق، در ملکوت ماه و ستاره‌های لاغر و شرم‌زده و در تلألو رنگین و سرگیجه‌آور دیوارها سکوت و آرامش و خاموشی بود، ابدیتی ظلمانی بود» (۷٤).

"شکو"، نوکر م. ل.، نام شخصیت مرموز دیگری است که شاهد صحنه‌های مرگ یا بهتر بگوییم قتل است، از جمله: پسرکشی م. ل.، خفه شدن ساقی و تزریق آمپول مرگ به م. ل. توسط دکتر حاتم. م. ل. در مورد سرنوشت شکو و خانواده‌اش این‌چنین می‌گوید: «باغبان ما (پدر شکو) هم آدم عجیبی بود، گذشتهٔ تاریکی داشت و کسی از رازش سردر نمی‌آورد [...] بچه‌های دیگرشان می‌مردند و گاهی هم ناپدید می‌شدند. اما آشپز ما عقیده داشت که پدرشان آنها را با تبر راحت می‌کند و می‌گفت با چشم خود بارها این منظرهٔ خوشمزه را دیده است. [...] یک روز کنیز پیر (مادر شکو) سکته کرد و مرد. فردایش ما باغبان خودمان را هم از دست دادیم: قصر را گذاشت و رفت و تا به حال کسی از حالش خبر ندارد» (٦٦).

در این اثر، از لحاظ ساختاری نیز نوعی تودرتویی و از هم‌پاشیدگی روایی موجد ابهام در داستان می‌گردد. در واقع، این گسیختگی روایی باعث می‌شود انسجام روایت از بین برود و خواننده دچار سرگردانی شود. فصل دوم *ملکوت* با عنوان «اکنون او سخن می‌گوید»، شامل یادداشت‌های روزانه‌ای است که م. ل. در مدت اقامتش در پانسیون دکتر حاتم می‌نویسد. این فصل این‌گونه شروع می‌شود: «روز دوم ورودم به شهرستان» (۲٦). خاطرات از روز دوم شروع می‌شود و تا روز سیزدهم ادامه می‌یابد. این خاطره‌گویی با نوعی عدم انسجام همراه است، به‌طوری‌که م. ل. در روزهای سوم، پنجم و هفتم از سفر به مغرب و در روز چهارم، از روز

اول می‌گوید. این شخصیت در روز نهم، به توصیف شبی می‌پردازد که پسرش را با چاقو می‌کشد و در شب سیزدهم، متوجه می‌شویم که در روز قبل، یعنی روز دوازدهم، چیزی ننوشته است و از روز یازدهم نیز سخنی نمی‌گوید. سفر به سمت مغرب، م. ل. را به شهر دکتر حاتم می‌رساند. او در مورد این سفر چنین می‌گوید: «این مغناطیس بود که مرا به سویی نامعلوم می‌کشید» (٣٤). اما منظور از مغناطیس در اینجا، نیروی شیطانی دکتر حاتم است یا تقدیر و سرنوشت؟ با توجه به اینکه این سفر به مرگ م. ل. ختم می‌شود، آیا می‌توان مغرب را استعاره‌ای از غروب زندگی م. ل. در نظر گرفت؟

همان‌گونه که گفته شد، در فصل دوم *ملکوت*، یادداشت‌های روزانهٔ م. ل. تا شب سیزدهم ادامه می‌یابد. در شروع فصل سوم نیز عدد سیزده مشاهده می‌شود و سپس اشاره‌ای به آیهٔ ١٣ از باب هشتم انجیل (مکاشفات) شده است. تکرار عدد سیزده توجه خواننده را جلب می‌کند. با توجه به اینکه دکتر حاتم کسی است که به هر کجا می‌رود، مرگ می‌آفریند و آنجا را تبدیل به گورستانی می‌کند، این سؤال مطرح می‌شود که آیا این عدد، در رابطه با شوم بودن شخصیت مرموزی همچون دکتر حاتم معنا پیدا می‌کند؟ قابل ذکر است که همان‌گونه که ژوزف کمبل به آن اشاره می‌کند، «در انجیل مرقس (مارک) نیز در فصل ١٣، عیسی مسیح از پایان جهان سخن می‌گوید» (١٣٩٤: ٥٨).

