تحلیل رمان *اسفار کاتبان* بر اساس شاخصه‌های نگارش رمان مدرنیستی و پسامدرنیستی

افسانه حسن‌زادهٔ دستجردی[1]

استادیار زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه حضرت نرجس(س) رفسنجان

(از ص ۵۷ تا ۷۶)

تاریخ دریافت: ۹۲/۰۷/۲۷، تاریخ پذیرش: ۹۳/۱۲/۰۵

چکیده

برخی از متون ادبی در مرز میان دو جریان ادبی قرار دارند و ویژگی‌های هر دو را منعکس می‌سازند. برخی از مؤلّفه‌های ادبی نیز بین هر دو جریان مشترک است و می‌توان آنها را حتّی در متون خلق‌شده در دو دورهٔ متفاوت مشاهده کرد. رمان *اسفار کاتبان* جزو آثاری است که بسیاری از تکنیک‌ها و تمهیدات مشترک بین شیوهٔ نگارش مدرنیستی و پسامدرنیستی را دارد؛ تمهیداتی چون تعدّد راوی و روایت‌ها، بی‌نظمی زمانی در روایت، مرگ مؤلّف، برجستگی متن، شباهت داشتن شخصیّت‌ها به یکدیگر، غلبهٔ عنصر وجودشناسی بر عنصر معرفت‌شناسی، روایت بودن تاریخ، دور باطل، بینامتنیّت، درآمیختن ژانرها یا التقاط‌گرایی و در کنار هم قرار دادن نثر قدیم و جدید. ابوتراب خسروی کوشیده است در این رمان با توجّه به برخی از ویژگی‌های غالب در رمان‌های پسامدرن، به شیوهٔ نگارش پسامدرنیستی نزدیک شود. در پژوهش حاضر، به بررسی ویژگی‌های این رمان از این منظر پرداخته شده است.

واژه‌های کلیدی: ادبیّات داستانی، روایت، رمان، ابوتراب خسروی، *اسفار کاتبان*، مدرنیسم، پسامدرنیسم.

---

[1]. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: a.hasanzadeh@narjesrafsanjan.ir

۱. مقدّمه

در ایرانِ پس از ۱۳۲۰، به دنبال گشایش فضای سیاسی و فرهنگی کشور و ترجمهٔ آثاری از نویسندگان غربی و آشنایی نویسندگان ایرانی با مکتب‌های مختلف ادبی، گرایش‌های مدرن در داستان‌نویسی به تدریج رواج یافتند. انجمن‌ها و محفل‌های فکری و ادبی و فرهنگی نیز که خواندن نوشته‌ها و یا آشنا ساختن نویسندگان با شیوه‌های نقد، و نیز ایجاد محیطی برای تشویق و رقابت و فراهم آوردن امکان انتشار آثار، عمده‌ترین کارکردشان بود، در تکوین آثار ادبی نقش بسزایی داشتند (شیری، ۱۳۸۷: ۲۳). این جریان در سال‌های آغازین پس از پیروزی انقلاب اسلامی، تحت تأثیر عواملی چون وقوع جنگ، بحران‌های اقتصادی، تعطیل شدن دانشگاه‌ها، و موانع اجتماعی دچار رکود شد، امّا در سال‌های پایانی دههٔ شصت و اوایل دههٔ هفتاد، انتشار متون ادبی رو به فزونی نهاد و فضایی در ایران شکل گرفت که بسیاری از صاحب‌نظران آن را آغاز عصر رمان در جامعهٔ ادبی ایران نام نهادند (بیات، ۱۳۸۷: ۱۶۴–۱۷۵). مهم‌ترین دغدغهٔ نویسندگان این دوره، تجربهٔ تکنیک‌های نو در روایت (Narration) بود. ابوتراب خسروی، یکی از این نویسندگان است که در آثار خود ـ از جمله رمان *اسفار کاتبان* ـ به صناعت‌های مدرن و پسامدرن توجّه دارد و کوشیده روایتی داستانی با ساختار و دستور زبانی متفاوت از گذشته خلق کند؛ روایتی که بارزترین ویژگی‌اش بی‌نظمی زمانی و نداشتن طرح منسجم و در نتیجه، تکّه‌تکّه و ناپیوسته بودن است.

تا کنون پژوهش‌هایی دربارهٔ این رمان صورت گرفته است؛ مثل صالح حسینی و پویا رفوئی (۱۳۸۲) و تیمور مالمیر و حسین اسدی جوزانی (۱۳۸۹). برخی از نویسندگان نیز در مقاله‌هایی کوتاه یا بخش کوچکی از آثار خود، به این رمان پرداخته‌اند؛ با این حال، در هیچ‌یک از این پژوهش‌ها، همه‌جانبه به موضوع مورد نظر ما پرداخته نشده است. پژوهش حاضر می‌کوشد به این مسئله پاسخ دهد که شاخصه‌های مدرنیستی و پسامدرنیستی در این رمان چگونه به کار گرفته شده‌اند؟ مبتنی بر این مسئله، این پرسش‌ها مطرح می‌شوند که شاخصه‌های مدرنیستی و پسامدرنیستی کدام‌اند؟ و نویسنده بیشتر از کدام مؤلّفه‌ها در روایت داستانی خود بهره گرفته است؟ در ادامه، پس از بحث نظری، با تحلیل رمان به پرسش‌های مطرح‌شده پاسخ می‌گوییم.

۲. مباحث نظری

جریانی که مکتب‌ها و گرایش‌های مختلف هنری و ادبی دهه‌های آغازین قرن بیستم را در بر می‌گیرد، مدرنیسم نام‌گذاری شده است. مدرنیسم، تحوّلی در عرصه‌های دین و سیاست و هنر و ادبیّات بود که در تعارض با واقع‌گرایی قرن نوزدهم قرار داشت و منجر به ایجاد شکاف عمیقی میان حال و گذشته (سنّت) شد (برسلر، ۲۰۰۷: ۴۷). کشفیّات فروید و یونگ دربارهٔ ماهیّت و کارکرد ذهن انسان نیز تأثیر بسزایی در آن داشت. مدرنیسم در ادبیّات با آثار نویسندگانی چون دی.اچ. لارنس (D.H. Lawrence) و تی.اس. الیوت (T.S. Eliot) و جیمز جویس (James Joyce) آغاز شد و در ۱۹۲۲ با انتشار رمان *یولیسز* جویس و شعر «سرزمین بایر» الیوت به اوج رسید. ویژگی‌های مدرنیستی آثار این نویسندگان و خیلی از نویسندگان مدرنیست، بی‌توجّهی به داستان‌پردازی روایی و مستقیم، ردّ کردن سیر عقلانی داستان، نفی شخصیّت‌پردازی سنّتی و قراردادی، و ستایش تجربیّات خصوصی و ذهنی بود (نوذری، ۱۳۸۵: ۱۳۵-۱۳۷؛ ایبرمز، ۱۳۸۴: ۲۱۶).

مدرنیسم با ظهور جریان‌های فکری متعدّد در اواخر دههٔ شصت و اوایل دههٔ هفتاد میلادی مثل پساساختارگرایی، رو به افول نهاد و به‌جایش پست‌مدرنیسم سر برآورد؛ با این حال، دربارهٔ تاریخ آغاز آن، همانند دورهٔ مدرنیسم، اتّفاق نظر وجود ندارد. برخی آغاز این دوره را اواخر دههٔ هفتاد میلادی و برخی دیگر اواسط قرن بیستم می‌دانند (نوذری، ۱۳۸۵: ۱۸۱-۱۸۲). به گفتهٔ مری کلیگز (۱۳۸۸: ۲۲۹)، مجموعهٔ نظرات پسامدرنیستی فقط از نیمهٔ دوم دههٔ هشتاد میلادی وارد حوزهٔ مطالعات دانشگاهی شد. این اصطلاح که در ابتدا مربوط به حوزهٔ معماری بود، بعدها به حوزه‌های فرهنگ و سیاست و تکنولوژی و هنر و ادبیّات وارد شد. نویسندگان پسامدرنیست سنّت را ردّ نمی‌کنند و برخلاف نویسندگان مدرنیست، در همان حال که خواهان حفظ عناصر مطلوب مدرن‌اند، بر بازگشت به اشکال کلاسیک تأکید می‌ورزند و حاصل کارشان بازسازی و ترکیب مجدّد آفرینش‌های مختلف و متضادّ از دل گذشته است (شمیسا، ۱۳۸۵: ۳۷۴؛ نوذری، ۱۳۸۵: ۱۸۶-۱۸۷).

