فصلنامه علمی جامعه شناسی سیاسی انقلاب اسلامی
دوره ۳، شماره ۳، شماره پیاپی (۱۱)، پاییز ۱۴۰۱، ص ۱۰۹ ـ ۹۱

مقاله پژوهشی

پست مدرنیسم در ایران معاصر با تکیه بر آثار رضا قاسمی

لیلا رهنما[۱]، نزهت نوحی[۲]، مهری تلخابی[۳]، حیدر حسن‌لو[٤]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۶/۲۹ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۹/۱۳

چکیده:

پست‌مدرنیسم یکی از جنبش‌های مهم و تأثیرگذار چند دهه اخیر در بسیاری از رشته‌ها و حوزه‌های مطالعاتی مختلف ازجمله هنر، معماری، موسیقی، فیلم، ادبیات، جامعه‌شناسی، علوم ارتباطات، مُد و فناوری است. پس از انقلاب اسلامی نیز به‌واسطه دگرگونی‌هایی که در عرصه‌های اجتماعی، فرهنگی و سیاسی ایجاد شد، داستان‌های بسیاری با ویژگی‌های این مکتب نوشته شد که روایت غیرخطی و گسیخته یکی از ویژگی‌های اصلی آن‌هاست. نویسندگان معاصر ضمن تشکیک در الگوهای دهه‌های گذشته به‌دنبال یافتن شیوه‌هایی تازه در نگارش آثار خود بودند. رضا قاسمی نیز از نویسندگان برجسته پس از انقلاب در حوزه داستان‌نویسی پسامدرنیستی است که مهم‌ترین ویژگی آثار او به‌کارگیری نوعی خاص از روایتگری است که تأثیر زیادی بر دیگر عناصر داستان‌های وی نهاده است. هدف این پژوهش که با روش توصیفی و تحلیلی به نگارش درآمده، بررسی مؤلفه‌های پست مدرنیستی و ویژگی‌های روایتگری در داستان‌های پسامدرنیستی و تأثیر شیوه روایت راوی بر روند وقوع حوادث داستان‌های قاسمی است، مؤلفه‌هایی همچون عدم قطعیت وابهام روایی، آشفتگی زمانی، از هم گسیختگی وقطعه قطعه شدگی، ابهام، روایت مدور که نشان می‌دهد این مفاهیمِ پسامدرنیستی در آثار او، ثمره‌ی فرایند طبیعی روایتی است که به آشفتگی ذهنِ انسان معاصر می‌پردازد. انسانی که خود منعکس کننده‌ی آشفتگی‌های جهان اطرافِ خود است. همچنین تلاش شده تا با تحلیل عناصر مبهمِ رمان، برخی از ابهامات، آشکار و رمزگشایی شود. این پژوهش نشان می‌دهد که درک این داستان‌ها بدون شناختِ ویژگی‌های روایتگریِ راوی دشوار و ناممکن است.

واژگان اصلی: پست‌مدرنیسم، انقلاب، داستان‌نویسی، روایت، جامعه‌شناسی، رضا قاسمی.

۱. دانشجوی دکتری گروه زبان وادبیات فارسی، واحد زنجان، دانشگاه آزاد اسلامی، زنجان، ایران
۲. استادیار گروه زبان وادبیات فارسی، واحد زنجان، دانشگاه آزاد اسلامی، زنجان، ایران (نویسنده مسئول)
noohi_nozhat@yahoo.com
۳. استادیار گروه زبان وادبیات فارسی، واحد زنجان، دانشگاه آزاد اسلامی، زنجان، ایران
٤. استادیار گروه زبان وادبیات فارسی، واحد زنجان، دانشگاه آزاد اسلامی، زنجان، ایران

مقدمه

رویکرد پست مدرنیستی در اوایل دهه هفتاد با الگوبرداری ناقص از غرب در کشور ما نیز رواج پیدا کرد. این جریان در پرتو رویکردی بی‌سابقه به گرایش‌های جدید ادبی و بدون تأمل در میزانِ مطابقت با فرهنگ ایرانی اسلامی و با شتابزدگی واردِ حوزه داستان‌نویسی ایران شد. پست‌مدرنیسم به سیر گسترده‌ای از تحولات در نگرش انتقادی به فلسفه، معماری، هنر، ادبیات و فرهنگ وجامعه می‌گویند که از بطن مدرنیته و در واکنش به آن یا به‌عنوان جانشین آن ایجاد شد. یکی از شاخه‌های مهم در ظهور و پیدایش رویکرد پست‌مدرنیسم، داستان و رمان است که درپی پدیده مدرنیته در غرب، این آثار نیز دستخوش مؤلفه‌هایی تازه شدند و رویکرد داستان‌نویسان غربی به فرم و محتوا و نیز شیوه‌های روایی تازه‌ای جلب شد.

اغلب پیشگامان داستان‌نویسی پست‌مدرنیستی را سه نفر نام می‌برند: «ولادیمیر نابا‌کف با رمان آتش رنگ پریده؛ گابریل گارسیا مارکز با اثر مشهور خود به نام صد سال تنهایی و داستان‌های کوتاه خورخه لوئیس بورخس» (شایگان، ۱۳۸۰ ۱۸۹). در داستان پست‌مدرنیستی، برخلاف داستان مدرنیستی که شخصیت، جهان را به خود و دیگری تقسیم می‌کند، شخصیت از همان آغاز به تقسیم خود و دیگری اعتقادی ندارد. دنیای واحد و عقلانی کنار می‌رود و دنیاهای متعدد تجربه می‌شوند. همچنین روایت‌های کلان حذف می‌شوند، زیرا این داستان‌ها درپی یکسان‌سازی هستند تا بتوانند جهان را در یک نظام معین جای دهند و بشناسند.

بی‌توجهی به زمان و روایت در داستان اصلی‌ترین ویژگی ادبیات پسامدرن است. نویسندگان پسامدرن با به‌کارگیری تکنیک‌های روایی خاص همچون اقتباس، جریان سیال ذهن، بینامتنیت، ایجاد از هم‌گسیختگی در روند داستان و... تلاش می‌کنند عنصر روایت را در داستان محو کنند. نبود قطعیت و نبود وحدت معنایی از دیگر مشخصه‌های ادبیات پسامدرن است. به همین دلیل این‌گونه داستان‌ها در مرزی بین واقعیت و فراواقعیت قرار می‌گیرند؛ به‌عبارتی «نویسنده واقعیت و مجاز را درهم می‌ریزد و این بی‌مرزی به ایجاد فضاهای عجیب و غریب، وهم‌آلود و گاه سوررئال منجر می‌شود» (مستعلی پارسا، ۱۳۸۷: ۱۳٦).

هرچند داستان‌نویسی پست‌مدرن در جهان غرب به‌سبب آنکه ریشه در دگرگونی‌های اجتماعی، فرهنگی، سیاسی، اقتصادی و صنعتی دارد، به‌طور نسبی از اصالت برخوردار است؛ اما در جوامع شرقی همچون ایران که هنوز درگیر مؤلفه‌های سخت و انکارناپذیر سنت هستند، اندکی نابه‌هنگام به نظر می‌رسید. با وجود این، دست‌کم این بررسی این موضوع را روشن می‌سازد که ادبیات داستانی ایران تا چه

حد از مبانی نظری غرب بهره گرفته و تا چه حد بر ظرفیت‌ها و امکانات بومی و ملی خود متکی است. داستان‌نویسی در ایران از همان آثار ابتدایی تا نمونه‌های متأخر نشانه‌هایی از حضور ادبیات داستانی پسامدرن دارد که البته گاه مرز دقیق بین مولفه‌های مدرن و پسامدرن به‌درستی درک نمی‌شود که این امر انتقادهایی را نیز از سوی نویسندگان و منتقدان کشور به‌دنبال دارد. عدم‌آگاهی از نوآوری‌ها و نظریه‌های ادبی نویسندگان جهان و بی‌توجه بودن نسبت به ظرفیت‌ها و امکانات زبان فارسی، ازجمله دلایلی است که سبب شده داستان‌های ایرانی نتوانند جایگاه مناسب خود را در عرصه جهانی به دست آورند.

