پسامدرنیسم ایدئولوژیک در رمان دفاع مقدّس (با تکیه بر رمان *سرد سفید*)

غلامرضا پیروز (دانشیار گروه زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه مازندران)
مهدی خادمی کولایی (نویسندهٔ مسئول، استادیار گروه زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه پیام نور)
زهرا مقدّسی (دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه مازندران)

چکیده

آغاز جنگ تحمیلی شروعی بود برای خلق گونه‌ای از ادبیّات داستانی که هنوز، پس از سی سال، اتّفاق نظری دربارهٔ نام‌گذاریِ آن دیده نمی‌شود. بخش عمده‌ای از آثارِ این نوع ادبیّات، که با تکیه بر ارزش‌ها و اندیشه‌های اسلامی ـ انقلابی به نگارش درآمده، با عنوان ادبیّات داستانیِ دفاع مقدّس شناخته می‌شود. این نوعِ ادبی، با پشتِ سر گذاشتن فرازونشیب‌های گوناگون، به‌تدریج، در مسیر کاربرد شگردهای فرانو در عرصهٔ داستان‌نویسی گام برمی‌دارد. رمان *سرد سفید*، نوشتهٔ کاوه بهمن، از جمله آثاری است که بر اساس شگردهای موجود در رمان‌های پسامدرنیستی خلق شده است. بهره‌گیری از تمهیداتی چون خطّی نبودن زمان روایت، تغییر راوی، اتّصال کوتاه، بینامتنیّت، درهم‌ریختگیِ ارکان پیرنگ سنّتی و آشکار کردن مشکلات نگارشْ این رمان را در زمرهٔ آثار پسامدرنیستی جای می‌دهد. بررسی‌ها حکایت‌گرِ آن است که شگردهای پسامدرنیستیِ این رمانْ کارکردی اقلیمی ـ بومی می‌یابند و در خدمت اشاعهٔ مرام عقیدتیِ نویسنده قرار می‌گیرند. بهمن، در عین خلق اثری صورت‌گرا در حوزهٔ دفاع مقدّس،

می‌کوشد با بهره‌گیری از شگردهای پسامدرن به شکلی تقلیل‌یافته و همسو با کارکرد ایدئولوژیکی، که همانا برجسته‌ساختن ابعاد گوناگون زندگیِ شهید الله‌رضا هنری لطیف‌پور است، از چارچوب تفکّر اعتقادیِ خود تخطّی نکند. وی در زمینهٔ محتواییِ اثر نیز، با تأکید بر فرایندی ایدئولوژیک، آرمان‌گرایی و حماسه‌سازی و قداست‌پروری را وجههٔ همّت خود قرار می‌دهد. برآیند چنین رهیافتیْ خلق اثری است که، در جستارِ حاضر، از آن به «رمان پسامدرن ایدئولوژیک» تعبیر شده است. این پژوهش، ضمن اشاره به شگردهای پسامدرنیستیِ رمان *سرد سفید*، می‌کوشد نشان دهد چگونه کاوه بهمن شکل و محتوای اثر را در خدمت تحقّق تفکّر مذهبیِ خود قرار می‌دهد.

کلیدواژه‌ها: رمان دفاع مقدّس، پسامدرنیسم ایدئولوژیک، *سرد سفید*، کاوه بهمن.

1ـ بیان مسئله

پس از جنبش مدرنیسم، که در نیمهٔ اوّل قرن بیستم بر همهٔ زمینه‌های هنر تسلّط داشت، نهضت پسامدرن شکل گرفت و جنبش هنری و فرهنگیِ نیمهٔ دوم قرن بیستم شناخته شد. از نظر برخی محقّقان، اصطلاح پسامدرنیسم در زمینهٔ ادبیّات و مطالعات ادبی بیش از حوزه‌های دیگر به کار رفته است. به اعتقاد تیم وودز،[1] منتقد انگلیسی، «تلاش‌های بسیاری صورت گرفته تا دربارهٔ پیامدها و تجلّیات پسامدرنیسم در ادبیّات نظریّه‌پردازی شود». (Woods, p 44)

به نظر می‌رسد پیشاهنگان پسامدرن، از میان شاخه‌های گوناگون ادبی، در عرصهٔ رمان بیشتر فعّال بوده‌اند. برای رمان‌های پسامدرن، ویژگی‌های متعدّدی برشمرده‌اند؛ از جمله: تناقض، جابه‌جایی، بی‌انسجامی، قاعده‌مند نبودن، زیاده‌روی، اتّصال کوتاه (← لاج،[2] ص 143-186)، بی‌نظمی در روایت رویدادها، از هم‌گسیختگی، پارانویا، دور باطل، اختلال زبانی (← لوئیس،[3] ص 77-109)، قطعیّت نداشتن، تلفیق، بازی‌های زبانی، مرکزیّت نداشتن، ترکیب، شیر تو شیر و... (← شمیسا، ص 377-384)، شورشگریِ شخصیّت‌ها، وحدت در عین کثرت،

1. Tim Woods 2. Lodge, David 3. Lewis, Barry

فرجام‌های چندگانه، آشکار کردنِ تصنّع، طنز، بینامتنیّت، تغییر راوی (← تدیّنی، ص 165-318)، راویِ غیر قابل اعتماد، شخصیّت‌های خنثی و مجازی، بی‌نظمیِ زمانی و مکانی، بازی‌های شکلی و چاپی و... (← ملک، ص 32-57). برخی منتقدان، همچون برایان مک‌هیل،[1] از مشخّصه‌های پیش‌گفته پا فراتر می‌نهند و ویژگیِ غالب رمان پسامدرنیستی را توجّه به مسائل وجودشناسی یا هستی‌شناسی می‌دانند.