با وجودی که متفکّران زیادی در دورهٔ پسامدرن نظریّه داده‌اند، بین دیدگاه‌های آنان دربارهٔ مؤلّفه‌های عصر پسامدرن و آثار پسامدرنیستی، اختلاف نظر وجود دارد. به عقیدهٔ ژان بودریار (Jean Baudriyard)، در عصر حاضرْ تصویر جانشین واقعیّت شده است و ما

با وانمـوده‌هـا (simulacrum) روبـه‌رو هسـتیم. ژان فرانسـوا لیوتـار (Jean-Francois Lyotard) مهم‌ترین ویژگی عصر پسامدرن را فروپاشی فراروایـت‌هـا (metanarrative) مـی‌دانـد. برایـان مـک‌هیـل (Brian MacHale) ویژگـی متـون مـدرن را در جنبـهٔ معرفت‌شناسی آنها و ویژگی متون پسامدرن را در جنبهٔ وجودشناسی آنهـا مـی‌دانـد. بـری لوئیس (Barry Lewis) و ایهاب حسن (Ihab Hassan) و دیوید لاج (David Lodge) در تحلیل آثار پسامدرن، به شاخصه‌های زبانی و مؤلّفه‌های شکلی می‌پردازند.

پتریشـیا وُو (Patricia Wough)، لینـدا هـاچن (Linda Hutchean)، فردریـک جیمسون (Fredric Jameson)، جـان بـارت (John Barth)، دیویـد هـاروی (David Harvey) نیز از دیگر متفکّران این حوزه‌اند. این متفکّـران، مجموعـه‌ای از ویژگـی‌هـا را برای هر یک از رمان‌های مدرنیستی و پسامدرنیستی برشـمرده‌انـد، امّـا همـان‌گونـه کـه خودشان می‌گویند، این مشخّصات چندان دقیق نیست و نمی‌توان حدّ فاصلی بین ایـن دو شیوهٔ نگارش گذاشت. آنان تأکید می‌کنند که برخی از این ویژگـی‌هـا حتّـی در نخسـتین رمان‌های نوشته شده ـ از جمله رمان *تریسترام شندی (Tristram Shandy)* اثر لارنس استرن، نویسندهٔ ایرلندی قرن هجده میلادی ـ نیز دیده می‌شود (شمیسا، ۱۳۸۵: ۱۹۶؛ لوئیس، ۱۳۸۳: ۸۸ و ۱۰۸؛ لاج، ۱۳۸۶ الف: ۱۸۷؛ وُو، ۱۳۸۳: ۱۸۰).

اگرچه این دو رویکرد، دیدگاه‌های مشترکی دارند، می‌توان تأکید بر ذهنیّت در نوشـتار را ـ که با تکنیک‌های تک‌گویی و جریان سیّال ذهن نشان داده مـی‌شـود، زاویـهٔ دیـد متغیّـر، برهم‌زدن مرز میان گونه‌های ادبی، تأکید بر روایت‌هـای ناپیوسـته ـ از ویژگـی‌هـای اصـلی مدرنیسم دانست. نتیجهٔ کاربرد این ویژگی‌ها، به وجود آمدن ابهام در متون مدرنیستی است. اقتباس، تقلید نقیضه‌ای، آمیزه‌گری یا التقاط‌گرایی، کنایـه، بـازی‌هـای زبـانی، سـاختارهای روایی ناپیوسته، ابهام، تقارن، خودآگـاهی، تأکیـد بـر ذهنیّـت سـاختارزدوده و مرکـززدوده و انسانیّت‌زده نیز از ویژگی‌های اصلی پسامدرنیسم است (کلیگز، ۱۳۸۸: ۲۳۰). در ادامهٔ پژوهش، پس از ذکر خلاصهٔ رمان، آن را با توجّه به ویژگی‌های مزبور تحلیل می‌کنیم.

۳. خلاصهٔ رمان

اقلیما ایّوبی و سعید بشیری، دو دانشـجوی رشـتهٔ جامعـه‌شناسـی، بـرای انجـام تحقیقـی مشترک به نام «نقش قداست در بنیان جوامع: با بررسی نمونه‌های تاریخی» بـا هـم آشـنا

می‌شوند و آشنایی‌شان به دوستی و سرانجام عشق میان آن دو می‌رسد. نزدیکان اقلیما که خود را محافظان دین یهود و خون جاری در امّت آن می‌دانند، این ارتباط را خطری برای دین خود می‌دانند و هر دو را ملزم به گسست این رابطه می‌کنند. اقلیما نافرمانی می‌کند و به دست کسان خویش کشته می‌شود. پس از آن، سعید بشیری روایت او را به کتاب «مصادیق‌الآثار» که پدرش آن را بازنویسی کرده بود، می‌افزاید تا اقلیما در متن کتاب بماند و در وقت قرائت خوانندگان که معاد اصغری به پا می‌شود، دوباره حیات یابد.

۴. تحلیل رمان

۱.۴. تعدّد روایات و نبود انسجام

در *اسفار کاتبان* با یک روایت خطّی روبه‌رو نیستیم. کتاب، ترکیبی از خرده‌روایت‌هایی است که بدون در نظر گرفتن تقدّم و تأخّر زمانی و تاریخی در هم تنیده شده‌اند. بین هیچ یک از آنها از نظر موقعیّت جغرافیایی، سیر وقایع و حتّی مذهب و جنسیّت شخصیّت‌ها ارتباط منطقی وجود ندارد. تکثّر روایت‌ها منجر به زمان‌پریشی و در نتیجه بی‌انسجامی می‌شود (حسن، ۱۹۹۲: ۱۹۶) و این خود ابهام متن را به دنبال دارد (صهبا، ۱۳۹۲: ۱۷۶)؛ امّا در این رمان برخلاف آثار پسامدرنیستی ـ که در آنها هیچ‌یک از روایت‌ها بر دیگری غلبه نمی‌کند ـ روایت‌ها با یکدیگر مرتبط می‌شوند. آنچه همه را به هم پیوند می‌دهد، مصادیق‌الآثار است؛ با در میان قرار گرفتن مصادیق‌الآثار از مجموع خرده‌روایت‌ها، روایتی به وجود می‌آید که در نگاه نخست آشفته می‌نماید. هر یک از روایات جداگانه، راویانی دارند که وقایعی را که در زمان‌های مختلف در مکان‌های جغرافیایی متفاوت روی داده است، روایت می‌کنند. کار آنها بازنویسی روایت گذشتگان است، امّا در این کار دست به تکمیل روایات هم می‌زنند؛ با این حال، روایت‌ها هیچ‌گاه کامل نمی‌شوند. روایت مصایق‌الآثار در هر دوره با روایت پیشین اختلاف دارد و خط روایت نیز هیچ‌گاه بسته نمی‌شود. نشانهٔ سه نقطه به‌جای نقطه در پایان آخرین جمله رمان هم بر همین نکته دلالت دارد. در همان ابتدای رمان، سعید بشیری به باز بودن خط روایت اشاره می‌کند (خسروی، ۱۳۷۹: ۱۱-۱۲).

این شیوهٔ روایت بسیار شبیه به شیوهٔ روایت داستان‌های قرآنی است؛ در متن *قرآن*،

ابتدا در روایت نخست با شِمایی کلّی از داستان و اشاره به نکات کلیدی آن مواجه می‌شویم. در سوره‌های دیگری که داستان در آنها پی گرفته می‌شود، با نگاه دقیق‌تری از قبل، به جزئیّات ماجرا پرداخته شده است[۱]؛ برای نمونه، می‌توان به داستان حضرت موسی(ع) اشاره کرد که داستان زندگی و پیامبری‌اش در بیست سوره از *قرآن* کریم ـ از جمله در سوره‌های اعراف، یونس، طه، قصص ـ روایت شده است (اعراف: ۱۰۳-۱۵۶؛ یونس: ۷۵-۹۳؛ طه: ۹-۹۸؛ قصص: ۳-۴۰). این شکل روایت بر مفسّران هم اثر گذاشته است و آنان نیز داستان‌های قرآنی را از منظرهای گوناگونی روایت کرده‌اند. شاید نویسنده در پرداخت روایت به این متون نظر داشته است.