با توجه به اینکه سبک هیچ نویسنده‌ای را به‌طور قطع نمی‌توان مختص به یک جریان ادبی مشخص دانست، در این پژوهش به بررسی رمان‌های رضا قاسمی می‌پردازیم که در میان رمان‌های معاصر بیشترین همخوانی را با مؤلفه‌های پست‌مدرن دارند. بنابراین انتخاب قاسمی به دلیل این‌که وی یکی از نویسندگان پس از انقلاب است که در رمان‌های سه‌گانه خود به نام‌های «همنوایی شبانه ارکستر چوب‌ها»، «چاه بابل» و «وردی که بره‌ها می‌خوانند» به‌طور ضمنی عناصر پست‌مدرن را با در نظر داشتن ادبیات بومی به کار گرفته و همچنین آشنایی با انگاره‌های روایت پست‌مدرنیستی در داستان‌های وی، انجام گرفته است.

روش و سؤال پژوهش

نگارنده در این پژوهش در پی پاسخ به پرسش‌های زیر است:

۱) مهم‌ترین مؤلفه‌های پست‌مدرن درداستانهاورمانهای رضا قاسمی کدامند؟

۲) شیوه به کار بردن مؤلفه‌های پست‌مدرن در رمان‌های رضا قاسمی چگونه است؟

۳) انگاره‌های روایت پست‌مدرن در رمان‌های رضا قاسمی چیست؟

چارچوب نظری

تعیین مرزی دقیق بین مدرنیسم و پست‌مدرنیسم دشوار است و به آسانی نمی‌توان این دو را از هم تفکیک‌کرد. تفاوت نویسندگان پسامدرن با دیگر نویسندگان پیشین در این است که رئالیست‌ها در پی محاکات واقعیتِ بیرونی بودند و مدرنیست‌ها در پی محاکاتِ نحوه کارکرد ذهن، متقابلاً پسامدرنیست ها می‌کوشند تا نشان دهند هرگونه تلاش برای محاکات، محکوم به شکست است بدین ترتیب، خودِ روایتگری به منزله موضوعی مسئله‌ساز در کانون توجه رمان پسامدرن قرار می‌گیرد (پاینده، ۱۳۸۵: ۳۱)

در این داستان‌ها جهانی به تصویر کشیده شده است که مرز خیال و واقعیت را به چالش کشیده و بسیاری از ارکان آن زاییده‌ی خرافات و باورها و تضادهایی است که از ویژگیهای ذهنِ انسان است. آغاز جریان پست‌مدرنیستی در ایران را می‌توان در بخش گرایش‌های ادبی نو در کتاب صد سال داستان‌نویسی ایران نوشته حسن میرعابدینی، بوف کور هدایت و تشکیل انجمن هنری خروس جنگی با گرایش‌های سوررئالیستی دانست. در سال‌های ۱۳۲۰– ۱۳۳۰ «متفاوت‌نویسی مورد توجه قرار می‌گیرد و نویسندگانی مثل کاظم تینا و احمد شاملو آثاری را با این حال و هوا خلق می‌کنند. این جریان مدرنیستی در دهه ۱۳٤۰ شروع به رشد می‌کند و جنگ ادبی اصفهان با کمک ابوالحسن نجفی، محمد حقوقی و هوشنگ گلشیری منتشر می‌شود» (تدینی، ۱۳۸۸: ۱۳٤). میرعابدینی درباره علت پیدایش این گرایش در ادبیات داستانی ایران اظهار داشته است: «علت اصلی این گرایش را می‌توان تغییرات اساسی در ساختار جامعه و فروریزی ارزش‌های سیاسی_ آرمانی گذشته دانست که نویسندگان را بیش از پیش از ادبیات مرامی دور کرد و پژوهش در فرم و زبان را در دستور کار آنان قرار داد، تا جای قطعیت‌اندیشی‌ها را شکاکیت و جست‌وجو برای کشف بگیرد و نویسنده بتواند از طریق تجربه کردن فرم و زبان به شناخت تازه‌ای از واقعیت برسد» (میرعابدینی، ۱۳۸٦: ۱٤٥۳). هر چند تاکنون ادبیات پسامدرن راه خود را در ادبیات جهان باز کرده، اما در داستان‌های ایرانی تجربه تازه‌ای است.

مطالعه آثار داستانی ایران از همان نمونه‌های ابتدایی، همچون بوف کور و توپ مروارید نوشته صادق هدایت به‌سبب مرکزیت‌زدایی، اصالت‌گریزی و انتخاب شیوه‌های گوناگون نوشتاری یا ترس و لرز اثر غلامحسین ساعدی، به‌علت جایگزین کردن تصویر واقعیت به جای واقعیت یا به تعبیری دیگر ناپیدایی مرز میان تخیل و واقعیت، برخی از داستان‌های کوتاه بهرام صادقی و رمان‌ها و داستان‌های هوشنگ گلشیری تا آثار متأخری مانند آزاده خانم و نویسنده‌اش اثر رضا براهنی، کولی کنار آتش نوشته منیرو روانی‌پور، بعضی از داستان‌های شهریار مندنی‌پور و بیژن نجدی، دیوان سومنات اثر ابوتراب خسروی، داستان بلند ناهید و مجموعه داستان زن در پیاده‌رو راه می‌رود نوشته قاسم کشکولی، رمان‌های رضا قاسمی و... نشانگر حضور ادبیات داستانی پست‌مدرن به‌ویژه در سال‌های پس از انقلاب است که البته به جهت مرز باریک میان مؤلفه‌های ادبی مدرنیسم متأخر و پسامدرن گاهی درک نمی‌شود و از طرف نویسندگان و منتقدان وطنی با واکنشی انتقادی روبه‌رو می‌شود.

«پارانویا، بی‌نظمی زمانی در روایت رویدادها، تداعی نامنسجم اندیشه‌ها، استفاده گسترده و بی‌مورد از صناعت اقتباس، زوال مفهوم زمان، برجسته‌سازی واژه‌ها به‌منزله نشانه‌های تجزیه کننده مادی و دور

باطل یا فقدان تمایز بین سطوح منطقه متمایز گفتار» (لوئیس، ۱۳۸۳: ۸٤) برخی از ویژگی‌های داستان‌های پسامدرنیستی هستند. نویسندگان پسامدرن پیرنگ، زمان، شخصیت، مکان و درون‌مایه را دشمنان رمان می‌دانند و «فرجام چندگانه و تداعی نامنسجم از مهم‌ترین شگردهایی است که آنان برای برهم زدن یکپارچگی و فهم بی‌دردسر متون داستانی به کار می‌برند» (لوئیس ۱۳۸۳: ۸۸). «در این داستان‌ها زاویه‌دید معمولاً اول شخص است تا داستان در عین ناباوری واقعی تلقی شود» (شمیسا، ۱۳۸۳: ۳۲۲). داستان پست‌مدرنیستی از وسط شروع می‌شود و سلسله حوادث بی‌ربط در آن رخ می‌دهد، زمان حال قطعه قطعه است و اتفاقات یکدیگر را دنبال نمی‌کنند. همچنین تفکر پست‌مدرن، منتقد روایت‌های کلان است و بر این باور است که هر تلاشی برای ایجاد وحدت به ناچار در اختلال تکه‌تکه شدن یا انحلال است.