جریان پسامدرنیسم، از پیِ جهانی شدن، به‌تدریج به ادبیّات ایران نیز راه یافت و، پس از انقلاب اسلامی، رمان‌هایی با اسلوب پسامدرن در حوزهٔ ادبیّات داستانیِ ایران شکل گرفت. مثلاً، می‌توان انتشار دو رمانِ پیوستهٔ *جزیرهٔ سرگردانی* (1372) و *ساربان سرگردان* (1380) را چرخشی در سبک و رویکرد داستان‌نویسیِ سیمین دانشور ارزیابی کرد؛ چنان‌که به‌تصریحِ اسحاقیان (← ص 12) این رمان‌ها قابلیّت بررسی بر اساس بوطیقای پسامدرن را دارند. سپس، نویسندگانی همچون منیرو روانی‌پور با رمان *کولی کنار آتش* (1378) و ابوتراب خسروی با رمان‌های *اسفار کاتبان* (1379) و *رود راوی* (1382) و محمّدرضا کاتب با رمان‌های *هیس* (1378) و *پستی* (1381) و... نوشتن در سبک‌وسیاق پسامدرن را در پیش گرفتند. «شاید بتوان گفت در ایران اوّلین رمانی که آگاهانه و با توجّه به مؤلّفه‌های پسامدرنیستی نوشته شد *آزاده خانم و نویسنده‌اش* نوشتهٔ رضا براهنی بود» (قره‌باغی، ص 454) که، به دلیل داشتن بسیاری از مؤلّفه‌های پسامدرن، نمونهٔ نوآورانه و بی‌سابقه‌ای در ادبیّات داستانیِ ایران است و، به‌نوعی، گذار از ادبیّات مدرنیستی را در ایران نشان می‌دهد. (← پیروز و دیگران، ص 133)

بدین‌گونه، داستان‌نویسیِ پسامدرن در ایران نهادینه شد و جلوه و درخششِ آن در ایران سبب آمد برخی رمان‌نویسان دفاع مقدّس نیز، با پشت سر گذاشتن شگردهای شناخته‌شدهٔ داستان‌نویسی، به خلق آثاری با مؤلّفه‌های رمان پسامدرن توجّه نشان دهند.

1. Brian Mc Hale

حال، این تناقض نیز پیش می‌آید که رمان دفاع مقدّس با ماهیّت خاصّ خود، یعنی شکل‌گرفتن در حوزهٔ گرایش به حقایق دینی، چگونه می‌تواند در زمرهٔ آثار پسامدرن جای گیرد که مفاهیم کانونیِ آن‌ها در ویژگی‌هایی چون نسبیّت‌گرایی، عدم قطعیّت و تعیّن‌ناپذیری، شالوده‌شکنی، فروپاشیِ معنا، نیهیلیسم و بی‌اعتباری و... خلاصه می‌شود؟ (← وارد،[1] ص 22-23، مچر،[2] ص 28-48، جی‌لین،[3] ص 158-168)

چنین رهیافتی سبب آمده برخی منتقدانْ آن گروه از رمان‌های دفاع مقدّس را، که بر اساس مؤلّفه‌های پسامدرن نوشته شده است، همسو با فلسفهٔ پسامدرن ندانند. مثلاً، غفّاری در مقالهٔ «پسامدرن تصنّعی: نقد و بررسیِ شگردهای فراداستان در رمان *بیوتن*» (← ص 73-89) اذعان می‌کند که امیرخانی، در استفاده از مؤلّفه‌های پسامدرن، تقلیدی و تصنّعی عمل کرده و نتوانسته است بُعد هستی‌شناسانهٔ اثر را برجسته سازد. ملک نیز در پایان‌نامهٔ دکتریِ خود با عنوان *پسامدرنیسم در رمان‌های فارسیِ دههٔ هشتاد* (← ص 165-177)، ضمن بررسی و نقد رمان *بیوتن*، امیرخانی را در برجسته ساختن بُعد هستی‌شناسانهٔ اثر موفّق نمی‌داند. صدّیقی و سعیدی، در مقالهٔ «ناهمخوانیِ نظریّه و نوشتار: بررسی و نقد رمان *گنجشک‌ها بهشت را می‌فهمند*» (← ص 195-216)، رمان مزبور را در زمرهٔ رمان‌هایی می‌دانند که به پیروی از آموزه‌های پسامدرنیستی نوشته شده است امّا به دلیل بی‌توجّهی به فلسفهٔ شکل‌گیریِ پسامدرنیسم، به معنای اخص، پسامدرن نیست.