توجّه به کتب مقدّس در قسمت‌های دیگری از رمان هم نمایان است. در ابتدای کتاب، احمد بشیری از زبان شیخ یحیی کندری به سورهٔ واقعه استناد می‌جوید. قرائت معاد اصغر یا محشر صغری است؛ پس هنگام خواندن این کتاب نیز معاد اصغر بر پا می‌شود (خسروی، ۱۳۷۹: ۱۰). این نکته تأکیدی است بر نقش خواننده در سیر روایت؛ خواننده، اسرافیلی است که کلمات را می‌خواند تا زنده شوند (همان: ۱۴). به طور کلّی، خرده‌روایت‌هایی که *اسفار کاتبان* را می‌سازند، عبارت‌اند از: ۱. روایت احمد بشیری که رسالهٔ منصوری (مصادیق‌الآثار) را با الحاقاتی بازنویسی کرده است؛ ۲. روایت اقلیما که سعید بشیری آن را به نسخهٔ پدرش افزوده است؛ ۳. روایت حکایت کرامات شدرک قدّیس؛ ۴. روایت یادداشت‌هایی از تلموذ دربارهٔ نحوهٔ مجازات مرتدّان به دستور شریف امّت یهود؛ ۵. روایت سفرنامهٔ زلفا جیمز؛ ۶. روایت سلیمان‌خان که مانند نوشته‌های احمد بشیری در مصادیق‌الآثار به سفرنامهٔ زلفا جیمز افزوده شده است؛ ۷. نامهٔ زهره، مادر اقلیما، به اقلیما و نامهٔ اقلیما به زهره و یا نامهٔ خاخام به زهره هم خرده‌روایت‌هایی‌اند که در روایت سعید جای دارند؛ پس رمان، سِفری است که از اسفار ترکیب یافته است؛ روایتی که خود زنجیره‌ای از روایت‌هاست؛ هر کاتبی حلقه‌ای بدان می‌افزاید. به همین دلیل، سعید بشیری از آن با عنوان «سفر کاتبان» نام می‌برد (همان: ۱۰). گویی کاتب نیز یکی است که

---

[۱]. رمان *چهرهٔ مرد هنرمند در جوانی* از جیمز جویس سرشار از اشاراتی به کتاب مقدّس، از جمله به کار گرفتن نمادها و برخی کنش‌های شخصیّت‌هاست و شیوهٔ روایتش هم از کتاب مقدّس تأثیر پذیرفته است (سید، ۱۳۸۲: ۵۱-۷۱). از آنجا که این کتاب در زمرهٔ آثار مدرن محسوب می‌شود، و با توجّه به تأثیرپذیری‌اش از کتاب مقدّس، می‌توان به نقطهٔ اشتراکی میان *اسفار کاتبان* و تأثیرپذیری شیوهٔ روایت آن از تفاسیر و قرآن و کتاب مزبور رسید.

در هر دوره در هیئت دیگری ظهور می‌کند. به عقیدهٔ برخی از منتقدان، حضور روایات متنازع و به تبع آن، فضاهای متعدّد و متنوّع، یکی از مهم‌ترین گرایش‌های تکنیکی در ادبیّات داستانی دهه‌های اخیر ایران است. این گرایش، بیش از آنکه تابع عملکرد مداوم ارادهٔ نویسنده باشد، نتیجهٔ نظام‌مند ساختار داستان است (خرّمی، ۱۳۸۱: ۱۳۰-۱۳۱). این ویژگی، در رمان *اسفار* کاتبان بسیار بارز است.

تکرار در روایت بسیار مهمّ است. «چیزی که در متنِ روایی منثور تکرار می‌شود، به دلیل این تکرار، صدق و صحّت نمی‌یابد، امّا مهم‌تر می‌شود» (لوته، ۱۳۸۸: ۸۴). تکرار می‌تواند به صورت تکرار کلمات منفرد (بیشتر فعل، اسم یا صفت)، حالت، واکنش و... باشد. این شیوه اغلب با شخصیّت‌پردازی ارتباط دارد. شیوهٔ دیگر، تکرار رخدادها یا صحنه‌هاست، به گونه‌ای که در متن روایی، یکسان به نظر برسند. شیوهٔ سوم، تکرار شخصیّت‌ها و نقش‌مایه‌ها و رخدادها در آثار یک نویسنده است. سِدریک واتس این‌گونه تکرار روایی را ذیل «فرامتنیّت» قرار می‌دهد (همان: ۸۴-۸۵).

به عقیدهٔ لاج (۱۳۸۶ ب: ۴۸) در رمان‌های مدرن، برای جبران ضعف ساختار روایت ـ که ناشی از آغاز و پایان مبهم و استفاده از تکنیک‌هایی چون تک‌گویی و سیلان ذهنیّات شخصیّت‌هاست ـ سایر شیوه‌های انتظام‌دهندهٔ زیبایی‌شناختی برجسته می‌شوند؛ شیوه‌هایی چون «تلمیح یا تقلید از الگوهای ادبی یا کهن‌الگوهای اسطوره‌ای یا تکرار متنوّع مضمون‌های متداول و تصاویر و نمادها، و نیز تکنیکی که غالباً "ضرب‌آهنگ" نامیده می‌شود؛ مضمونی که در اثر خاصّی پیاپی تکرار می‌شود، یا "تفوّق حجم بر زمان"». در این رمان، تعدّد خرده‌روایت‌هایی که هر کدام به سبک خاصّ یک دوره نوشته شده‌اند، منجر به بی‌مکانی و بی‌زمانی آن شده است (حسینی و رفویی، ۱۳۸۲: ۲۸)؛ با این حال، تکرار برخی تصاویر و موتیف‌ها، خرده‌روایت‌ها را به یکدیگر پیوند می‌زند و همین پیوند باعث می‌شود ویژگی مدرنیستی رمان برجسته شود. پیرزن‌های سیاه‌پوشی که به زبان عبرانی حرف می‌زنند، در چند صحنه حاضر می‌شوند (خسروی، ۱۳۷۹: ۲۲، ۲۹، ۴۵، ۴۸، ۱۰۳). حضور این شخصیّت‌ها با بوی قربانی سوختنی در هوا همراه است. موتیف قربانی در خرده‌روایت‌های دیگر هم دیده می‌شود؛ آذر یک قربانی در خرده‌روایت احمد بشیری است. قربانی شدن و صحنهٔ قربانی کردن در این روایت سه بار تکرار می‌شود. حضور شخصیّت‌های مشابه در

ادوار مختلف تاریخی هم گونه‌ای تکرار است. یکی دیگر از نشانه‌ها و در واقع گره‌های روایات، رنگ سبز است که رنگ غالب در رمان است (ر.ک: همان: ۲۶، ۲۷، ۳۱، ۳۳، ۴۸، ۹۰، ۱۲۱، ۱۲۴، ۱۳۶، ۱۴۷، ۱۵۹). فصل سرما نیز از دیگر نشانه‌های مشترک بین روایت‌هاست؛ نخستین ملاقات اقلیما ایّوبی و سعید بشیری در فصل سرد اتّفاق می‌افتد (همان: ۱۶)؛ آذر هم در فصل پاییز دفن می‌شود (همان: ۱۸؛ نیز ر.ک: ۱۷ و ۸۳).

۲.۴. غلبهٔ عنصر وجودشناختی بر عنصر معرفت‌شناختی

برایان مک‌هیل در *ادبیّات داستانی پسامدرنیستی*، ضمن اشاره به آرای نظریّه‌پردازانی چون دیوید لاج، ایهاب حسن، دووِ فوکِما (Dauwe Fokkema) و با توجّه به شالوده‌های فلسفی پسامدرنیسم و بهره‌گیری از نظریّهٔ رومن یاکوبسن (Roman Jakobson) دربارهٔ عنصر غالب، متون ادبی را از این جنبه می‌نگرد. بنا به دیدگاه وی، عنصر غالب در داستان‌های مدرنیستی، ماهیّتی معرفت‌شناسانه (epistemologey) دارد و در داستان‌های پسامدرنیستی، ماهیّتی وجودشناسانه (antology). رمان‌نویسان مدرن با از سر گذراندن دورهٔ پرتلاطمی از تحوّلات بی‌سابقه در حوزه‌های مختلف علم و فرهنگ، در پی یافتن راهی برای شناخت جهان بودند (پاینده، ۱۳۸۶: ۵۶) و با استفاده از تمهیداتی چون چندگانه کردن و در کنار هم قرار دادن نظرگاه‌های روایت، کانونی کردن همهٔ شواهد از راه یک «ذهنیّت مرکزی» واحد، به‌کارگیری استادانهٔ گونه‌های مختلفی از حدیث نفس و... مضامین و جنبه‌های معرفت‌شناسی را در متون خود برجسته می‌کردند (مک‌هیل، ۱۳۸۳: ۱۳۱-۱۳۲). در مقابل، آنچه در رمان‌های پسامدرنیستی اهمّیّت می‌یابد، خودِ ماهیّت هستی است. رمان‌نویسان پسامدرن در فرض وجود جهان تردید روا می‌دارند (پاینده، ۱۳۸۶: ۵۹). پرسش‌های برجسته‌شده در متون این نویسندگان، یا به وجودشناسی متون ادبی مربوط می‌شود، یا به وجودشناسی دنیایی که ترسیم می‌کنند.