تحلیل

عدم قطعیت و ابهام روایی

عدم قطعیت یا تعیین‌ناپذیری که از ویژگی‌های داستان‌های پسامدرنیسم است، در هر سه رمان رضا قاسمی کاملاً مشهود است. «ما امروزه باید نسبت به همه شخصیت‌های داستان به‌رغم حرف‌های او در داستان و رمان، تردید داشته باشیم، چراکه آن روزگار گذشت که خواننده با ساده‌دلی، حرف‌های شخصیت داستانی یا گفته‌های نویسنده، درباره شخصیت داستان را باور کند. شخصیت‌های داستانی همانند نمونه‌های حی و حاضر آنها، دروغ می‌گویند، ریا می‌کنند، نقشه می‌کشند، فریب می‌دهند و دیگران را مقصر گناه خود وانموده می‌کنند. دیگر آن امنیت خاطر و احساس اطمینانی که در رمان‌ها و داستان‌ها ما را از تردیدها و سوءظن‌های جهان واقعی دور می‌کردند و لحظاتی آرامش به ذهنمان عطاء می‌کردند، وجود ندارد». (مندنی‌پور، ۱۳۸۳: ۵۵).

در دنیای همنوایی شبانه ارکستر شبانه چوبها هیچ چیز مطلقی وجود ندارد و راوی با پنهان کردن حقیقت قصد توجیه و تبرئه خود را دارد؛ برای نمونه راوی در ابتدا می‌گوید که نقاشی شغل او نیست: «شغل من نقاشی نبود. شب‌ها خوابم نمی‌برد و اگر سر را به کاری گرم نمی‌کردم دیوانه می‌شدم» (قاسمی، ۱۳۹۹: ۲۳) سپس اظهار می‌کند که نقاش ساختمان است، اما او در تمام ساعات روز در منزل است و هیچ‌گاه سرکار نمی‌رود. تنها گاه به کافه چراغ‌های دریایی با سینما یا کنسرت سر می‌زند و برای خواننده معلوم نمی‌شود که او از چه راهی مخارج زندگی‌اش را تأمین می‌کند. در رمان حتی نام سگ صاحب‌خانه راوی هم به‌طور قطع مشخص نیست؛ راوی بیان می‌کند که اریک فرانسوا اشمیت هر روز

بر سر سگ خود گابیک فریاد می‌کشد و او را شلاق می‌زند، ولی همسر صاحب‌خانه کـه خـود دچـار فراموشی است هر بار به راوی یادآوری می‌کند که گابیک مرده و این سگ دیگری است که کاملاً شبیه به سگ قبلی است و هر بار هم نام تازه‌ای می‌گوید: «–این یکی اسمش چیست؟–گابیـک.–مثـل اینکـه دفعه قبل اسمش ارو بود.–ارو مرد.–گابیک هم که قبلاً مـرده بـود!–بلـه، ایـن ولـف اسـت» (قاسـمی، ۱۳۹۹:۱۵۰). رویارویی راوی با پسرش نیز به‌گونه‌ای تصویر شده که نمی‌توان با قطعیت از آن صـحبت کرد. راوی ادعا می‌کند که پسرش او یا سایه او را کشته است، اما فردای این مواجهه کت و شلوار خاکی پسر، کف اتاقِ راوی افتاده است و خود راوی به ملاقات صاحب‌خانه‌اش می‌رود. همچنین راوی برای نشان دادن بی‌گناهی خود در مقابل نکیر و منکر دروغ می‌گوید و خواننده با چندبار خواندن درمی‌یابـد که راوی گاه در چند جمله نقشه خود را آشکار می‌کند؛ برای مثال او در سطرهای زیر، بدون اجبار نکیر و منکر و در جریان روایت، ناخودآگاه به نقشه‌اش برای قتل خود به دست پروفت اشاره می‌کنـد: «اگـر رویای پروفت این بود که روزی در هر کدام از دوازده اتاق این طبقه یک حواری داشته باشد من هـیچ رویای نداشتم. حالا که می‌دیدم چیزی که از آن فرار کرده‌ام درست دم اتاقم سبز شده است کم کمـک وسوسه می‌شدم برای این پروفت، نقش یهودا را بازی کـنم» (قاسـمی، ۱۳۹۹: ۱٤۱)• در متن‌هـایی کـه راوی آن غیرقابل اعتماد است خواننده باید متن را به دقت بخواند تا بتواند متوجه تناقضات احتمالی در گفته‌های راوی و روایت شود.

فضای داستان چاه بابل نیز همچون دیگر رمان‌هـای پسـامدرن دارای شـک و تردیـد اسـت کـه به‌واسطه به‌کارگیری جملات نیمه تمام، افعال منفی، پرسشی، حروف ربط، قیدهای شـک و تردیـد و... ایجاد شده است. تردید داشتن مدرنیست‌ها درباره حقیقت در عمل به دیدن امور از منظرهای متفـاوت منجر شد. آن‌ها بر این عقیده بودند که ادراک و دانش انسـان بـرای فهـم حقیقـت کفایـت نمی‌کنـد و بازنمایی را قدرتمندانه‌ترین امکان نیل به حقیقت می‌دانستند، لیکن «پسامدرن‌ها بیش از پیش شـکاکیت مدرنسیت‌ها را تشدید کردند و امکان بازنمایی را از بیخ و بن سست کردند. آنـان درصـدد اثبـات ایـن بودند که انسان ناگریز از به‌کار بردن واسطه است؛ زیرا هیچ واقعیتی خارج از حیطه زبان و اندیشه وجود ندارد» (متس ۱۳۸٦: ۲۰٦). مندو در این رمان در اوج وادادگی از آرمان‌هایش به دنبـال مقصـری بـرای گناهان خود است و با خود تکرار می‌کند: «چرا معلقم کردی؟ می‌شد که نباشم. می‌شد که نپرسم. می‌شد که بگویم همین است که هست...» (قاسمی، ۱۳۷۸: ۱٦).

خواننده رمان شاید بتواند ابهام متن را برطرف کند؛ اما مشکل او عدم‌قطعیت خواهد بود که همـه

متن را دربر گرفته است و بیشتر در سطح روایت خود را نشان می‌دهد «واقعیت وجود مندو کدام بود؟ آنکه شوهران، گرگش لقب می‌دادند یا این موجود فلک زده‌ای که حالا دو هفته بود لحافش را گاز می‌گرفت؟ آنکه بعضی‌ها در او جلوه ازلی می‌دیدند؛ بی‌اعتنا به همه کس و همه چیز، یا اینکه مثل قوطی خالی نوشابه به کم‌ترین فشار می‌خمید و له می‌شد؟ آنکه دیگران در پس هر کلامش کنایه‌ای می‌دیدند، یا اینکه نداشتن اختیار کلام بزرگ‌ترین مشکل وجودش بود؟ به راستی مندو آوازش را برای که خوانده بود؟ فلیسیا یا شارل؟» (قاسمی، ۱۳۷۸:۲۲). اصلِ عدم قطعیت نشان می‌دهد که ارجاع متن به خود است و پست‌مدرن هیچ اعتقادی به فرضیه محاکات ندارد که در آن متن، جهان خارج را بازنمایی می‌کند.

در رمان‌های قاسمی شاهدیم که در برخی از شخصیت‌های اسطوره‌ای و تاریخی تشکیک می‌شود و گاه در مواردی نیز این تشکیک بیش از حد، شخصیت‌های رمان، قهرمان حماسی، مذهبی و تاریخی را به تمسخر می‌گیرد؛ به عنوان نمونه در چاه بابل راوی درباره شخصیت‌های اسطوره‌ای داستان می‌گوید: «خب ظاهراً مشکل قضایی مادام ناهید طلاق بوده! عالیجنابان عزا و عزایا یا همان هاروت و ماروت هم می‌بینند طرف جنس مرغوبی است، وارد معامله می‌شوند» (قاسمی، ۱۳۷۸: ۸۳) یا راوی در رمان وردی که بره‌ها می‌خوانند، پهلوانان شاهنامه را با چاقوکشان محله‌شان یکی می‌داند و می‌گوید: «برای ما که جهان کودکی‌مان پر بود از پهلوانان شاهنامه هر کدام از این چاقوکشان کرد، لر، عرب یا ترک همان پهلوانان اسطوره‌ای بودند که از لای صفحات شاهنامه پا نهاده بودند به داخل شهر. یکی رستم بود، یکی اسفندیار، یکی سعد وقاص بود، یکی افراسیاب» (قاسمی، ۱۳۹۰: ۳۶) یا در قسمت دیگری از رمان شاهد تشکیک راوی در شخصیت‌های مذهبی هستیم: «همه چیز با آلت تناسلی حضرت ابراهیم شروع شد. خداوند گذاشته بود دنبالش. می‌خواست بکُشدش. چون توی تن ابراهیم تکه‌ای اضافه بود» (قاسمی، ۱۳۹۰: ۱۱). همچنین راوی در شیوه روایت خود هر یک از موضوعات را تا اندازه‌ای پیش می‌برد و سپس باز می‌ایستد تا دیگری برسد و باز به راه خود ادامه می‌دهد. این شگرد به خوبی عدم قطعیت در برداشت از داستان را سبب می‌شود که از مؤلفه‌های داستان پسامدرن است، زیرا جابه‌جایی روایت می‌تواند برداشت‌های متفاوتی را برای خواننده ایجاد کند.