پژوهش حاضر می‌کوشد این سؤال را پاسخ دهد که اندیشهٔ پسامدرن، با وجودِ برجسته ساختن ایدئولوژی‌گریزی و قداست‌زدایی و...، چگونه می‌تواند با قلمرو رمان‌های دفاع مقدّس که بر اساس ایدئولوژی‌گرایی و تقدّس‌اندیشی شکل می‌گیرند همخوانی داشته باشد؟ بدین‌منظور، این پژوهش با طرح نوع خاصّی از پسامدرنیسم، که از آن می‌توان به پسامدرنیسم ایدئولوژیک تعبیر کرد، بر آن است رمان *سرد سفید* (نوشتهٔ کاوه بهمن) را تجزیه‌وتحلیل کند.

1. Ward, Glenn
2. Metscher, Thomas
3. J.Lane, Richard

2ـ پیشینهٔ پژوهش

فرحناز علی‌زاده در مقالهٔ «نقد کتاب *سرد سفید*: ناهمسوییِ فرم و محتوا»، با برشمردن برخی مؤلّفه‌های آن رمان، کوشیده است میزان هماهنگیِ شکل و محتوا را بررسی کند. وی به چگونگیِ کاربرد شگردهای پسامدرنیستیِ رمان در بازتاب ایدئولوژیِ نویسنده اشاره‌ای نمی‌کند. از این رو، پژوهشی مستقل به منظور تجزیه‌وتحلیل مؤلّفه‌های رمان پسامدرن ایدئولوژیک در حوزهٔ دفاع مقدّس با تکیه بر اثری برجسته در این زمینه، یعنی رمان *سرد سفید*، ضروری به نظر می‌رسد.

3ـ حدود پژوهش

حدود پژوهش حاضر رمان *سرد سفید* اثر کاوه بهمن است که، در 26 فصل و 246 صفحه، به سال 1389منتشر شده است.

4ـ پرسش پژوهش

مهم‌ترین وجوه پسامدرنیسم ایدئولوژیک در رمان *سرد سفید* چیست؟

5ـ چارچوب نظریِ پژوهش: پسامدرنیسم ایدئولوژیک

5ـ1ـ ایدئولوژی‌گرایی

ایدئولوژی ترکیبی از «ایده» و «لوژی» است و نخستین‌بار در پایان قرن هجدهم، بعد از انقلاب فرانسه (1789)، به سال 1796م، آنتوان دوستوت دوتراسی[1] آن را به کار برد (← کاسیرر،[2] ص 211). تا کنون، تعریف جامع و واحدی از ایدئولوژی به دست نیامده،

1. Antoine Destute Detracy
2. Cassirer, Ernst

چراکه واژهٔ ایدئولوژیْ گستره‌ای کلّی از معنی‌هایی است که هیچ‌یک با هم سازگار نیست. (← ایگلتون،[1] ص 19)

در یک نگاه کلّی، می‌توان ایدئولوژی را برآیند عصر مدرن ارزیابی کرد. به عبارتی دیگر، دوران مدرن از اواخر قرن هجدهم تحت سیطرهٔ اقتدار جریان‌های ایدئولوژیکی قرار گرفت. «ایدئولوژی در معنای اصطلاحیِ سنّتی‌اش ملازم آموزه‌های مارکسیسم بوده است» (پین،[2] ص 108). مارکس[3] ایدئولوژی را اندیشه‌ای می‌دانست که در ارتباط با رفتار اجتماعی و سیاسیِ طبقهٔ حاکم و برای توجیه وضعیّت سازمان می‌یابد (← پارسانیا، ص 42) و معتقد بود ایدئولوژی با توزیع نابرابر منابع اقتصادی و قدرت در جامعه گره خورده است (← مک‌للان،[4] ص 27). از پیِ مارکس، انگلس،[5] به پیروی از آموزه‌های او، مفهومی منفی از ایدئولوژی را سرلوحهٔ عقیدهٔ خود قرار داد. به اعتقادِ او، «ایدئولوژی ارتباط نزدیکی با تفکّر دارد که مجزّا از واقعیّت است و نیز با جهل مرتبط است» (همان، ص 50). ایدئولوژی، در مفهومی رایج‌تر، «عبارت است از مکتبی سیستماتیزه و سامان‌یافته که ارکانِ آن کاملاً مشخّص‌شده است، ارزش‌ها و آرمان‌ها را به آدمیان می‌آموزاند، موضعِ آن‌ها را در برابر حوادث و سؤالات معیّن می‌کند و راهنمای عملِ ایشان قرار می‌گیرد». (سروش، ص 104)

5ـ1ـ1ـ ایدئولوژی‌گرایی در ادبیّات داستانی

سال‌های نخستینِ قرن بیستم سال‌های تنش‌ها و شورش‌های فراوان در عرصه‌های جهانی بود. ریشهٔ این تنش‌ها را در حرکت‌های ایدئولوژیک ایسم‌هایی چون ناسیونالیسم، مارکسیسم، سوسیالیسم و فاشیسم باید جستجو کرد. به‌یقین، این نزاع‌ها و حرکت‌های اجتماعی‌ـسیاسی بر جریانات فرهنگی‌ـادبی تأثیرهای انکارناکردنی گذارده‌اند (← پیروز،