ترکیب خرده‌روایت‌ها در روایت سعید به گونه‌ای است که در وجود داشتن یا نداشتن روایت‌های دیگر تردید ایجاد می‌کند. آیا روایت‌های شیخ یحیی کندری، احمد بشیری، سفرنامهٔ زلفاجیمز و حتّی بخش‌هایی از تلموذ به صورتی که در اینجا آمده‌اند، پیش از روایت سعید وجود داشته‌اند؟ تداخل و وابستگی متقابل این خرده‌روایت‌ها با روایت سعید و

در عین حال استقلال آنها از یکدیگر، نشان‌دهندهٔ غلبهٔ عنصر وجودشناختی است. سعید بر خلاف راوی رمان‌های مدرن، به دنبال حلّ معضلی نیست، بلکه می‌خواهد دنیای کلمات را به نمایش بگذارد و همین مسئله منجر به برجسته شدن متن در این اثر شده است.

۳.۴. برجسته‌شدن متن

در رمان‌های پسامدرن، متن برجسته می‌شود و شخصیّت‌ها ماهیّت متنی دارند (پاینده، ۱۳۹۰: ۶۵). آنها نه تقلیدی از اشخاص واقعی، بلکه واژه‌هایی بر کاغذ هستند و در فرایند خواندن، خلق می‌شوند. به عقیدهٔ وُو (۱۹۸۴: ۹۱-۹۴) در رمان‌های پسامدرن ـ که او با نام فراداستان از آنها یاد می‌کند ـ شخصیّت می‌تواند موجود باشد یا نباشد. در این متون، نام شخصیّت طوری به کار می‌رود که تسلّط دلخواهانهٔ نویسنده و روابط دلخواهانه در زبان را نشان دهد. در اینجا نیز راویان پیوسته تأکید می‌کنند که شخصیّت‌ها از جنس کلام‌اند و در فرایندِ خواندن زنده می‌شوند. پس از کشته شدن اقلیما می‌خوانیم:

> منتظر بوده‌اند تا آخرین قطرات خونش از شکاف فصّ ساعدهایش بریزد و او تهی شود از آن هوشیاری که خواجهٔ کاشف‌الأسرار می‌گوید. برای همین است که در غیاب آن تن خاکی باید تنی زوال‌ناپذیر از جنس کلام برایش نوشت (خسروی، ۱۳۷۹: ۱۸۸).

احمد و سعید بشیری در روایات خود پیوسته بر اهمّیّت کلمه تأکید دارند و این تأکیداتْ یکی از مهم‌ترین مضامین رمان را آشکار می‌کند: برتری زبان بر واقعیّت. در متون پسامدرن نیز رابطهٔ بین واقعیّت و زبانْ معکوس است و واقعیّت بر اساس ساختارهای زبانی ساخته می‌شود. تصنّعی بودن واقعیّت در همان صفحات اوّل، نمودار می‌شود. کلمه در *اسفار کاتبان* مانند سایر آثار خسروی مقدّس است. احمد بشیری در علل ثبت کابوس‌هایش، چندین مرتبه به ارزش کلمه اشاره می‌کند. در نظر او، کلمه مقدّم بر هر چیز است. زبانْ واقعه‌ساز است، نه اینکه واقعه رخ دهد و بعد در بستر زبان جاری شود (همان: ۱۳). کلمات در نظر اقلیما نیز همین‌گونه‌اند. اقلیما با رسیدن نامهٔ مادرش می‌گوید: «من آن زن را فراموش کرده بودم... این اتّفاق برای من طوری بود که مثلاً آن اندوه به شکل یک نامه دربیاید و بعد کلماتش مثل یک کوه رویم آوار شود» (همان: ۶۷). کلمه در حکم نطفه است. وقتی کلمه نطفه باشد، کلام نیز مانند زن زایا می‌شود. کلمه بودن شخصیّت‌ها بدین معنی است که هر شخصیّت

یک دالّ در متن است نه یک انسان واقعی، و این دالّ صرفاً هنگـام خوانـدنْ معنـایی را بـه مخاطب القا می‌کند. سعید بشیری دربارهٔ روایت پدرش می‌نویسد:

> مابین مادر و اشیای آن متن، رابطه‌ای متصوّر بوده، تا جایی که صراحتاً مـی‌نویسـد کـه من فرزند او نبوده و نیستم، که نطفهٔ کابوسی هستم که مادر از سر گذرانده، کـه نطفـهٔ کلمه‌ای هستم که در هیئت سلطان با رفعت‌ماه درآمیخته، که آن کلمه در عـین مجـرّد بودنش آنچنان واقعی است که شامه‌اش رایحهٔ تن رفعت‌ماه را می‌شناسد (همان: ۱۲۰).

وی کلمه را به بذر گیاه تشبیه می‌کند (همان: ۲۸). کلمات، بذر اشیای وقایع هستند (همـان: ۱۰). به بذر بودن کلمه در کرامات شدرک قدّیس نیز تصریح می‌شود (همان: ۲۶). در سخنان شاه‌منصور هم ارتباط کلمه با نطفه به چشم می‌خورد (همان: ۹۹).

شخصیّت‌های برساخته، به یکدیگر شبیه‌اند؛ گـویی برخـی از آنهـا یکـی هسـتند کـه در هیئت‌های دیگرگون ظاهر شده‌اند. نامشخّص بودن هویّـت شخصـیّت‌هـا نیـز موجـب بی‌ثباتی دنیای توصیف‌شده در رمان و لذا برجسته شدن ساختار وجودشناسانهٔ آن می‌شـود (مک‌هیل، ۱۳۸۳: ۱۳۹). چشمان آذر مانند چشمان رفعت‌مـاه، عسـلی اسـت (خسـروی، ۱۳۷۹: ۲۰۰). آذر با تاک ارتباط دارد (همـان: ۱۹، ۵۵، ۵۷). اگـر کلمـهْ بـذر باشـد و درخـتْ کتـاب، همان‌طور که درخت، آذر را از آسمان محافظت می‌کند، کتاب هم نگهبان اوست، تا نـابود نشود و جاودان بماند. فرایند قرائت باعث به فعل درآمدن کلمـه مـی‌شـود و آذر در ایـن فرایند دوباره جان می‌گیرد. رفعت‌ماه و آذر و اقلیما، هر سه با کتاب ارتباط دارند (همان: ۱۸). مهم‌ترین کنش رفعت‌ماه، تصحیح اوراق امتحانی شاگردان اسـت (همـان: ۳۱، ۳۲، ۳۴، ۱۱۳، ۱۱۴، ۱۱۸)؛ پس او هم به گونه‌ای در امر کتابت نقش دارد. آذر نیز با کتاب‌هایش در روایت حاضر می‌شود (همان: ۸۷ و ۸۹). اقلیمـا پـس از ورود بـه عمـارت سـعید بشـیری، در اتـاق رفعت‌ماه سکنی می‌گزیند (همان: ۱۴۰). بوی عطر کـاج از او سـاطع مـی‌شـود (همـان: ۲۴). رفعت‌ماه هم با بو ارتباط دارد (همـان: ۱۰۰). رفعت‌ماه در روایت احمد بشیری، مانند حمیـرا، رقّاصهٔ هندی، است (همان: ۹۴). «رفعت‌ماه می‌گوید بوها به آشوبش می‌اندازد. محتمل است که باری بر خود بسته باشد و چشمان تجریدی سلطان نمی‌توانـد او را در ارک ببینـد کـه نطفه‌ای از او در زهدان رفعت‌ماه هر روز دارد بزرگ می‌شود» (همان: ۱۶۹).