قطعه‌قطعه شدگی در روایت

در رمان‌های قاسمی نه تنها بخش ابتدایی و انتهایی کنار یکدیگر قرار می‌گیرند، بلکه راوی در لابه‌لای داستان نیز گویا به یک‌باره به خود می‌آید و سعی می‌کند با از سرگیری و بازگویی آنها را تکمیل

کند، به عنوان مثال راوی در بخش اول روایت خود به پشت در صاحب‌خانه می‌رسد، اما ادامه روایت خود رها کرده و مشغول روایت ذهنی دیگری می‌شود. سپس در ابتدای روایت بخش ششم، باز آن بخش فراموش شده را به یاد آورده و ادامه می‌دهد: «نا امیدانه تصمیم گرفتم، برای آخرین بار، انگشتم را روی دکمه زنگ فشار دهم که در صدایی کرد و مثل همیشه گابیک به سرعت مقابلم ظاهر شد. ایستاد روی دو پا و دست‌هایش را روی شانه‌هایم گذاشت و چشم‌های درشتش را که از حدقه بیرون جسته بود، به چشم‌هایم دوخت. تنم از ترس خیس عرق شده بود. گابیک که گویی از آنچه که در طبقه ششم می‌گذشت به شدت تحریک شده بود، به طرزی وحشیانه پوزه‌اش را مقابل صورتم تکان می‌داد. از ترس آنکه مبادا با یک جست بینی‌ام را بکند بی‌حرکت ایستادم. من از سگ نمی‌ترسم. یعنی مدت‌ها بود که دیگر نه از دیدنش وحشتی داشتم و نه از لمس کردنش اکراه...» (قاسمی، ۱۳۹۹: ۲۸). پس از دو پاراگراف و با دیدن سگ همسایه، وارد فضای ذهنی دیگری می‌شود و ادامه این قسمت از داستان موکول می‌شود به ابتدای بخش دوازدهم از فصل سوم که صد و ده صفحه بعد است: «پس از تجسس‌های اولیه گابیک حالا نوبت خود ماتیلد بود تا همان پرسش و پاسخ همیشگی را از سر بگیرد. وقتی پرسید چه می‌خواهم، با آنکه همین چند روز پیش اجاره‌ام را داده بودم، به دروغ گفتم: آمده‌ام اجاره‌ام را بدم» (قاسمی، ۱۳۹۹: ۱۳۸). در این قسمت راوی باز مقداری از وقایع را روایت می‌کند و دوباره به‌واسطه حواس پرتی ماتیلد ادامه روایتش را فراموش می‌کند. این شیوه روایت، در جای جای داستان دیده می‌شود که از ویژگی‌های بارز داستان پسامدرن است و نشان از ذهن پریشان و پر از پرش و نامنظم انسان امروز دارد.

رمان چاه بابل نیز با به تصویر کشیدن سه زندگی، رنج‌ها و خاطرات شخصی در تبعید را نمایان می‌کند، به‌طور کلی رمان در سه داستان با درون‌مایه یکسان، ولی در فضا و زمان متفاوت رخ می‌دهد؛ در زمان اول داستان، یعنی قرن هجدهم که در آن مندو در قالب سفیر شاه قاجار در روسیه و نام ابوالحسن ایلچی به حیاتش ادامه می‌دهد و عاشق زنی به نام گرافینه است. در زمان دوم داستان، یعنی زمان انقلاب مندو (ماندنی آریانژاد) ملقب به حداد است و شیفته زنی به نام ناهید. زمان سوم داستان، مندو در پاریس است و در رابطه با زنی به نام فلیسیا و البته مندو در بی‌زمانی ماروت نام دارد. نویسنده با اشاره به «آشفتگی‌های ذهنی راوی، یکی دیگر از ویژگی‌های جهان پسامدرن را به تصویر می‌کشد که در آن نظم علی و معلولی و کلاسیک به هم می‌ریزد و پریشانی و درهم ریختگی ذهنی جزیی طبیعی از آن است» (لویس، ۱۳۸۳: ۹۱). شخصیت‌ها در رمان چاه بابل به ظاهر در زمان حال زندگی می‌کنند؛ اما با تلنگری

به زمان گذشته بازمی‌گردند که نشان از ذهن آشفته، ناآرام و نامنظم شخصیت داستان دارد: «فاصله آشپزخانه تا اتاق پذیرایی چند قدم بیشتر نبود (در آشپزخانه به اتاق پذیرایی باز می‌شد)، اما آنقدر بود که مندو روزی را به یاد آورد که درشکه‌ای مخصوص او را به کاخ شاه آورد. شاه دفتر جلد مقوایی به دست در سرسرا قدم می‌زد. چشم‌های پف کرده خبر از بی‌خوابی و خستگی می‌داد. ایستاد سرش را که بالا کرد رعشه‌ای ستون فقرات ایلچی را درنوردید و به گردن که رسید، سر به لرزه‌ای شدید تکان خورد. -فلیسیا گفت: سردتان است؟ -سرد "تو چه می‌دانی سرما چیست؟ سرد آن روزی بود که آمدم پاریس لخت و کون پتی"» (قاسمی، ۱۳۷۸: ۱۵). پرش از یک قطعه به قطعه دیگر به معنای نبود قصه و حذف کامل گره در رمان چاه بابل نیست. روایت‌های داستان مانند زنجیری از اتفاقات به فرآیند نقل و روایت قابل درک کمک می‌کنند. در هر سه داستان مندو درباره گذشته خود و خاطراتش صحبت می‌کند و موضوع عشق شخصیت‌ها چندین بار در داستان تکرار می‌شود.

رمان وردی که بره‌ها می‌خوانند نیز در دو بعد زمانی روایت می‌شود؛ زمان اول از هنگام ورود راوی به بیمارستان تا زمانی‌که از بیمارستان پای بیرون می‌گذارد که بر زمان حال منطبق است. زمان دوم از بیمارستان شروع می‌شود و در همه مکان‌ها و زمان‌ها می‌چرخد و در نهایت به نقطه اول بازمی‌گردد. راوی رمان در زمان حاضر به پیش می‌رود، اما هر چیز بهانه می‌شود تا روایت او به‌واسطه سیال بودن ذهن به خاطرات گذشته بازگردد، به‌همین دلیل در وردی که بره‌ها می‌خوانند خواننده هر لحظه به زمان و مکان متفاوتی وارد می‌شود. به‌عنوان مثال در بخشی از داستان راوی بعد از ملاقات با ننه دوشنبه در بندرعباس به یاد ننه حبیبه (مادر مادر) خود می‌افتد و فضای داستان به یک‌باره به زمان و فضای دیگری انتقال داده می‌شود: «نگاه کردم به پیرزن. سایه نبود. سایه بود، اما سایه ننه دوشنبه بود. گفتم: من پسر صدیقه خانم هستم. گفت: می‌دانم برای چه آمده‌ای. لرزیدم. دست کرد و از لای چین نامرئی پیراهن دسته کلیدی بیرون کشید: بیا داخل. جز اطاعت چاره‌ای نبود. جهان نامرئی این پیرزنان را می‌شناختم. به فوتی از پا می‌افتادند پادشاه سرزمینی بودند نامرئی. مثل ننه حبیبه خودم؛ مادر مادرم. یک وجب قد داشت. گوشت که نه همه‌اش صد و پنجاه گرم استخوان بود... با این همه کاری می‌کرد این پیرزن که از هیچ شعبده‌بازی بر نمی‌آمد» (قاسمی، ۱۳۹۰: ۹۳).