1. Eagleton, Terry
2. Pin, Michael
3. Marx, Karl
4. McLellan, David
5. Engels, Friedrich

ص 154). مثلاً، احزاب مارکسیستی و سوسیالیستی نقش بسزایی در شکل‌گیریِ این جریان‌ها داشتند. از دیدِ آن‌ها، ادبیّاتی ارزشمند است که بر پایهٔ دیدگاهی متعهّدانه شکل گرفته و در خدمت طبقات فرودست جامعه باشد. آنچه جامعهٔ ایران را، مستقیم یا غیر مستقیم، آمادهٔ پیروی از تفکّرات مارکسیستی و سوسیالیستی می‌کرد چاپ «کتاب‌های سیاسی و اعتقادیِ فراوانی با هدفِ تبیین اندیشه‌ها و آموزه‌های مارکس، انگلس، لنین و انتشار آثاری در ستایش از انقلاب اکتبر روسیّه و انقلاب چین و کوبا و نکوهش دسیسه‌های امپریالیسم جهانی و اردوگاه کاپیتالیسم بود». (همان، ص 155)

ادبیّات سیاسیِ ایران با آغاز حکومت پهلوی، به‌ویژه از سال 1320 به بعد، صبغهٔ ایدئولوژیک یافت؛ چنان‌که در آثار نویسندگان بزرگی چون بزرگ علوی، صادق هدایت، م.ا. به‌آذین، جلال آل احمد، ابراهیم گلستان، سیمین دانشور، هوشنگ گلشیری، احمد محمود و محمود دولت‌آبادی فرایند ایدئولوژی‌گرایی اعمّ از ایدئولوژیِ مارکسیستی تا ایدئولوژی‌های دینی‌ـمذهبی را می‌توان رصد کرد (← همان‌جا). در این میان، به نظر می‌رسد ایدئولوژی‌گراییِ مذهبی در عرصهٔ داستان‌نویسیِ ایران، با شروع جنگ تحمیلی و شکل‌گیریِ ادبیّات دفاع مقدّس، به‌گونه‌ای محسوس‌تر و پُررنگ‌تر جلوه‌گر می‌شود. این نوع ادبیّات، که بر مبنای یک تفکّر غنیِ دینی شکل می‌گیرد، تکلیفی ویژه پیش روی گروهی از نویسندگان متعهّد می‌نهد: نوشتن داستان‌هایی آرمان‌گرا و ارزش‌مدارانه. در این دوره، نویسندگان بسیاری چون محسن مخملباف، ناصر ایرانی، قاسمعلی فراست، اکبر خلیلی، میثاق امیرفجر، ابراهیم حسن‌بیگی و... به خلق رمان‌هایی در چارچوب تفکّر دینی و انقلابی روی آوردند.

5ـ2ـ ایدئولوژی‌گریزی

جریان‌های ایدئولوژیکی در سال‌های پایانیِ قرن بیستم، که پایان تنش‌های دنیای مدرن دانسته می‌شود، به‌تدریج، به خاموشی گرایید. انسان معاصر، در این برهه، شاهد

سر بر آوردن جوانه‌هایی از جریان جدید پسامدرن است که بر وجوه گوناگون سیاسی، اجتماعی، فرهنگی، هنری و ادبی تأثیرات انکارناپذیری داشته است. یکی از ویژگی‌های آشکار نظریّهٔ پسامدرن نفی هرگونه ثبات و پایداری در تفکّر و اندیشهٔ بشری است. بنابراین، ایدئولوژی نیز، که با اعتقاد به یک سلسله اصول و معیارهای فراگیر شکل می‌گیرد، از نگاه مکتب پسامدرن مطرود است. به باور لیوتار،[1] «درحالی‌که جوامع سنّتی تحت سیطرهٔ افسون یا فریبندگیِ یک روایت غالب قرار دارند، جامعهٔ پست‌مدرن جامعه‌ای است که در آن هیچ‌گونه روایتِ واحد اعمّ از خُرد و کلان و هیچ‌گونه بازیِ زبانیِ واحدْ وجه غالب و مسلّط ندارد» (ص 20). او معتقد است «در فلسفهٔ اخلاق و سیاست و دانش مدرن، که با دکارت آغاز شد و از کانت و هگل به مارکس رسید، مبنای شکل‌گیریِ نسخه‌های مدرن روایت بزرگ است. به گمانِ او، این فلسفه بیانگر تجربه‌های بشر امروز نیست و در دنیای معاصر دیگر کارایی ندارد». (حقیقی، ص 33)[2]

5ـ2ـ1ـ ایدئولوژی‌گریزی در ادبیّات داستانیِ پسامدرن

پسامدرن دوران پایان فراروایت‌هاست؛ فراروایت‌هایی چون ایدئولوژی که بر تمامیّت استوار است و با رویکرد شک‌گرایانهٔ پسامدرن به معیارها و موازین همخوانی ندارد. بر این اساس، رمان پسامدرن نیز «منعکس‌کنندهٔ شیوه‌ای است که ایدئولوژی‌هایی که نظم جامعه به طور سنّتی بر آن‌ها اتّکا دارد، به همراه دیگر ارزش‌های حاکم بر این نظم، در آشوبی عمیق گرفتار می‌شوند» (مک‌کافری،[3] ص 29). نویسندگان پسامدرن در آثارِ خود با به‌کارگیریِ شگردهایی چون تعدّد روایت، تکثّر زاویهٔ دید،