افعی که به تاک مانند می‌شود، رفتاری مانند رفتار انسان‌ها دارد (همان: ۱۴۵-۱۴۶). این مارْ محافظ رقّاصه است، و تاکْ محافظ آذر. خود درخت نیز مانند عمارت خانـهٔ سـعید بـا

مصادیق‌الآثار مرتبط است (حسینی و رفویی، ۱۳۸۲: ۳۵). بلقیس به رفعت‌ماه شبیه است. این زن که روزگاری در نکاح حضرت سلیمان(ع) بود، در دور دیگر، به نکاح خواجهٔ کاشف‌الأسرار درمی‌آید؛ مانند اقلیما از جنس همان هوشیاری جاری در ذات جهان است. (خسروی، ۱۳۷۹: ۳۹). آذر مثل بلقیس با آوردن سلخ و نطع تکّه‌تکّه می‌شود. شباهت میان اشیا هم در همین قسمت، بر شباهت میان شخصیّت‌ها دلالت دارد؛ کُندهٔ سلخ دو بار به درخت تشبیه می‌شود؛ یک بار هنگام قطعه‌قطعه کردن جسم بلقیس (همان: ۱۰۱) و بار دیگر هنگام کشتن آذر (همان: ۱۸).

ویژگی مشترک میان همهٔ این شخصیّت‌ها، موهایشان است. خواجهٔ کاشف‌الأسرار دربارهٔ زلزله در دوران کودکی و مرگ مادرش می‌گوید: «اینک کاشف رشته‌ای از گیسوانش بودیم که از زیر تلّی خاکِ پیچان، بیرون مانده» (همان: ۷۶). او کاشف اسرار است و نخستین سرّی که کشف می‌کند، گیسوست. می‌توان فهمید که گیسو نقش مهمّی در رمان دارد. سعید چندین بار به موهای اقیما توجّه می‌کند (همان: ۱۴، ۲۳، ۳۱، ۴۵، ۱۰۴، ۱۴۱، ۱۴۷، ۱۴۸). او و پدرش به موهای رفعت‌ماه هم توجّه دارند (همان: ۳۳، ۷۷، ۹۳). احمد بشیری در روایتِ کشته شدن آذر، موهای وی را توصیف می‌کند (همان: ۸۹). اقلیما در نامهٔ خود به مادرش به موهای او اشاره می‌کند (همان: ۷۱). بلقیس، چهل گیسوی بافته همرنگ ظلمات دارد (همان: ۳۵) و حمیرا رقّاصه‌ای است سیه‌گیسو (همان: ۱۴۴). زلفا جیمز در توصیف زنان هندی به موهایِ بلندِ بافتهٔ آنها اشاره می‌کند (همان: ۱۴۹). گیسو در توصیف شخصیّت‌های مرد داستان ـ همچون شدرک، فرستادهٔ ملکِ فاریاب، سلیمان‌خان ـ نیز قابل توجّه است (همان: ۱۲۰، ۱۵۴، ۱۷۹).

زلفا جیمز برای رسیدن به رستگاری اخروی به ایران می‌آید، ولی در ایران علاوه بر کشف پاهای مقدّس شدرک قدّیس، عشق را هم می‌شناسد (همان: ۱۱۹). اقلیما نیز در راه کشف نتایج رفتار قدّیسین، به عشق می‌رسد (همان: ۱۱۹ و ۱۲۶). رفعت‌ماه هم عاشق احمد بشیری است (همان: ۹۱). اقلیما، آذر، رفعت‌ماه، زلفا جیمز و سایر معشوقگان، در متن کتاب زنده می‌مانند و در هر دور قرائت حاضر می‌شوند. از میان آنها، آن‌که تفرّدیافته حضور دارد، اقلیماست. شباهت اقلیما با سایر شخصیّت‌های زن، بر شباهت گفتار و اندیشهٔ آنان دلالت دارد. هدف اقلیما و سعید، بررسی تبعات اثبات مدّعای قدّیسان و کشف نتیجهٔ تقابل قدّیسان و عوامل قدرت است. به عقیدهٔ سعید، قدّیسان یک الگوی اجتماعی رفتار را پدید می‌آورند و مبلّغ

رفتاری خاصّ هستند؛ رفتاری که با رفتارهای عرف جامعه تناقض دارد (همان: ۲۴). اقلیما نیز مانند قدّیسان، رفتاری خلاف عرف دارد. ارتباط او با مردی معتقد به آیینی دیگر، او را در مقابل قوم یهود می‌گذارد. به باور سعید، قدّیس می‌خواهد با قدرتی که نتیجهٔ قداستش است، رفتار اجتماعی را اصلاح کند، امّا قداست یک فرد معمولاً قادر به اصلاح نیست (همان: ۲۸). اقلیما نیز در این کار ناکام می‌ماند و به دست عمویش، خاخام دین یهود، کشته می‌شود.

شخصیّت‌های مرد نیز ویژگی‌های مشترک دارند؛ سعید که به مادرش شباهت دارد، پس از مرگ پدر و مادر، هم وارث عمارت و هم وارث مصادیق‌الآثار می‌شود (همان: ۳۰). او مانند پدرش نویسنده نیست، ولی کتابت بر ذمّه‌اش نهاده شده (همان: ۱۴) و کاتبی از سلسلهٔ کاتبان است. شاه‌منصور، همان شاه‌منصور خاندان آل‌مظفّر است. وی در اینجا وقتی از تقدیر خود (انقراض حکومتش به دست یکی از ذرّیّاتش) باخبر می‌شود، همهٔ فرزندانش را می‌کشد (همان: ۱۲۷). چشمان او آذرگون است (همان: ۱۱۸). احمد بشیری هم با شاه‌منصور مشابهت دارد: «من از تصوّرات پدر گفتم که رقیب مکتوبش را به سلخ متنی که نوشته می‌برده و نهایتاً آن‌قدر مقهور رقیب مکتوبش می‌شود که سلطه‌اش را می‌پذیرد و فرمانش را اجابت می‌کند» (همان: ۱۲۰). در صورتی که رفعت‌ماه همان رقّاصهٔ هندی باشد، احمد بشیری همان شاه‌منصور و خود قاتل آذر است. سعید نیز ثمرهٔ نطفهٔ شاه‌منصور و در نتیجه همان شاه‌بشیر، سفیر خاصّ خاقان، فرزندخواندهٔ تیمور و ولد حمیرای مارباز، است که شاه‌منصور را از اسب به زیر می‌کشد (همان: ۱۸۹). سلیمان و شدرک و خواجهٔ کاشف‌الأسرار هم یکی هستند (همان: ۳۵). شدرک قدّیس، بذر بهشت است که مانند درخت در فاریاب می‌روید. سپس دو نیم می‌شود تا دو سوی رودخانهٔ فاریاب را آباد گرداند. یک نیمهٔ آن به کندهٔ درخت می‌ماند. این کنده با کندهٔ سلخ که شاه‌منصور با آن کودکان و آذر را گردن می‌زند، متقارن می‌شود. به گفتهٔ اقلیما، همهٔ متن‌هایی که در دوره‌های مختلف تاریخی نوشته شده‌اند، دربارهٔ وجود شدرک قدّیس و کراماتش اتّفاق نظر دارند (همان: ۳۷ و ۶۹). با وجود این، شدرک با بُختُنَصر یکی می‌شود و در هیئت او فرمان می‌راند (همان: ۳۸). خواجهٔ کاشف‌الأسرار و شدرک هر دو حافظ اسم اعظم‌اند (همان: ۳۱)؛ اقلیما سعید را نیز به شدرک مانند می‌کند (همان: ۱۷۸).