بدین ترتیب ذهن راوی مرزهای زمان را در می‌نوردد و با شخصیت‌های تاریخی و اسطوره‌ای همزاد پنداری می‌کند. راوی مدام از مسیحایی (پزشکانی) حرف می‌زند که دم مسیحایی دارد یا اینکه پرستاری عراقی را می‌بیند که انگار او را در جنگ قادسیه دیده است. «آن همه اضطراب برای کشیدن

سیگار... آنوقت این بازمانده سرداران قادسیه حالا به من می‌گفت سیگار کشیدن قدغن است» (قاسمی، ۱۳۹۰: ۷۷). همه این موارد نمونه‌هایی از کاربرد بینامتنیت در برهم زدن روابط علی و معلولی روایت است که خواننده را از لذت ساده دریافت باز می‌دارد و به وی فرصت می‌دهد تا در فضایی ایجاد شده در پیرنگ خطی داستان درباره هر یک حوادث درنگ و تأمل کند.

تجلی روایت‌های اسطوره‌ای

باورها و اعتقادات شکل گرفته از فرهنگ، «در محیط پیرامون خود پیوسته در حال رشد هستند و تنها با جنبش زنده می‌مانند و این پویایی مستلزم آن است که چون موجی از بین رفت، بی‌درنگ موجی دیگر آن را پدید آورد که پیوسته و نو شونده باشد و زمان گذشته را به حال پیوند دهد» (مدرسی، ۱۳۹۰: ٦٨). این پیوند به صورت‌های گوناگون در آثار معاصر نمود پیدا کرده است؛ به‌همین دلیل ردپای باورها و اعتقادات کهن را می‌توان در داستان‌های پست‌مدرن به‌شکل اسطوره نیز یافت. اغلب منتقدان معتقدند همان‌گونه که سرچشمه آفرینش رمان، اسطوره است (زرافا، ۱۷۵: ۱۳۸٦) حضور اسطوره در رمان می‌تواند علاوه‌بر آفرینش معنا بر ساختار و فرم داستان تأثیرگذار باشد (بارت، ۵۸: ۱۳۷۵)؛ لذا حضور اسطوره در رمان «که برای ادبیات ماجرایی از پیش تنظیم شده و منسجم و حکم یک پیش متن دارد» (جواری، ۱۳۸٤، ٤٧) «می‌تواند از یک سو زمینه ساز گفتگو بین گذشته و حال باشد و از سوی دیگر ارتباط کلامی روایت و معنا را امکان‌پذیر نماید» (مکاریک، ۳٤: ۱۳۸۵)؛ «اگرچه کاربست اسطوره در آثار ادبی را در درجه اول همان‌گونه که و.ونت پیش‌تر معتقد بود، باید ناظر بر تداعی معانی دانست» (باستید، ۲۱: ۱۳۷۰).

قاسمی در رمان‌های خویش برای بازیابی هویت و بازشناسی آرمان‌ها و افکار ملی و انتقال آن برای نسل جدید، به بازنویسی اسطوره‌های ملی و دینی می‌پردازند که می‌توان آنها را روایت اسطوره‌ای نامید؛ ولی برای جدا کردن این گونه آثار که غالباً ماهیتی مونتاژ گونه و بازسازانه دارند با آثار قبلی، می‌توان آنها را رمان اسطوره‌ای نامید. آنچه رمان‌های قاسمی را به روایتی اسطوره‌ای تبدیل می‌کند، وجود عناصر اصلی اسطوره در آن است. قاسمی در بعضی از قسمت‌های داستان‌های خود اشاره‌های مستقیم و صریح به تأثیرپذیری از اساطیر دارد که نمونه بارز آن در رمان چاه بابل و دو شخصیت هاروت و ماروت است، چنانکه عنوان رمان نیز نشانه بارز این نوع بینامتنیت است. در رمان چاه بابل نشانه‌ها نقش بازسازنده اسطوره را بازی می‌کنند، نویسنده، شخصیت اصلی داستان، یعنی مندو را درست براساس ویژگی‌های شخصیتی دو فرشته هاروت و ماروت به تصویر کشیده است. اشاره به تندیس‌های

بالدار در داستان و دردهای بین دو کتف مندو شخصیت اصلی داستان کـه محـل بریـدن بال‌هاسـت، نمونه‌های از سقوط و رانده شدن به‌واسطه گناه هستند: «رسیدند به پل الکساندر. چشمش که افتاد به دو اسب بالدار سرستون‌های پل، رعشه‌ای مهره به مهره تیره پشتش را تا گردن بالا آمد. -فلیسیا ما قبلاً کجا همدیگر را دیده‌ایم» (قاسمی، ۱۳۷۸: ۱۱۸). مندو با آوازخوانی خود قدرت برتری پیـدا کـرده کـه ایـن قدرت جادویی در رمان به‌شکلی روایت شده که او هرگاه به درخواست دیگر شخصیت‌ها به این هنـر می‌پردازد سبب دگرگونی حال آنان می‌شود: «وقتی آواز را به آخر می‌برد گمان می‌کرد او را (فلیسـیا) از آن خود کرده است. می‌دانست وقتی که می‌خواند پلک‌های بسته و سیمای باستانی‌اش پیغامی ازلی را به گوش‌ها می‌رساند... آن شب همگی به زبان آمدند که در تمام مدت احساس کرده‌اند کنار حوض کوثر نشسته‌اند» (قاسمی، ۱۳۷۸: ۱۹). همچنین عقوبت خطای فرشـتگان کـه بـه سـقوط از اوج آسـمان بـه حضیض زمین منجر شد در نوع امروزی خود در داستان تکرار می‌شود. مـواردی از جملـه «سنگسـار شدن ناهید»، «سرطان کمال»، «کوری مندو» و تکرار واژه‌هایی همچـون «عـذاب»، «تبعیـد»، «زهـدان»، «پستو» و... تداعی کننده عقوبت است که در داستان رخ می‌نماید.

وردی که بره‌های می‌خوانند نیز با تغییر و تبدیل ساختاری و حل شدن در سطح طرح یا پیرنـگ روایی داستان بن‌مایه اسطوره‌های خود را با شخصیت‌ها و خویشکاری‌های آن‌ها عجین می‌کند و متن را به روایت اسطوره‌ای بدل می‌سازند. به کارگیری عدد چهل که در فرهنگ‌ها و باورهـای اسـاطیری بـار معنایی ویژه‌ای را القا می‌کند در این رمان به کرات دیده می‌شود. راوی در این رمان در آرزوی سـاختن چهلمین سه تار است. او می‌خواهد چهلمین سه تار خود را بسازد و به امید آن ساز یا صدایش دیگران را تحت تأثیر قرار دهد. وی در ابتدای داستان باور دارد سه تار چهلم جادویی خواهد شد: «به دلم برات شده است که اگر چهل سه تار بسازم سه تار چهلم سازی خواهد شد جادویی» (قاسـمی، ۱۳۹۰: ۷۲). راوی دست‌یابی به چهلمین ساز را برای خود همچون آب حیات می‌داند.

شالِ تمام نشدنی هلنا نیز اشاره‌ای است به تکرار بی‌پایان تاریخ و به نوعی نماد زمان است کـه در همراهی با ساختار سیال ذهنی رمان شکل گرفته است، درخت تـوت و اسـتفاده از شخصـیت‌هایی بـا اسم‌هایی همچون ابراهیم و آسیه که در اسطوره‌های دینی ما پیشینه‌ای مشخص دارند، در کنار هم ایـن حس را به خواننده می‌دهد که این دو اسم با توجه به زمینه‌های بافتی رمان دارای کارکرد اسـت و ایـن شخصیت‌ها با صاحب نامشان پیوندهایی دارد.