اما چرا فصل اول (که در مورد حلول جن و شیطان است) با چنین آیه‌ای از قرآن: «فبشرهم بعذاب الیم» و چرا فصل سوم (که در مورد رؤیای م. ل. و رستاخیز او می‌باشد)، با چنین فرازی از انجیل، شروع می‌شود: «و عقابی را دیدم و شنیدم که در وسط آسمان می‌پرد و به آواز بلند می‌گوید: وای وای وای بر ساکنان زمین»؟ و چرا با چنین آیه‌ای از سورهٔ «طارق» به اتمام می‌رسد: «فما له من قوه و لا ناصر»: و برای او هیچ نیرو و یاوری نیست؟ آیا به وضعیت تراژیک بشر اشاره می‌شود که محکوم به مرگ است؟

خواننده تا پایان مطالعهٔ هر یک از دو رمان امیدوار است پاسخی به سؤالاتی که پیش از این مطرح شد بیابد، اما هر دو اثر در هاله‌ای از ابهام خاتمه می‌یابند و پایان داستان نیز به عهدهٔ خواننده واگذار می‌شود. این «فرجام‌گریزی» از دیگر خصوصیات نوشتار پسامدرن است: «ادبیات پسامدرن فرجام قطعی داستان را به سخره می‌گیرد و این سنت را بی‌معنی و پوچ تلقی می‌کند» (بیات، ٣٦: ١٣٨٧)

همان‌گونه که نشان داده شد، معماگونه بودن و پیچیدگی آثار پسامدرن، بُعدی تفسیری به آن‌ها می‌بخشد و موجب تغییر جایگاه خواننده می‌شود، چرا که خوانندهٔ ادبیات پسامدرن دیگر

به دنبال همانندسازی و هم‌ذات‌پنداری با شخصیت داستان نیست، بلکه متن را همچون صفحهٔ شطرنجی می‌بیند که در حین بازی او را به فکر فرو می‌برد (Jouve, 2001: 81). بدین‌ترتیب، همانند لوکلزیو که رمان را همچون پازلی برای خلق و بازچینش به خواننده عرضه می‌کند (۱۲)، «صادقی نیز خواننده را در نقشی جستجوگرانه، همپای قهرمان داستان قرار می‌دهد تا در فضایی مبهم و بیدادگرانه، راه خود را باز کند، و درگیر همان مسئله‌ای شود که قهرمان داستان با آن روبه‌روست (میرعابدینی، ۱۳۷۷: ۳۵۰).

۵- نتیجه

قرن بیستم، با جنگ‌های جهانی و خشونت‌های بی‌شمار آن منجر به بی‌اعتبارشدن دومینوگونهٔ فراروایت‌ها و ارزش‌های پیشین شد و بدین ترتیب، زمینهٔ سنت‌شکنی جدیدی در ادبیات را فراهم آورد. ظهور جنبش‌هایی همچون دادائیسم، سوررئالیسم، اگزیستانسیالیسم، رمان نو، پساساختارگرایی و پست‌مدرنیسم در قرن بیستم و نقش آن‌ها در سیر تحولی ادبیات، مصداق و گواه خوبی است بر تمرد، بداعت و سنت‌شکنی. گرچه تعریف واحدی از پسامدرنیسم ارائه نشده است، اما نظریه‌پردازان این تفکر بر اصول مشترکی که همگی بر نوآوری و بدعت در ادبیات پست‌مدرن دلالت دارند اتفاق نظر دارند. مطالعهٔ دو رمان *صورت‌جلسه* و *ملکوت* نشان داد که از میان این اصول، وجود سه ویژگی مهم و مشترک، این دو اثر را به یکدیگر نزدیک می‌سازد. این سه مؤلفه نوشتار پسامدرن، عبارت‌اند از پرداختن به درون‌مایهٔ مرگ، وجود دوگانگی و تناقض و بُعد معماگونهٔ روایت. پژوهش حاضر نشان می‌دهد که درونمایهٔ مرگ، به عنوان یکی از مضامین مطلوب ادبیات پسامدرن، به شکل گرایش به مرگ‌اندیشی و خشونت در رمان‌های مورد مطالعه ظهور می‌کند. از این‌رو، شخصیت‌های رمان‌های مذکور، آدام، م. ل. و دکتر حاتم، هر سه دچار امیال سادیستی و مازوخیستی هستند. آن‌ها از ارتکاب به جنایت، فرزندکشی و تجاوز، هیچ ابایی ندارند. در هر دو رمان سخن گفتن از مرگ و خشونت و فکر کردن به آن، نه تنها تابو نیست، بلکه آگاهانه و همراه با لذت‌جویی است. بدین‌ترتیب، مرگ دیگر به عنوان واقعیتی گریزناپذیر و محتوم مطرح نمی‌شود، بلکه بر خلاف انتظار خواننده، مطلوب نظر شخصیت‌هایی است که در مقابل دغدغهٔ مرگ و هراس از آن، ترجیح می‌دهند به جای فرار با آن روبه‌رو شوند.