عموی اقلیما با شاه‌منصور و والریانوس و احمد بشیری مشابهت دارد؛ تمام این شخصیّت‌ها می‌خواهند با نابود کردن مخالف، قدرت خود را اثبات کنند، امّا قادر به تغییر

سرنوشت نیستند؛ شاه‌منصور سرانجام به دست یکی از فرزندانش کشته می‌شود. والریانوس موفّق نمی‌شود نسخه‌های تلموذ را کامل از بین ببرد (همان: ۱۴۲) و عمو عزیز که می‌خواهد خون امّت یهود را از ناخالص شدن در امان دارد، برادرزاده‌اش را می‌کشد؛ غافل از اینکه پس از اقلیما کسان دیگری نیز از دین خود خارج می‌شوند. سرانجام احمد بشیری آذر را می‌کشد، ولی دو سال بعد، سعید به دنیا می‌آید و سعید با اقلیما آشنا می‌شود.

۴.۴. بینامتنیّت

دیگر ویژگی *اسفار کاتبان* که با ترکیب خرده‌روایت‌ها به وضوح آشکار می‌شود، بینامتنیّت (intertextuality) است که ژولیا کریستوا (Julia Kristeva)، نظریّه‌پرداز پساساختارگرای فرانسوی، در اواخر دههٔ شصت میلادی، ضمن تلفیق نظریّات سوسور (Ferdinand de Saussure) و باختین (Mikhail Bakhtin) در باب زبان و ادبیّات، آن را ابداع کرد (کریستوا، ۱۳۸۷: ۵۰). بینامتنیّت باختین، در این کلام او آشکار می‌شود که «هر متنی همچون معرّقی از نقل‌قول‌ها ساخته می‌شود؛ هر متنی جذب و دگرگون‌سازی متنی دیگر است» (آلن، ۱۳۸۹: ۵۲). بنا به آرای کریستوا، در *متنِ در بند*

> مؤلّفان متون، خود را به یاری اذهان اصیلِ خویش نمی‌آفرینند، بلکه این متون را با استفاده از متون ازپیش‌موجود تدوین می‌کنند... یک متن، «جایگشت متون و بینامتنیّتی در فضای یک متن مفروض» است که در آن «گفته‌های متعدّد، برگرفته از دیگر متون، با هم مصادف شده و یکدیگر را خنثی می‌کنند» (همان: ۵۸).

از این رو، معنای هر گفتار یا نوشتاری، با ارجاع به سایر گفتارها و نوشتارها به دست می‌آید. در *اسفار کاتبان*، اعترافِ آخرین کاتب به اینکه نوشتار کاتبان پیشین را بازنویسی می‌کند، خود حاکی از وجود عنصر بینامتنیّت است. تداخل خرده‌روایت‌های مختلف در یکدیگر، موتیف‌ها و نمادهای مشترک، شباهت شخصیّت‌ها به یکدیگر، آراستگی رمان به آیات *قرآن*، تبعیّت شیوهٔ روایت از شیوهٔ روایت داستان‌های *قرآن* و حتّی نام رمان، از دیگر نشانه‌های عنصر بینامتنیّت در این رمان است. مصادیق‌الآثار مانند عمارت درون باغ است که هر بار با موادّ و مصالح قبلی بازسازی می‌شود. سعید در جایی دربارهٔ این عمارت می‌گوید: «برایش گفتم که شنیده‌ام که این عمارت چند بار خراب شده و دوباره با کمی تغییرات ساخته شده... زیر لب می‌گفت: فوق‌العاده هستند، به نظر خیلی قدیمی می‌آیند. برایش گفتم

که در هر بار تجدید، بنا با همان سنگ‌های قدیمی ساخته شده» (خسروی، ۱۳۷۹: ۳۰ و ۵۵).

۵.۴. درآمیختن ژانرها یا التقاط‌گرایی

هر نوعِ ادبی، ویژگی‌هایی دارد که آن را از انواع دیگر متمایز می‌سازد. امتـزاج ویژگـی‌هـای انواع مختلف در یک متن، علاوه بر تأکید بر عنصر بینامتنیّت، چندزبانی بودن آن را برجسته می‌کند. این دو ویژگی، هم در متون پسامدرنیستی و هم در متون مدرنیستی دیده می‌شـود. به عقیدهٔ باختین (۱۳۸۳: ۱۲۴) شاخصهٔ اصلی رمـان، چنـدزبانی بـودن آن اسـت. مهـمّ‌تـرین شکل‌های ایجاد چندزبانی در رمان عبارت‌اند از بازی طنزگونه با زبان، روایتی کـه منشـأ آن راوی یا یکی از شخصیّت‌هاست، گفتمان‌های قهرمان‌های داستان، انواع الحاقی و افزودنـی. انواع الحاقی عبارت است از داستان کوتاه، شعر، نمایش، متون اخلاقـی و علمـی و مـذهبی، سرگذشت‌ها، سفرنامه‌ها، نامه‌ها، که معمولاً مشخّصه‌های خاصّ خود را دارند (همان: ۱۲۲).

برخی از انواع الحاقی مورد نظر باختین، در *اسفار کاتبان* دیده می‌شود، که می‌توان آنها را با توجّه به زبان و سبک خاصّ هر کدام درک کرد. شرح دقیق جزئیّات در روایت سعید، با هدف شخصیّت هماهنگ است. اقلیما بر شرح موبه‌مـوی جزئیّـات تأکیـد دارد و سـعید می‌خواهد چیزی از اقلیما خارج از متن باقی نماند (همان: ۱۸). با این کار، روایت سـعید بـه صورت سرگذشت واقعی اقلیما نمودار می‌شود. زبان در روایت احمد بشیری، زبان صوفیان و عارفان است و نثر آن مانند نثر کتاب‌های عرفانی.

> «شیخ یحیی کندری»، رحمةالله علیـه، صـاحب تـاریخ منصـوری، مشـهور بـه رسـالهٔ مصادیق‌الآثار، شبی در رؤیایی صادق بر ما ظاهر گشت و آیهٔ شریفهٔ «ثُمَّ بَعَثناکُم مِـن بَعدِ مَوتکُم لعلّکُم تَشکُرون» تلاوت نمود و گفت... اینک ما به هیئت همچون شـمایی به جهان خاکی بازگشته‌ایم تا در محشر صغرایی که به وقت قرائت حـادث مـی‌شـود، مصادیق‌الآثار هم بدین هنگام کتابت کنی (همان: ۹).

بخش‌هایی از روایت احمد بشیری، زبان رسائل احکام را بازمی‌نمایاند: «عمق گور حتماً بایستی با اندازهٔ قدّ آدمی باشد و لحد به جانب قبله، و جسد زن را بایستی به یک نوبت در قبر گذارد» (همان: ۲۱).

تکرار نیز دیگر ویژگی این روایت است:

> به رفعت‌ماه می‌گویم: دست‌هایت را سه بار تا مِرفَق بشوی. رفعت‌ماه سه بار دسـت‌هـا

را تا مرفق می‌شوید. به رفعت‌ماه می‌گویم: یقهٔ پیراهن آذر را بدران و او را از پهلو نگردان و پیرهنش را از زیرِ تنش بکش و انگشتانش را لمس کن. رفعت‌ماه، یقهٔ پیراهن آذر را می‌دراند و او را بر پهلوها نمی‌گرداند. پیرهنش را از زیر تنش می‌کشد و انگشتانش را لمس می‌کند (همان: ۱۹).

سفرنامهٔ زلفا جیمز، مانند سفرنامه‌های دورهٔ قاجار است: «به من گفته شده بود که به سفارت کبرای دولت فخیمهٔ بریتانیا در تهران، تلگِرافی دستور داده شده که ساپورت‌های لازم برای مساعدت من انجام گیرد» (همان: ۱۲۱). ویژگی‌های نثر ترجمه‌شده را نیز می‌توان در نوشته‌های سلیمان‌خان دید. نثر در روایت بخش‌هایی از تلموذ، ساده با واژه‌های کهن است. برخی از واژه‌های به‌کاررفته در این روایت، بدین قرار است: نبشت، اندر، دیرسال، خور (= خورشید)، زینهارندیده، دشخوار، تایه، خشکی آمدن، آب هلیدن، خوید، تشباد، پادافره، اروپس. اقتباس از نثرنویسی کهن، در ادبیّات سابقه دارد و خاصّ متون پسامدرنیستی نیست. به عقیدهٔ لاج (۱۹۹۲: ۶۰) ، هر متن به شکل‌های گوناگون ـ مثل شبیه‌نویسی، اقتباس، تلمیح، نقل قول مستقیم، قرینه‌سازی یا تناظر ساختاری ـ می‌تواند ما را به متون دیگر ارجاع دهد. متن‌آمیختگی، شرط وجودی ادبیّات است و همهٔ متن‌ها از تاروپود متن‌های دیگر بافته شده‌اند؛ چه مؤلّفان آنها بدانند و چه ندانند.