همنوایی شبانه ارکستر چوب‌ها نیز رمانی است که با تفکرِ مسخ آغاز می‌شـود. مسـخ در ابتـدای

داستان به‌گونه‌ای پوشیده و پنهان روایت می‌شود. با پیشروی زمان، هر کلمه همچون زخم نیشتر بر بدن راوی حک می‌شود تا این تناسخ تکمیل شود تا راوی نتواند از آن فرار کند. تناسخی که فقط سایه‌های کمرنگی از آن را در رمان می‌دیدیم و راوی در انتهای رمان به جای گابیک می‌نشیند و مسخ را به‌طور کامل باور می‌کند. داستان همنوایی شبانه ارکستر چوبها با توصیف اسب آغاز می‌شود. اسب در اسطوره‌ها و مراسم دینی بسیاری از تمدن‌های کهن مقامی بالا و شامخ دارد. این حیوان در وهله اول نماد خورشید و بلندی است و در هنر تدفینی نماد مرگ. به یاد بیاوریم صحنه‌ای از داستان را که راوی در قبر است و برای دو محاکمه‌گر ماجرای زندگی‌اش را مرور می‌کند. اسب در هنر مصر در صحنه‌های مربوط به شکار و جنگ ظاهر می‌شود. راوی هم در ابتدای رمان در آرامش قبل از جدال و مرگ است و در پایان رمان توسط پروفت کشته می‌شود. همچنین در رمان همنوایی شبانه ارکستر چوبها نویسنده نام‌ها را با دقت و با نیتی مشخص انتخاب کرده است. بیشتر شخصیت‌های آثار ادبی، با صاحبان نام‌های تاریخی، مذهبی، داستانی و اسطوره‌ای که دارند در ارتباط هستند مانند پروفت (پیامبر) در همنوایی شبانه ارکستر چوب‌ها.

پارانویا

رمان‌های رضا قاسمی انباشته است از ترس‌ها، توهم‌ها و گاه خیال‌پردازی‌هایی که مرز واقعیت و خیال را به‌شدت باریک می‌کند یا از بین می‌برد و خواننده را بر آن می‌دارد که پارانویا را مهم‌ترین بیماری راوی این داستان‌ها بداند.

راوی در همنوایی شبانه ارکستر چوبها بارها از بیماری پارانویا در شخصیت‌های ایرانی داستانش سخن می‌گوید؛ پروفت و دیگران را متهم به توهم توطئه و بدبینی می‌داند که باعث می‌شود تا حد امکان از آنها حذر کند، اما گویی راه فراری برای او نمانده است. از آنجا که راوی اهل مطالعه و تا حدودی مطلع از روانشناسی است، چندین‌بار خود را در مضان اتهام به بیماری پارانویا می‌بیند، اما چون از ویژگی‌های اصلی این بیماران حق به جانب بودن خود است، این اتهام را نمی‌پذیرد. راوی می‌کوشد تا با برانگیختن حس همدردی خواننده، او را با خود همراه کند و این اتهام را از خود سلب نماید، اما دلیلی که او برای رد اتهام می‌آورد، اثبات کننده بیماری اوست: «می‌دانم حالا فکر خواهید کرد مبتلا به پارانویا هستم. باشد، من که خودم به بیماری‌های بدتر از آن اعتراف کرده‌ام؛ پس بگذارید تا همه چیز را بگویم. راستش اگر همه ثروت عدنان خاشقچی را هم به من بدهند حاضر نیستم ریشم را بدهم دست

یک استاد سلمانی. چه تضمینی هست که دچار جنون آنی نشود و سر آدم را گوش تا گوش نبرد؟ خاصه با آن پیش‌بندی که دور گردن آدم می‌بندد و امکان هر گونه دفاع را هم سلب می‌کند؟ درست است که تا به حال حتی یک بار هم چنین موردی پیش نیامده است؛ ولی شما حاضر هستید به من تضمین بدهید؟ تازه، چطور انتظار دارید که تضمین شما را بپذیرم؟ شاهد زنده، همین پروفت! مگر کسی فکر می‌کرد که روزی به سرش بزند؟» (قاسمی، ۱۳۹۹: ٤٤). راوی در بخش‌های مختلف داستان به وجود این بیماری در بین مهاجران اشاره می‌کند، اما به‌طور آشکار نمی‌پذیرد که خود دچار این بیماری است و حتی یک‌بار می‌گوید: «بخشی از فرضیه‌بافی و خیال‌پردازی دامنه‌دار او می‌تواند ساخته و پرداخته یک ذهن پارانوءیک باشد» (قاسمی، ۱۳۹۹: ۱۲۵). راوی با وجود انکار، در چنبره پارانویا اسیر شده که می‌توان گفت از عوارض تبعید و مهاجرت است. این احساس حق به جانب بودن، توهم، اضطراب و منفی‌نگری در شخصیت راوی کاملاً هویدا است. به نظر می‌رسد کشته شدن راوی به دست یکی از اهالی ساختمان نیز توهمی بیش نیست. شخصیت‌هایی که خود ساخته اینک دست به توطئه‌ای علیه خود او زده‌اند؛ چنانکه خود اعتراف دارد این شخصیت‌ها همه خیالی بودند و بعد زندگی‌ام شبیه داستانی شد که نوشته بودم.

رمان چاه بابل نیز انباشته است از بدگمانی‌ها و توهم‌هایی است که مرز واقعیت و خیال را به شدت باریک می‌کند یا از بین می‌برد و خواننده را بر آن می‌دارد که پارانویا را مهم‌ترین بیماری راوی بداند. مندو در تمام طول داستان به ثبات و دوام روابط خود با دیگر شخصیت‌ها بدبین است و گمان می‌کند که دیگران درپی پنهان کردن روابط خود از او و آزار رساندن به او هستند: «آن خط را دیدی؟ حالت بهم نخورد؟ پس چرا دوباره راه افتادی دنبال ...؟ شنیدی چه گفت؟ نه مندو اینجا نه؟ می‌فهمی یعنی چه؟ نه! تو گاوی! چون فردا باز هم ببینی‌اش دلت مثل سگ می‌لرزد. ... باید اینقدر توی این لجن فرو بروی تا همه بفهمند برادر حداد کیست» (قاسمی، ۱۳۷۸: ١٦). از جمله عوامل پناه بردن مندو به خیالات درونی روان پریشی اوست که او را درگیر تصورات بی‌اساس و نامتناهی کرده است؛ تصورات و تشویش‌هایی که ناخودآگاه او را نسبت به اطرافیان خود بدبین می‌کند «دست خودش نبود. از لحظه ورود مدام این طرف و آن طرف را نگاه می‌کرد. تشک کهنه‌ای که پشت سرش روی زمین پهن بود و از همان لحظه ورود توجهش را جلب کرده بود آن قدر نو نوار نبود که تصور کند فیلیسیا که آن همه به تمیزی اهمیت می‌داد روی آن دراز کشیده و...» (قاسمی، ۱۳۷۸: ۹۳). از نگاه مندو جهان عرضه سرگشتی و ناامیدی است که در حافظه فردی و قومی مردمش چیزی جز اضطراب، ناکامی، یاس و

اندوه به جای نگذاشته است و روایت‌های اسطوره‌ای مثل هاروت و ماروت و دیگر بینامتن‌هایی که در رمان به کار رفته است نشانه غلبه سختی و عذاب در این دنیاست. راوی برای رهایی از رنج و عذاب از زادگاه خود مهاجرت می‌کند تا شاید به آرامش برسد، اما در کشور جدید بیش از پیش در چرخه رنج‌آور هستی گرفتار می‌شود. نویسنده در این رمان از بینامتن‌های گوناگونی بهره گرفته و با یادکرد ماجرای رنج‌آور هاروت و ماروت اسارت در چرخه پایان‌ناپذیر مشکلات را در ذهن بیمارگون مندو روایت می‌کند.