1. Lyotard, Jean-Francois

2. البتّه، جالب توجّه است پسامدرن‌ها در گریز از ایدئولوژی، ناخواسته، دچار ایدئولوژی دیگری شدند و نوعی نسبیّت‌گرایی، خود، به ایدئولوژیِ تازه‌ای مبدّل شد. به نظر می‌رسد آدمی، خواسته و ناخواسته، از ایدئولوژی به معنی اندیشه و تعلّق به عقیده و آرمان نمی‌تواند فارغ باشد و، در این میان، تنها از عقاید و تفکّرات راست و ناراست و سنجیده و ناسنجیده می‌توان سخن گفت. البتّه، نفی ایدئولوژی به معنی نفی تفکّرات قالبی و چارچوب‌های بستهٔ فکریِ تحمیل‌شده از سوی نهادهای قدرت حکایت دیگری است. ـــ نشریهٔ *ادبیّات انقلاب اسلامی*

3. Mccaffery, Larry

روان‌گسیختگیِ شخصیّت، تناقض، زیاده‌روی، استحالهٔ شخصیّت، فرجام‌های چندگانه و... ـکه به عدم قطعیّت، تکثّر معنا، نسبیّت‌گرایی و شالوده‌شکنی می‌انجامدـ از القای مفاهیم جزمی و ثابت اجتناب و بر فروپاشیِ ایدئولوژی‌ها به‌مثابهٔ نوعی از فراروایت تأکید می‌ورزند. به بیانِ دیگر، مؤلّفه‌های رمان‌های پسامدرن در خدمت تحقّق اهداف فلسفهٔ پسامدرنیسم قرار می‌گیرند و یکی از مهم‌ترینِ آن‌ها ایدئولوژی‌گریزی است. وانگهی، نویسندگان پسامدرن در سطح محتواییِ اثر نیز، با نفی مفاهیم مطلق و اصول و اعتقادات ثابت و پایدار، به موازین اخلاق و آرمان‌ها و ایدئولوژی‌ها به دیدهٔ تردید و انکار می‌نگرند. بنابراین، در رمان‌های پسامدرن، ایدئولوژی‌گریزی هم در سطح قالب و تکنیک و هم در سطح درون‌مایه و محتوا نمود می‌یابد.

5ـ3ـ پسامدرنیسم به‌مثابهٔ ایدئولوژی

چنان‌که اشاره شد، پسامدرنیسم با ایدئولوژی به‌مثابهٔ فراروایتی یکپارچه و جزمی در تضاد است و، بر این اساس، رمان پسامدرن نیز با رویکردی منفی به جنبه‌های پایدار ایدئولوژیک شکل می‌گیرد. امّا با راه یافتن جریان پسامدرنیسم به ادبیّات داستانیِ ایران، برخی داستان‌نویسانِ عرصهٔ دفاع مقدّس مانند حسن بنی‌عامری، مجید قیصری، رضا امیرخانی، کاوه بهمن و... نیز با قافلهٔ پسامدرن‌نویسی همراه شدند و، با به‌کارگیریِ شگردهای نوین داستانی، خلق اثر را بر اساس شگردهای شناخته‌شدهٔ پسامدرنیستی آزمودند. ناگفته پیداست ادبیّات دفاع مقدّس ادبیّاتی است متعهّد به آرمان‌های دینی‌ـانقلابی و در پی تحقّق و انتقال پیام عقیدتی به خواننده. امّا ادبیّاتی ارزش‌مدارانه و آرمان‌گرایانه چگونه می‌تواند در حوزهٔ مکتب پسامدرنیسم، با مشخّصهٔ ایدئولوژی‌گریزی و آرمان‌ستیزی، جای گیرد؟ در اینجا، نگاهی گذرا به نظریّهٔ نورمن فرکلاف[1] (زبان‌شناس تحلیل انتقادیِ گفتمان) خالی از لطف نیست. به باور فرکلاف، «زبان، به انحای مختلف و در سطوح متفاوت، حامل ایدئولوژی است» (ص 92). اصولاً، به اعتقاد

1. Norman Fairclogh

نظریّه‌پردازان تحلیل انتقادیِ گفتمان، زبان بارِ ایدئولوژیک دارد و «بازتابی خنثی از واقعیّتی از پیش موجود نیست، بلکه صرفاً بازنمایی‌هایی از واقعیّت خلق می‌کند و در برساختنِ آن نقش دارد» (یورگنسن[1] و دیگران، ص 29). بر این اساس، ردّپای فرآیندها و ساختارهای ایدئولوژیک را در صورت و محتوای متون می‌توان دید. (← فرکلاف، ص 94)