۶.۴ مرگ مؤلّف

کاتب بودن احمد و سعید بشیری، نظریّهٔ مرگ مؤلّف را به خاطر می‌آورد که رولان بارت (Roland Barthes) و میشل فوکو (Michel Foucoult) آن را مطرح ساختند. این دو نظریّه‌پرداز، با نفی اقتدار خداگونهٔ مؤلّف در تعیین معنای متن، نقش اصلی را در فرایند قرائت نقّادانه به خواننده می‌دهند. بارت (۱۳۸۶: ۹۷) به‌جای اصطلاح مؤلّف، اصطلاح کاتب را به کار می‌برد و معتقد است «کاتب مدرن، در تباینی تمام، همزمان به همراه متنِ زاده‌شده، هرگز مجهّز به ابزاری برای پیش‌دستی بر نوشتار یا فراروَی از آن نبوده، حاملی نیست که کتاب محمول آن باشد. جز زمانِ بیان، زمانِ دیگری در کار نیست؛ هر متنی تا ابد در "اینجا" و "اکنون" نوشته می‌شود». تأکید پیوستهٔ سعید بر نقش خواننده در فرایند زنده شدن شخصیّت‌های مکتوبش، این نکته را ثابت می‌کند. نظریّهٔ مرگ مؤلّف علاوه بر

اینکه یکی از تکنیک‌های فرمی در *اسفار کاتبان* است، مضمون مطرح در برخی از داستان‌های کوتاه و رمان‌های فارسی ـ مثل همین رمان ـ به شمار می‌رود.

۷.۴. دور باطل

یکی دیگر از شاخصه‌های آثار پسامدرن، دور باطل است که بری لوئیس آن را مطرح کرد. دور باطل به دو طریق در داستان ایجاد می‌شود: اتّصال کوتاه (ورود نویسنده به داستان) و پیوند دوگانه. پیوند دوگانه هنگامی در داستان ایجاد می‌شود که شخصیّت‌های تاریخی در داستان نقش‌آفرینی کنند. شخصیّت‌های تاریخی در داستان‌های تاریخی نیز حضور دارند، ولی حضورشان در داستان‌های پسامدرن به گونهٔ دیگری است. نویسندگان داستان‌های تاریخی می‌کوشند داستانشان دربارهٔ شخصیّت‌های تاریخی با معلومات و دانسته‌های پیشین مخاطب مغایرت نداشته باشد، امّا نویسندگان داستان‌های پسامدرنیستی در پی ایجاد چنین مغایرت‌هایی هستند (لوئیس، ۱۳۸۳: ۱۰۶). به اعتقاد لیندا هاچن، بهترین نمونهٔ نوشتار پسامدرنیستی، فراداستان تاریخ‌نگارانه است که به طرز خودآگاهانه‌ای تاریخ را تحریف می‌کند. این کار با زمان‌پریشی، درآمیختن خیال‌پردازی و تاریخ، و تاریخ مجعول محقّق می‌شود (همان: ۸۵–۸۸) که خود جنبهٔ بینامتنی اثر را تقویت می‌کند؛ ولی نویسندگان پسامدرن آن را برای بی‌اعتبار کردن تاریخ به کار نمی‌برند، بلکه با استفاده از آن مستقیماً با گذشتهٔ ادبیّات و تاریخ‌نگاری رویاروی می‌شوند (هاچن، ۱۳۸۳: ۲۹۸–۲۹۹).

شاه‌منصور جزو شخصیّت‌های تاریخی است که در این رمان حضور یافته است. آنچه خواننده با خواندن *اسفار* کاتبان دربارهٔ این شخصیّت درمی‌یابد، با دانسته‌های پیشین او مغایرت دارد. حضور بُختُنَصر، فرستادهٔ تیمور گورکانی، فرزند او، و بلقیس در متن نیز این ویژگی را برجسته‌تر می‌سازد.

۸.۴. روایت بودن تاریخ

لیوتار معتقد است در دورهٔ پسامدرن، روایت‌های اعظم یا فراروایت‌ها، یعنی همان نظام‌های عقیدتی و فلسفی که گمان می‌رفت قادر به طبقه‌بندی تجربه و آگاهی بشر و در نتیجه، ارزیابی حقیقت باشند، مورد تردید قرار گرفته‌اند (پاینده، ۱۳۸۶: ۴۵). ایهاب حسن

(۱۹۹۲: ۱۹۶) قداست‌زدایی را یکی از وجوه پسامدرنیسم می‌داند و اعتقاد دارد که در ادبیّات پسامدرنیستی، قداست و مرجعیّت تمام مصادیق قدرت، در هم می‌شکند. غیرواقعی بودن فراروایت‌ها، حتّی فراروایت تاریخ که تا کنون آن را واقعیّت خدشه‌ناپذیر می‌پنداشتیم، یکی از مضامین عمدهٔ این رمان است. *اسفار کاتبان* یک نسخهٔ بازنویسی‌شده از رسالهٔ مصادیق‌الآثار است که موضوع اصلی‌اش شرح یک فاجعهٔ تاریخی است؛ تقدیری که قدّیسی به نام خواجهٔ کاشف‌الأسرار پیش‌بینی‌اش می‌کند (خسروی، ۱۳۷۹: ۲۸)، ولی به تدریج با افزوده شدن روایات دیگر به آن، به صورت مجموعه‌ای از کرامات قدّیسین درمی‌آید. واقعیّتی که در اینجا نموده می‌شود، این است که تاریخْ خود وابسته به روایت است. این همان نکته‌ای است که هاچن متذکّر می‌شود: «هیچ روایت تاریخی‌ای از رخدادها، هرگز به طور مستقیم و شفّاف آن رخدادها را ثبت یا بازنمایی نمی‌کند. روایت‌های تاریخی همگی خود وابسته به شیوه‌های روایت‌اند» (آلن، ۱۳۸۹: ۲۷۱).

بخشی از متنی که از احمد بشیری به سعید رسیده، مقدّمهٔ تاریخ منصوری یا رسالهٔ مصادیق‌الآثار است که در آنْ ضمن روایت شرح حال شاه‌منصور، شمّه‌ای دربارهٔ احوالات «شیخ کبیر محمّد بن احمد بن صادق خجندی کرمانی» مشهور به «خواجهٔ کاشف‌الأسرار» ذکر شده است (خسروی، ۱۳۷۹: ۱۱). پس مصادیق‌الآثار در اصلْ کتابی است که هم تاریخ را در خود دارد و هم کرامات یک قدّیس را. هر راویِ کاتب، مصایق‌الآثار را دوباره در دور خود بازنویسی می‌کند. این روایاتِ بازنویسی‌شده با یکدیگر اختلاف دارند و هر کاتبی راوی روایت دیگری است. احمد بشیری هنگام بازنویسی روایت می‌گوید: «در روایتی که هست، وصفی از سکنات نوباوگان سلطان نیامده، ولی حالا من باید بدین دور بنویسم که صف آنها که خواب‌زده‌اند، به کندی وارد می‌شوند. هیچ صدایی به‌جز صدای کودکانهٔ آنها در مجلس نیست. من تماشایی آن واقعه هستم که می‌نویسم» (همان: ۸۷)؛ بنابراین، می‌توان گفت روایت بر واقعیّت غلبه دارد و حتّی روایت‌های تاریخی نیز بر واقعیّتی که در جهان خارج وجود دارد، منطبق نیستند. به عقیدهٔ هاچن، رخدادهای تاریخی از راه «پیرامتن‌ها» در ذهن مورّخ پرورده می‌شوند؛ شبکه‌ای از متون پیشین؛ «متونی که همگی آلوده به ردّپای مؤلّفان قبلی و دستورکارها، پیش‌پنداشت‌ها، و پیش‌داوری‌های ایدئولوژیک آنهاست» (آلن، ۱۳۸۹: ۲۷۱).

در *اسفار کاتبان*، محتوای مطالب الحاقی در هر دوره مانند دورهٔ قبل است. حتّی

شخصیّت‌های تاریخی ادوار مختلف، اعمالی مشابه یکدیگر انجام می‌دهند. تـاریخ در هـر دوره تکرار می‌شود، امّا به گونه‌ای متفاوت با واقعیّت رخداده به نمایش درمی‌آید؛ اقلیما در جایی به تکرار تاریخ اشاره می‌کند (ر.ک: خسروی، ۱۳۷۹: ۸۲).