در طول رمان وردی که برهها می‌خوانند نیز شاهد هستیم که ترس و استیصال در وجود شخصیت اصلی داستان سرشته شده است: «نکند دیشب که پشت در ماندم سرما خورده باشم؟ نکند چشمم عفونت بکند و همین مختصر بینایی هم به گا برود؟ نکند همین فردا یک دیوانه‌ای هواپیمایی را بزند به برج مونپاریس و دکتر پاتینه به انتقام تیغ را مثل مُقاری که بچراخنند در کنده توت بچرخاند در کاسه چشم؟» (قاسمی، ۱۳۹۰: ۱۰۳). راوی به دوام روابط خود با دیگر شخصیت‌ها بدبین و بدگمان است و گمان می‌کند که دیگران درپی آزار رساندن به او هستند «چرا عشق جماعی است دسته جمعی که در آن هر کسی هر کسی را می‌گاید جز من که همیشه گاییده می‌شوم» (قاسمی، ۱۳۹۰: ۱۸۲). راوی که برای درمان چشم خود به بیمارستان رفته آنجا را به سلاخ‌خانه تشبیه می‌کند و می‌گوید: «حالا با این کف سیمانی خیس و آن گوی فلزی ضخیم که روی آب بود، با این حوله‌ای که حوله نبود و شبیه کفن بود، با این صابونی که مایع لزجی بود و رنگ قهوه‌ای ترسناکی داشت... اینجا بیشتر به سلاخ‌خانه شبیه بود تا حمام» (قاسمی، ۱۳۹۰: ۱۰۰).

شخصیت اصلی داستان درپی ساختن سه‌تار جادویی است، اما نسبت به رسیدن و دست‌یابی به این هدف نیز بدبین است، به نحوی که در طول داستان چندین بار این جملات تکرار می‌شود: «از کجا معلوم که این سه‌تار چهلم هم یک پخی نشود مثل همه آن چیزهای دیگر» (قاسمی، ۱۳۹۰: ۱۰۲، ۱۷۸، ۱۸٤). در انتهای داستان هم راوی که بدنش کاملاً ضعیف و ناتوان شده، ساختن سه‌تار را برای همیشه کنار می‌نهد.

روایت مدور

داستان‌های پسامدرن جهان‌بینی خاص و ویژه خود را دارند؛ «در اندیشه پست‌مدرن دیگر رسیدن به یک نتیجه واحد یا متکثر از معنای جهان پیرامون مورد نظر نیست، بلکه تلاش برای رمزگشایی از معمای هستی در نهایت بی‌نتیجه و نافرجام است» (لاج، ۱۳۸٦: ۳٤)؛ از این‌رو است که در داستان

پست‌مدرن، یکی از ویژگی‌های چشمگیر «روایت مدور» یا «چرخشی» آن است. به‌عبارتی، گویا پایان داستان به ابتدای آن بازمی‌گردد تا با این شکل روایت خواننده دریابد که درپی کشف جدیدی از پیرنگ و رابطه خطی آن نباشد که حتماً از نقطه «الف» به نقطه «ب» برسد؛ بلکه بیش‌تر از سیر روایی چرخشی خود داستان لذت ببرد. در هر سه رمان مورد بررسی، راوی از همان ابتدا با مخاطب خود بازی را آغاز می‌کند و در نخستین بند رمان‌هایش رویدادی را که قرار است در آینده اتفاق بیفتد روایت می‌کند.

در کتاب "همنوایی شبانه ارکستر چوبها"، شاهد هستیم که داستان با ترس و سرگشتگی راوی آغاز می‌شود: «مثل اسبی بودم که پیشاپیش وقوعِ فاجعه را حس کرده باشد. دیده‌ای چطور حدقه‌هاش از هم می‌درند و خوفی را که در کاسه سرش پیچیده باد می‌کند توی منخرین لرزانش؟ دیده‌ای چطور شیهه می‌کشد و سم می‌کوبد به زمین؟ نه، من هم ندیده‌ام؛ ولی اگر اسبی بودم هراس خود را این طور برملا می‌کردم... اما نه شیهه کشیدم نه سم کوبیدم. خیلی سریع پله‌ها را چند تا یکی پایین رفتم و زنگ طبقه چهارم را به صدا درآوردم» (قاسمی، ۱۳۹۹: ۷). راوی با توصیف چنین اسبی در پیش‌بینی فاجعه، سبب می‌شود که خواننده تصویری از آن در ذهن خود بسازد و با جملاتی مبهم، اما گیرا خواننده را تشویق می‌کند که این خوف و تشویش را دنبال کند. راوی با گفتن «نه، من هم ندیده‌ام» هنجارگریزی می‌کند و ادامه این تصویر را در ذهن مخاطبش می‌کشد و به‌سمت داستان کنیزک و کدو می‌کشاند. جملاتی که در ابتدا، غریب می‌نماید و خواننده را در این پرسش باقی می‌گذارد که منظور از این گفته‌ها چیست؟

در رمان "چاه بابل "هم روایت از انتها آغاز می‌شود و گویی پایان داستان، آغاز دوباره آن است و خواننده در صفحات پایانی داستان متوجه می‌شود که به ابتدای داستان بازگشته است. در میانه داستان نیز بارها به تکراری بودن زندگی شخصیت‌ها اشاره شده است؛ بنابراین آغاز و پایان، مفهوم معمول و متداول خود را از دست می‌دهد. رمان با این تک‌گویی درونی در پاره صفر آغاز می‌شود و سطور پایانی این داستان یادآور و تکرار همان جملات آغازین است: «چرا این همه فرق می‌کند تاریکی با تاریکی؟ چرا تاریکی ته گور فرق می‌کند با تاریکی اتاق؟... فرق می‌کند با تاریکی ته چاه؟... فرق می‌کند با تاریکی زهدان؟ چرا وقتی دایی با آن دو حفره خالی چشم‌ها برگشت طرف درخت انجیر وسط حیاط طوری برگشت که انگار می‌بیند؟ طوری برگشت که من ترسیدم؟ تو بگو نایی. چرا تاریکی ازل فرق می‌کند با تاریکی ابد؟ چرا تاریکی پشت چشم‌هام سوزن سوزن می‌شود، نایی؟ تو که از ستاره دیگری آمده‌ای... تو بگو...» (قاسمی، ۱۳۷۸: ۲۱۷). شاید نایی اشاره‌ای باشد به انسان اسطوره و راوی سوم شخص و دانای کلِ چاه بابل، نماد انسان مدرنیسم. این تلاقی در پرش‌های زمانی مستتر شده در چاه

بابل نیز مشاهده می‌شود. مندوی امروزی سایه ابوالحسن ایلچی اسطوره است و بعد به فلیسیا سایه ناهید و... کم کم این پرش به اسطوره‌ها و اشاره‌های صرف به بازخوانی اسطوره‌ها تبدیل می‌شود.

در رمان "وردی که برهها می‌خوانند "نیز آغاز داستان چنان جذاب است که خواننده را متوجه خود کرده و گیرایی لازم را برای مخاطب ایجاد می‌کند «چه شد که ناگهان یادم آمد به آن چهلمین پله؟ آن هم پس از گذشت این همه سال؟ راست است که حالا همین‌طور که دراز کشیده‌ام روی تخت هیچ کار دیگری ندارم جز آنکه فکر کنم به همه چیز به "س" که وقتی می‌آید به کلاس دلم می‌لرزد و می‌دانم که او هم دلش می‌لرزد... چرا هیچ خلوت عاشقانه‌ای نیست، ازدحام جمعیت است در تختخوابی دو نفره؟ چرا هر کسی چند نفر است؟ چهره‌هایی تماماً گوناگون؟ چرا عاشق کسی می‌شویم اما با کس دیگری به بستر می‌رویم؟» (قاسمی، ۱۳۹۰: ۵) این بخش خواننده را آماده می‌کند و افق انتظاری به او می‌دهد تا بداند با چگونه داستانی روبه‌روست و چه رویدادهایی قرار است در آینده رمان اتفاق بیفتد.