بنا بر مطالب پیش‌گفته می‌توان، با رهیافتی متفاوت به پسامدرنیسم، به تجزیه‌وتحلیل رمانی با رویکرد پسامدرن ایدئولوژیک پرداخت. نویسندگان پسامدرن در حوزهٔ دفاع مقدّس، در عین تجربه کردن خلق اثری در قالب و صورت نو، می‌کوشند از چارچوب فکری و مدار اندیشهٔ دینیِ خود عدول نکنند زیرا معتقدند پسامدرنیسم می‌تواند، با توجّه به بایسته‌های فکری و فلسفی و فرهنگیِ جوامع گوناگون، دغدغه‌ها و ملاحظات آن جوامع را انعکاس دهد و به‌صورت خرده‌روایت‌های اقلیمی و بومی و منطقه‌ای متجلّی شود. همچنین، در سطح محتوایی نیز نویسنده با تکیه بر قهرمان‌پروری، حماسه‌سازی، پرداختن به معنویّت و... موجی از اندیشهٔ دینی و آرمان‌گرایی را بر پیکرهٔ اثر وارد می‌کند. در اینجا، به‌منظور استنباط بهتر عناصر رمان پسامدرنیستی، طرح‌واره‌ای در قالب جدول شمارهٔ 1 ارائه می‌شود.

جدول 1ـ بررسی مؤلّفه‌های رمان پسامدرن و رمان پسامدرن ایدئولوژیک

مؤلّفه‌های رمان پسامدرن	مؤلّفه‌های رمان پسامدرن ایدئولوژیک
عدم قطعیّت	-
قاعده‌مند نبودن	-
بی‌انسجامی در فرم و ساختار	+
چندصدایی	+
آشفتگیِ روایت	+
تغییر راوی و زاویهٔ دید	+
راوی غیر قابل اعتماد	+
جابه‌جایی	+
پارانویا	+
اتّصال کوتاه	+

1. Jorgensen, Marian

ادامهٔ جدول 1ـ بررسی مؤلّفه‌های رمان پسامدرن و رمان پسامدرن ایدئولوژیک

مؤلّفه‌های رمان پسامدرن	مؤلّفه‌های رمان پسامدرن ایدئولوژیک
سرکشیِ شخصیّت‌ها	+
وحدت در عین کثرت	+
شخصیّت‌های خنثی و مجازی	+
دور باطل	+
به‌هم‌ریختگیِ ارکان پیرنگ سنّتی	+
فرجام‌های چندگانه	+
زمان و مکان نامشخّص	+
تناقض	-
بینامتنیّت	+
بازی‌های زبانی	+
زیاده‌روی در استفاده از فنون بلاغی	-
طنز و آیرونی	+
تلفیق و درهم‌ریختگیِ سبک‌های گوناگون	+
بازی‌های شکلی و چاپی	+
آشکار کردن شگردهای ادبی	+

باید توجّه داشت شگردهای مطرح در رمان پسامدرن ایدئولوژیک را در آثار برجستهٔ این حوزه از قبیل *گنجشک‌ها بهشت را می‌فهمند* (اثر حسن بنی‌عامری)، *باغ تلو* (اثر مجید قیصری)، *بیوتن* (اثر رضا امیرخانی) و *سرد سفید* (اثر کاوه بهمن) می‌توان ردیابی کرد؛ برخی دیگر نیز فی‌نفسه قابلیّت راه یافتن به این نوع رمان را دارند. مثلاً، نویسندهٔ دفاع مقدّس می‌تواند زمینهٔ ورود برخی مؤلّفه‌های پسامدرن مانند طنز ادبی، چندصدایی، جابه‌جایی، شخصیّت‌های مجازی و... را به ساحت اثرِ خود فراهم کند؛ یعنی مسیر داستان را به سمت‌وسویی بکشاند که جهان قِصَّوی او از ظرفیّت پذیرش اغلب شگردهای پسامدرن برخوردار شود. آنچه نمی‌توان نادیده گرفت شگردهای موجود در رمان‌های دفاع مقدّس است که در مقایسه با رمان‌های پسامدرن جهانی به‌گونه‌ای تقلیل‌یافته‌تر رخ می‌نمایند؛ بدین معنی که تلاش نویسندگان دفاع مقدّس برای خلق اثری پسامدرن در حدّ بازی با قالب و شکل داستان باقی می‌ماند و شگردهای نام‌برده، در این

آثار، در مسیر تثبیت نگاه وجودشناسانهٔ مک‌هیلی[1] (که در صدد نقض مرز میان واقعیّت و داستان است) و عدم قطعیّت هایزنبرگی حرکت نمی‌کند، زیرا نویسندگان دفاع مقدّس برای آشکارسازی و بازنماییِ رسالت عقیدتیِ خود به خلق داستان‌هایی مبتنی بر کنش‌ها و منش‌های ایدئولوژیکی دست می‌یازند. گرچه این رمان‌نویسان با پشت سر گذاشتن شیوه‌های سنّتیِ داستان‌نویسی در جهت خلق اثری فرانو گام می‌نهند، با تأکید بر وجه تعهّد و آرمان در داستان، شگردهای نوین را در خدمت اندیشهٔ دینیِ خود قرار می‌دهند. این پژوهش در نظر دارد مؤلّفه‌های موجود در رمان *سرد سفید* را ارزیابی کند.