به علاوه، این دغدغه، شخصیت‌ها را دچار روان‌گسیختگی می‌کند، به طوری‌که آن‌ها در هر دو اثر فاقد هویت معین هستند و در هاله‌ای از ابهام به تصویر کشیده شده‌اند. تناقض و

دوگانگی نه تنها در توصیف ظاهری شخصیت‌ها به چشم می‌خورد، بلکه در تک‌گویی‌ها و رفتار آنان نیز مشهود است و به نوعی عدم انسجام در پردازش شخصیت‌ها می‌انجامد. ارائهٔ تصویری اسکیزوفرنیک از شخصیت‌های اصلی در هر دو داستان، شگردی است که به طور مشترک از سوی هر دو نویسنده برای گریز از پردازش سنتی عنصر شخصیت مورد استفاده قرار می‌گیرد. ناهمگونی هویتی شخصیت‌ها و جلوه‌های گوناگون و گاه متناقض روایی، موجد نوعی ناخالصی است که مهم‌ترین خصوصیت زیباشناختی نوشتار پست‌مدرن می‌باشد و خواننده را با تکثر واقعیت که خود از مبانی اندیشهٔ پست‌مدرن است روبه‌رو می‌سازد.

بُعد معماگونهٔ روایت، دامنهٔ این واسازی را وسیع‌تر می‌کند و به واسطهٔ فنون و تمهیدات ساختاری و روایی به هر دو داستان جنبه‌ای مرموز می‌بخشد. در هم آمیختن مدام مرز بین واقعیت و خیال، امکان تفاسیر متفاوت را به خواننده می‌دهد و سبب می‌شود که او به هیچ چیز اطمینان نکند. هر دو نویسنده از تمامی تدابیر و تمهیدات ممکن برای به حیرت آوردن و متزلزل کردن خواننده استفاده می‌کنند. تودرتو بودن روایات نقل شده و ضد خطی بودن آن‌ها، چندگانگی معنایی، استفاده از استعاره‌های دور از ذهن و عجیب، چارچوب‌سازی و نقض آن به منظور آفرینش روالی بدیع توسط خواننده، همه و همه نشان از پیش‌بینی «مرگ مؤلف» و «تولد خواننده» در فرایند خلق هر دو اثر دارد. وجود این پیچیدگی‌های رمزگونه، خوانندهٔ هوشمند را به برقراری تعامل با متن و متعاقباً تأمل در آن وا می‌دارد. این تعامل، همان تعامل پویا و رمزگشایی است که به تعبیر بارت، متن را از خوانا به نویسا مبدل می‌سازد. بدین ترتیب، خوانندهٔ این دو رمان، نه به دریافت متن، بلکه به بازآفرینی آن می‌پردازد.

٦- منابع

بزرگ‌نیا، کامران (۱۳۷۷)، «وسوسهٔ مرگ فکر مرگ»، *خون آبی بر زمین نمناک*، ۱۸۳-۱۹۵، تهران: آسا.

بیات، حسین (۱۳۸۷)، *داستان‌نویسی جریان سیال ذهن*، تهران: علمی-فرهنگی.

تشکری، منوچهر، رفیعی، سارا (۱۳۹۱)، «بهرام صادقی، پیشگام یا همگام با ادبیات پست‌مدرن جهان»، همایش ملی داستان‌پژوهی، ۷-۱، آدرس صفحهٔ اینترنتی: http://rms.scu.ac.ir/Files/Articles/Conferences/Abstract/maqaleh.pdf201324235631744.pdf

داد، سیما (۱۳۸۳)، *فرهنگ اصطلاحات ادبی*، تهران: مروارید.