نتیجه‌گیری

رضا قاسمی همچون دیگر داستان‌نویسان پس از انقلاب درپی آشنا شدن با نظریات و جریان‌های جدید ادبی به‌گونه‌ای تغییر خلاقانه در روایت داستان‌های خود دست پیدا کرده است. وی با استفاده از مؤلفه‌های مکتب پست‌مدرنیسم از سازه‌های داستان همچون فضا، زمان و... داستان‌های خود را از حادثه‌پردازی سنتی خارج کرده و فرم جدیدی از داستان‌نویسی را با توجه به شکل و صورت جدید جایگزین کرده است. داستان‌های بررسی شده در این پژوهش نشان می‌دهد که قاسمی با به‌کارگیری ترفندها و شگردهای داستان پسامدرن و با شکستن عادت‌های متعارف در روایت داستان‌نویسی، در عین جلب نظر مخاطب به کیفیت ساختار داستان، او را به فضای جدیدی از شیوه تفکر، زیست اجتماعی و خیالی وارد می‌کند؛ اگرچه خواننده ناآشنا به شیوه نویسندگان پسامدرن در بدو خواندن داستان‌های وی ممکن است سردرگم و دچار تردید و عدم قطعیت شود، ولی به تدریج می‌تواند به تفاوت فرم، محتوا و شیوه روایت داستان‌های این نویسنده پسامدرن با داستان‌های مدرن پی‌ببرد. در رمان همنوایی شبانه ارکستر چوبها به کارگیری راوی اول شخص که به چند بیماری روانی جدی دچار است، به پیچیده شدن طرح داستان و روایت، نبودن یک معیار مناسب برای تشخیص واقعیت و در نتیجه نسبی و غیرقطعی جلوه دادن حقیقت انجامیده است و در واقع فروریزی مدام واقعیت در این رمان چیزی نیست جزء فرو ریزی واقعیت در عالم انسانی. در چاه بابل با روایت عشق راوی به فلیسیا

روبه‌رو هستیم که با داستان هبوط هاروت و ماروت و همین‌طور روایت ایلچی در گذشته ترکیب می‌شود. چاه بابل با به تصویر کشیدن سه زندگی در سه دوره زمانی، رنج‌ها و خاطرات شخصی در چنگال تبعید را نمایان می‌کند. درهم تنیدگی روایت‌های مختلف در دوره‌های زمانی مختلف نظم پیوسته رمان را از بین می‌برد و انسجام آن را می‌گسلد. نویسنده قطعه قطعه شدگی را که یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های داستان‌های پست‌مدرن است، در این رمان مبنا قرار می‌دهد. فضای داستان چاه بابل نیز مانند اغلب متون پسامدرن آکنده از تردید، شک، ابهام و عدم قطعیت است. در وردی که بره‌ها می‌خوانند نیز شاهد هستیم که ترس و استیصال در وجود شخصیت اصلی داستان سرشته شده و خاطرات کودکی و نوجوانی راوی با وضع امروز او در بیمارستان و همین‌طور روایت سال‌ها ساختن ساز و در کنار آن رابطه‌اش با «ش» (در گذشته) و «س» (در حال) پیوند می‌خورد. راوی به‌واسطه سیال بودن ذهن به خاطرات گذشته بازمی‌گردد و با استفاده از شگرد عدم‌قطعیت سبب جابه‌جایی در روایت می‌شود که برداشت‌های متفاوتی را برای خواننده ایجاد می‌کند. به‌همین دلیل در وردی که بره‌ها می‌خوانند خواننده هر لحظه به زمان و مکان متفاوتی وارد می‌شود.

کتابنامه

بارت، رولان (۱۳۷۵). اسطوره، امروز، ترجمه دقیقان، تهران: مرکز.

باستید، روژ (۱۳۷۰). دانش اساطیر، ترجمه ستاری، تهران: افراز.

بزرگی، سعید، قبادی، حسینعلی و همکاران (۱۳۸۸). تحلیل بینامتنی روایت اسطوره‌ای سالمرگی، فصلنامه پژوهش‌های ادبی، شماره ۲۵، صص ۳۸-۹.

بی‌نیاز، فتح الله (۱۳۸۸). درآمدی بر داستان‌نویسی و روایت شناسی، تهران: افراز.

پاینده، حسین (۱۳۸۲). گفتمان نقد (مقالاتی در نقد ادبی)، تهران: روزگار.

پاینده، حسین، (۱۳۷٤) «گذر از مدرنیسیم به پست مدرنیسیم در رمان»، مجموعه سخنرانی‌ها و مقالات نخستین سمینار بررسی مسائل رمان در ایران، تهران: فرهنگ و ارشاد اسلامی.

تدینی، منصوره (۱۳۸۸). پسامدرنیسم در رمان تاریخ سری بهادران فرس قدیم از دکتر شمیسا، فصلنامه زبان و ادب فارسی، شماره ٤۳، ص ۱۵۵ – ۱۳۳.

تسلیمی، علی (۱۳۸۳). گزاره‌هایی در ادبیات معاصر ایران، تهران: اختران.

تسلیمی، علی، فاطمه زمانی (۱۳۹۷). «تحلیل بینامتنیت با روایت پسامدرنی رمان سوگ»، متن پژوهی ادبی، شماره ۷۸، صص ۳۰-۷.

جواری، محمد حسین (۱۳۸٤). اسطوره در ادبیات تطبیقی، تهران: سمت.

زرافا، میشل (۱۳۸٦). جامعه شناسی ادبیات داستانی، تهران: سخن.

زرشناس، ش (۱۳۸۷). جستارهایی در ادبیات داستانی معاصر، تهران: کانون اندیشه جوان.

سرشار، محمدرضا (۱۳۷۳). «مروری بر وضعیت ادبیات داستانی ما پس از انقلاب»، ادبیات داستانی، شماره ۲۸ و ۲۹، صص ۲۱-۱۰.

شایگان، داریوش (۱۳۸۰). افسون زدگی جدید، هویت چهل تکه و تفکر سیار، تهران: فروزان‌فر.

شمیسا، سیروس (۱۳۸۳). نقد ادبی، چاپ چهارم، تهران: فردوس.

قاسمی، رضا (۱۳۷۸). چاه بابل، سوئد: باران.

قاسمی، رضا (۱۳۹۰). وردی که بره‌ها می‌خوانند، نادر ارامنه.

قاسمی، رضا (۱۳۹۹). همنوایی شبانه ارکستر چوبها، تهران: نیلوفر.

لاج، دیوید (۱۳۸٦). رمان پسامدرنیستی، مجموعه مقالات نظریه‌های رمان از رئالیسم تا پسامدرنیسم، ترجمه حسین پاینده، تهران: نیلوفر.

لوئیس، بری (۱۳۸۳). پسامدرنیسم و ادبیات (مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان)، ترجمه حسین پاینده، تهران: روزگار.
مدرسی، فاطمه، عزتی، الناز (۱۳۹۰). «نمود اسطوره گیاه پیکری در داستان‌های کوتاه دانشور یکی از خصیصه‌های سبکی وی»، فصلنامه تخصصی سبک شناسی نظم و نثر (بهار ادب)، شماره ۱۳، سال ٤، صص ۸۱-٦۷.
مستعلی پارسا، غلامرضا و اسدیان مریم (۱۳۸۷). «مؤلفه‌های ادبیات داستانی پسامدرن در آثار نادر ابراهیمی»، فصلنامه زبان و ادبیات فارسی، شماره ۳۷، صص ١٦٤-١٣٤.
مکاریک، ایرنا (۱۳۸۵). دانش‌نامه نظریه‌های ادبی معاصر، ترجمه مهاجری، تهران: آگه.
مندنی‌پور، ش (۱۳۸۳). کتاب ارواح شهرزاد، تهران: ققنوس.
میرعابدینی، حسن (١٣٨٦). صدسال داستان نویسی ایران، تهران: چشمه.