6ـ خلاصهٔ رمان *سرد سفید*

روزبه پرهام، پس از خوابی آشفته، خانه را خالی از سیما و فرزندانش می‌بیند. پرهام به یاد می‌آورد خانواده‌اش او را یک هفته تنها گذاشته‌اند تا، در آرامش کامل، رمان جدیدِ خود را دربارهٔ زندگیِ شهید الله‌رضا هنری لطیف‌پور به اتمام برساند. بدین‌منظور، پرهام با افراد خانواده و دوستان و آشنایان شهید ارتباط برقرار می‌کند و بر آن می‌شود خصایل اخلاقی و ابعاد گوناگون زندگیِ شهید را از دل خاطرات آن‌ها درآورَد.

در واقع، نویسندهٔ رمان، با روایت یک در میان، هم به پرهام و دل‌مشغولی‌های او و هم به خصلت‌های رفتاریِ شهید الله‌رضا می‌پردازد. پرهام، با سیر در دنیای خاطرات و نقل قول‌های متعلّقانِ شهید الله‌رضا، نمی‌تواند دربارهٔ صحنهٔ شهادتِ او به نتیجهٔ قطعی برسد. سرانجام، پرهام، از پیِ تردید در زنگ زدن به آقای ستوده (دوست و هم‌رزم الله‌رضا

1. مک‌هیل عنصر غالب را در داستان پسامدرن توجّه به مسائل هستی‌شناختی یا وجودشناختی می‌داند که خواننده را با پرسش‌هایی از قبیل «جهان چیست؟؛ چه نوع جهان‌هایی وجود دارد؟؛ این جهان‌ها چگونه شکل گرفته‌اند و با هم چه تفاوت‌هایی دارند؟؛ وقتی انواع مختلف جهان در رویارویی با هم نهاده می‌شوند، چه روی می‌دهد؟؛ شیوهٔ زیست متن کدام است و شیوهٔ زیست جهان یا جهان‌هایی که متن فراگذاری می‌کند چگونه است؟» (مک‌هیل، ص 40) به تأمّل دربارهٔ چگونگی شکل‌گیریِ جهان‌های ترسیم‌شده در متن وامی‌دارد.

که هنگام شهادت در کنارِ او بوده)، تصمیم می‌گیرد به کاوه بهمن زنگ بزند و بهمن نیز انصراف پرهام را از نوشتن رمان می‌پذیرد و نگارشِ آن را خود بر عهده می‌گیرد.

7ـ وجوه پسامدرنیسم ایدئولوژیک در رمان *سرد سفید*

خطّی نبودن زمان روایت: رمان *سرد سفید* بر اساس تسلسل زمان خطّی و تقویمی شکل نگرفته، بلکه با استناد به خاطرات متعلّقانِ شهید الله‌رضا لطیف‌پور نگاشته شده است. بدیهی است در بازگوییِ خاطرات یک شخص معیّن، که با رجعت به گذشته و کاوش در برهه‌های مختلف زندگیِ او امکان‌پذیر است، همواره توالیِ زمانی رعایت نمی‌شود. بر این اساس، در رمان *سرد سفید*، روزبه پرهام (نویسنده‌ای که در صدد نوشتن داستان زندگیِ شهید لطیف‌پور است)، با جستجو در متن خاطرات افراد خانواده و دوستان شهید، ماجراها را لزوماً بر مبنای نظم تقویمی در کنار هم نمی‌چیند. مثلاً، می‌توان به خاطرات مادرِ شهید (لیمو) اشاره کرد. در صفحهٔ 49 کتاب، لیمو داستان زندگیِ مشترکِ خود را با همسرش (خسرو) نقل می‌کند و، در چند صفحهٔ بعد (ص 54)، ماجرای خواستگاریِ خسرو را از خود. همچنین، در صفحهٔ 67، خاطرهٔ بیماریِ الله‌رضای دوساله از زبان لیمو بازگو می‌شود امّا، در صحفهٔ 87، آغاز زندگیِ مشترک لیمو و خسرو موضوع روایت است. بدین‌ترتیب، پرهام با سیر در گذشتهٔ متعلّقانِ شهید به‌منظور بیرون کشیدن بُرش جذّاب‌تری از زندگیِ او از دلِ گذشته و پیشبردِ رمان، ضمن پس و پیش ساختنِ خاطرات، آن‌ها را بر اساس نظم «گاه‌شمارانه» روایت نمی‌کند. اگرچه رمان *سرد سفید* به شکل خطّی و با رعایت زمان تقویمی روایت نمی‌شود، از آن مرکزیّت‌زدایی و تکثّرگراییِ مدّ نظر پسامدرن‌ها نیز در آن خبری نیست؛ زیرا هدف نویسنده به تصویر کشیدن زندگی و منشِ شهید لطیف‌پور از دیدگاه اطرافیانِ اوست. هرچند نویسنده گاه یک روایت را قطع و روایت جدیدی آغاز می‌کند، شخصیّت شهید در مرکز ثقل روایی داستان قرار دارد و همهٔ روایت‌های به‌ظاهر پراکنده در نهایت به برجسته‌سازیِ شخصیّتِ او می‌انجامد و در خدمت

به تصویر کشیدن زوایای گوناگون زندگیِ اوست. بدین‌ترتیب، نویسنده در مسیر هدف اصلیِ خود، یعنی القای یک اندیشهٔ مشخّص به خواننده، گام برمی‌دارد.