۵. نتیجه

اسفار کاتبان جزو آثاری است که برخی از شاخصه‌های مشترک میان رمان‌های مدرنیستی و رمان‌های پسامدرنیستی را داراست. در این اثر با تعـدّد راوی و روایـت‌هـا مـواجهیم. ادغـام روایت‌های مختلف، مستقلّ بودن هر یک از روایت‌ها و وجود داشتنشـان قبـل از بـه وجـود آمدن، روایت نهایی را مورد تردید قرار می‌دهد و مانند متون پسامدرنیستی، منجر بـه غالـب شدن عنصر وجودشـناختی در اثـر مـی‌شـود، امّـا ایـن روایـت‌هـا بـر خـلاف روایـت‌هـای پسامدرنیستی، مانند حلقه‌های یک زنجیر با یکدیگر ارتباط دارند و روایت واحدی را تشـکیل می‌دهند. برجسته شدن متن و دور باطل، از ویژگی‌های پسامدرنیستی این متن اسـت، ولـی ویژگی‌های بینامتنی بـودن و چنـدزبانی بـودن و التقـاط‌گرایـی، همـان‌گونـه کـه منتقـدان پسامدرنیست تأکید کرده‌انـد، مخـتصّ رمـان‌هـای پسامدرنیسـتی نیسـت و در رمـان‌هـای مدرنیستی هم دیده می‌شود. تفـاوت رمـان‌هـای مدرنیسـتی و پسامدرنیسـتی، در میـزان و چگونگی حضور این مشخّصه‌ها در آنهاست. حاصل کاربرد این ویژگـی‌هـا، مـبهم شـدن و پیچیدگی متن است، تا جایی که می‌توان گفت مهمّ‌ترین شاخصهٔ *اسفار کاتبان* ابهام است.

مهمّ‌ترین مضمون *اسفار کاتبان*، ترجیح زبان بر واقعیّت (روایت داستانی بر تاریخ) است. در این رمان، رویدادهای تاریخی، دستمایهٔ نگارش داستان شده‌اند، امّا مرز بین وقایع تاریخی و رخدادهای داستانی، نامشخّص است و سرانجامْ مخاطب را به روایت بودن تاریخ مـی‌رسـاند؛ روایتی که جای صدق و کذب و تغییر دارد و واقعیّت نیست. در واقع، می‌توان گفت فراروایت تاریخْ در این رمان فرومی‌ریزد و این مضمون با مؤلّفه‌های فرمی آن نیز تناسب دارد.

منابع

قرآن کریم.

آلن، گراهام (۱۳۸۹)، *بینامتنیّت*، ترجمهٔ پیام یزدانجو، چاپ سوم، تهران، مرکز.

ایبرمز، می‌یر هوارد (۱۳۸۴)، *فرهنگ توصیفی اصطلاحات ادبی*، ترجمهٔ سعید سبزیان مرادآبادی، چاپ اوّل، تهران، رهنما.

باختین، میخائیل (۱۳۸۳)، *زیبایی‌شناسی و نظریّهٔ رمان*، ترجمهٔ آذین حسین‌زاده، تهران، مرکز مطالعات و تحقیقات هنری.

بارت، رولان (۱۳۸۶)، «مرگ مؤلّف»، *به سوی پسامدرن: پساساختارگرایی در مطالعات ادبی*، تدوین و ترجمهٔ پیام یزدانجو، ویراست دوم، تهران، مرکز، صص ۹۳-۱۰۲.

بیات، حسین (۱۳۸۷)، *داستان‌نویسی جریان سیّال ذهن*، تهران، علمی و فرهنگی.

پاینده، حسین (۱۳۸۶)، *رمان پسامدرن و فیلم: نگاهی به ساختار و صناعات فیلم میکس*، تهران، هرمس.

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

حسینی، صالح و پویا رفویی (۱۳۸۲)، *کاشیگری کاخ کاتبان*، تهران، نیلوفر.

خرّمی، محمّدمهدی (۱۳۸۱)، *نقد و استقلال ادبی*، تهران، ویستار.

خسروی، ابوتراب (۱۳۷۹)، *اسفار کاتبان*، تهران، قصّه و آگه.

سید، دیوید (۱۳۸۲)، *قرائتی نقّادانه از رمانِ «چهرهٔ مرد هنرمند در جوانی» اثر جیمز جویس*، ترجمهٔ منوچهر بدیعی، تهران، روزنگار.

شمیسا، سیروس (۱۳۸۵)، *نقد ادبی*، ویراست دوم، تهران، میترا.

شیری، قهرمان (۱۳۸۷)، *مکتب‌های داستان‌نویسی در ایران*، تهران، چشمه.

صهبا، فروغ (۱۳۹۲)، *کارکرد ابهام در فرایند خوانش متن*، تهران، آگه.

کریستوا، ژولیا (۱۳۸۷)، «کلام، مکالمه، و رمان»، *به سوی پسامدرن: پساساختارگرایی در مطالعات ادبی*، تدوین و ترجمهٔ پیام یزدانجو، چاپ دوم، تهران، مرکز، صص ۴۱-۸۲.

کلیگز، مری (۱۳۸۸)، *درسنامهٔ نظریّهٔ ادبی*، ترجمهٔ جلال سخنور و الهه دهنوی و سعید سبزیان، تهران، اختران.

لاج، دیوید (۱۳۸۶ الف)، «رمان پسامدرنیستی»، *نظریّه‌های رمان: از رئالیسم تا پسامدرنیسم*، ترجمهٔ حسین پاینده، تهران، نیلوفر، صص ۱۴۳-۲۰۰.

ـــ (۱۳۸۶ ب)، «زبان ادبیّات داستانی نوگرا: استعاره و مجاز، در فالر، راجر و همکاران»، *زبان‌شناسی و نقد ادبی*، ترجمهٔ مریم خوزان و حسین پاینده، ویراست دوم، تهران، نی، صص ۴۵-۷۰.

لوته، یاکوب (۱۳۸۸)، *مقدّمه‌ای بر روایت در ادبیّات و سینما*، ترجمهٔ امید نیک‌فرجام، چاپ دوم، تهران، مینوی خرد.

لوئیس، بری (۱۳۸۳)، «پسامدرنیسم و ادبیّات»، *مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان*، گزینش و ترجمهٔ حسین پاینده، تهران، روزنگار، صص ۷۷-۱۰۹.

مالمیر، تیمور و حسین اسدی جوزجانی (۱۳۸۹)، *ابوتراب کاتب و براندازی زمان*، سنندج، دانشگاه کردستان.

مک‌هیل، برایان (۱۳۸۳)، «گذار از مدرنیسم به پسامدرنیسم در ادبیّات داستانی: تغییر در عنصر غالب»، *مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان*، ترجمهٔ حسین پاینده، تهران، روزنگار، صص ۱۱۱-۱۷۷.

نوذری، حسینعلی (۱۳۸۵)، *صورت‌بندی مدرنیته و پست‌مدرنیته: بسترهای تکوین تاریخی و زمینه‌های تکامل اجتماعی*، چاپ دوم، تهران، نقش جهان.

وُو، پاتریشیا (۱۳۸۳)، «مدرنیسم و پسامدرنیسم: تعریفی جدید از خودآگاهی ادبی»، *مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان*، ترجمهٔ حسین پاینده، تهران، روزنگار، صص ۱۷۹-۲۵۷.

هاچن، لیندا (۱۳۸۳)، «فراداستان تاریخ‌نگارانه: سرگرمی روزگارِ گذشته»، *مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان*، گزینش و ترجمهٔ حسین پاینده، تهران، روزنگار، صص ۲۶۰-۳۱۱.

Bressler, Charles E. (2007), *Literary Criticism: An Introduction To Theory And Practice*, 4th edition, New Jersey.

Hassan, Ihab (1992), Pluralism in Post-midern Perspective, *The Post-Modern Reader*, London: Academy Editions, 196-207.

Lodge, David (1992), *The Art Of Fiction: Illustrated From Classic And Modern Texts*, London: Penguin Books.

Waugh, Patricia, (1984), *Metafiction: The Theory and Practice of Self-ConsciousFiction*, New York: Routledge.