سپانلو، محمدعلی (۱۳٤۰)، *نویسندگان پیشرو ایران*، تهران: کتاب زمان.

سیدحسینی، رضا (۱۳۵۷)، *مکتب‌های ادبی*، چاپ ششم، تهران: کتاب زمان.

صادقی، بهرام (۱۳۵۱)، *ملکوت*، چاپ سوم، تهران: کتاب زمان.

صنعتی، محمد (۱۳۸۲)، «با مرگ به ستیز مرگ: بررسی روان شناختی *ملکوت* بهرام صادقی». *تحلیل‌های روان‌شناختی در هنر و ادبیات*، چاپ دوم، تهران: نشر مرکز.

کمبل، ژوزف (۱۳۹٤)، *تو آن هستی*، ترجمهٔ مینا غرویان، تهران: دوستان.

محمودی، حسن (۱۳۷۷)، *خون آبی بر زمین نمناک*. تهران: آسا.

ملپاس، سایمن (۱۹٦۹)، *ژان‌فرانسوا لیوتار*، ترجمهٔ قمرالدین بادیردست (۱۳۸۹)، تهران: نشر نی.

مهدی‌پورعمرانی، روح‌الله (۱۳۷۹)، *مسافری غریب و حیران*، تهران: نشر روزگار.

میرعابدینی، حسن (۱۳۷۷)، *صد سال داستان‌نویسی ایران*، تهران: نشر چشمه.

Barthes, Rolland (2002), *Œuvres Complètes:* 1968-1971, Paris: Seuil.

Bauman, Zygmunt (1992), *Intimations of Postmodernity*, London: Routledge.

Bertens, Hans (1995), *The Idea of The Postmodern*, London: Routledge.

Cortanze, Gérard de (2009), *J. M. G. Le Clézio*. Paris: Gallimard.

Derrida, Jacques (1967), *L'écriture et la difference*, Paris: Éditions du Seuil.

Docherty, Thomas (1996), *Alterities: Criticism, History, Representation*, Oxford: Clarendon Press.

Eco, Umberto (1965), *L'œuvre ouverte*, Paris: Seuil.

Freud, Sigmund (1920), «Au-delà du principe de plaisir», *Essais de psychanalyse*, Paris: Payot.

Freud, Sigmund (1973), *Névrose, psychose et perversion*, Paris: PUF.

Gontard, Marc (2001), «Le postmodernisme en France: définition, critères, périodisation», In *Le temps des lettres: Quelles périodisations pour l'histoire de la littérature française du 20ème siècle ?,* Presses Universitaires de Rennes, pp. 282-294, URL: <http: //books. openedition. org/pur/33315>. doi: 10. 4000/books. pur. 33315

Hassan, Ihab (1987), *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture*, Ohio State University Press.

Jouve, Vincent (2001), *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris: PUF.

Le Clézio, J. M. G. (1963), *Le Procès-verbal*, Paris: Gallimard.

Le Clézio, J. M. G. (2008), «J'essaie de savoir qui je suis», Entrevue par F. Busnel, In *Lire*, Paris, pp. 46-49.

Léger, Thierry (1995), *L'œuvre de Le Clézio face à l'existentialisme, au nouveau roman et au postmoderne*, Thèse de doctorat, Université de Washington.

Lyotard, Jean-François (1979), *La Condition postmoderne: Rapport sur le savoir*, Paris: Minuit.

Lyotard, Jean-François (1986), *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, Paris: Galilée.

McHale, Brian (1987), *Postmodernist Fiction*, London: Routledge.

Mootoosamy, Vidoolah (2016), «Violence et abjection dans les premiers textes de Le Clézio», *Les Cahiers J. M. G. Le Clézio*. *La violence dans les premières œuvres*. Paris: Passages, dirigé par Thierry Leger et Fredrik Westerlund.

Patricia, Waugh (2002), *Metafiction: The Theory and Practice of Self-conscious Fiction*, London: Routledge.

Salles, Marina (1996), *Parcours de lecture, Le Procès-Verbal*, Paris: Bertrand-Lacoste.

Scarpetta, Guy (1985), *L'Impureté*, Paris: Grasset & Fasquelle.

Sim, Stuart (2011), *The Lyotard Dictionary*, Edinburgh: Edinburgh University Press.