تغییر راوی و زاویهٔ دید: تغییر پی‌درپی راوی و زاویهٔ دید، در داستان‌های پسامدرن، در خدمت نسبی‌گرایی مدّ نظر پسامدرن‌هاست. این روش موجب می‌شود هر راوی، از زاویهٔ دیدِ خود، به روایت رویدادها بپردازد و صداهای مختلفی به گوش خواننده برساند (← ملک، ص 35). رمان *سرد سفید* با دو روایت پیش می‌رود: 1) روایت زندگیِ نویسنده‌ای به نامِ روزبه پرهام، با زاویهٔ دیدِ دانای کلّ نامحدود، که مشکلات و دغدغه‌های ذهنیِ او را برای نوشتن داستان زندگیِ شهید روایت می‌کند. در بُرش‌هایی از رمان نیز پرهام، خطاب به شهید، مشکلاتِ خود را با او در میان می‌گذارد. 2) روایت افراد مرتبط با شهید که هریک، از دیدگاهِ خود و با استناد به خاطرات گذشته، وقایع را شرح می‌دهند. این راویان، که ده نفر از اعضای خانواده و یازده نفر از دوستان و هم‌رزمان شهیدند، هریک، به‌گونه‌ای با الله‌رضا در ارتباط بوده‌اند و، با بهره‌گیری از زاویهٔ دیدِ اوّل‌شخص، گوشه‌ای از زندگیِ او را روایت می‌کنند. البتّه، در کنار این بیست‌ویک روایت، گاه راویِ دانای کل نیز رویدادها را تفسیر می‌کند و به خواننده اطّلاعات لازم را می‌دهد. در بُرش‌های مختلف رمان، پس از روایت ماجرا از زبانِ یکی از شخصیّت‌ها، بلافاصله دانای کلّ مفسّر در صحنه حضور می‌یابد و آن ماجرا را روایت می‌کند. مثلاً، در قسمتی از رمان، لیمو خاطره‌ای نقل می‌کند و دانای کل، بلافاصله، آن را عیناً تکرار می‌کند:

> نمازم را خوانده بودم و با خاطری آسوده و خیالی راحت نشسته بودم پای دار. نمـازش را خوانده بود و نشسته بود با خاطر آسوده و با خیال راحت پای دار قالی. (بهمن، ص 48)

در رمان *سرد سفید*، تغییر بی دلیل زاویهٔ دید به اطناب و فربه شدن متن می‌انجامد و هیچ کمکی به پیشبرد روند داستان نمی‌کند. وانگهی، راویِ دانای کل گاه، با رها کردن

یک روایت نیمه‌کاره و آغاز کردن ماجرایی دیگر، آشفتگی و ازهم‌گسیختگیِ متن را سبب می‌شود. همچنین، بخشی از فصل آخر رمان با زاویهٔ دیدِ اوّل‌شخص از زبان کاوه بهمن روایت می‌شود. در این بخش، که حجم اندکی از رمان را در بر می‌گیرد، نویسنده با ورود به فضای داستانْ اقتدارِ خود را به رخِ خواننده می‌کشد.

چنان‌که اشاره شد، در بخش وسیعی از رمان، نویسنده با تغییر «منِ راوی»ها و نقل قول از زبان شخصیّت‌های گوناگون، زوایای مختلف زندگیِ شهید لطیف‌پور را روشن می‌سازد. در این رمان، گرچه شخصیّت‌های فراوانی حضور دارند که هریک بخشی از داستان را روایت می‌کنند، این بدان معنا نیست که خواننده هنگام خواندن هر بخش از رمانْ مخاطب صدایی قرار گیرد که با صدای بخش قبلی متفاوت است. به بیان دیگر، نمی‌توان رمان *سرد سفید* را اثری چندصدایی دانست زیرا همهٔ راویان اوّل‌شخص بر آن‌اند، همسو با هدف نویسنده، خصایل اخلاقیِ شهید الله‌رضا و ابعاد گوناگون زندگیِ او را آشکار سازند و، در حقیقت، یک صدا را (که همان صدای نویسنده است) به گوش خواننده برسانند. بدین‌قرار، بهمن با خلق شخصیّت‌هایی که با نگاهی مثبت به روایت رویدادها می‌پردازند بیانیّهٔ عقیدتیِ خود را ترویج می‌کند. درحالی‌که می‌توانست با آفرینش شخصیّت‌هایی نه لزوماً مثبت‌نگر بلکه شخصیّت‌هایی که با نگاهی شک‌آلود و تردیدآمیز به قضایا می‌نگرند و اطّلاعات دقیقی به خواننده نمی‌دهند، به‌گونه‌ای نوین، در مسیر رسیدن به هدفِ خود گام بردارد؛ زیرا بدین‌صورت خواننده در کشاکش میان دیدگاه‌های موافق و مخالف دست به گزینش می‌زد و دربارهٔ درستی و نادرستیِ منظرهای متفاوت به قضاوت می‌پرداخت ـ تمهیدی که در نهایت به بازنماییِ ارزش دیدگاه‌های مثبت و مشهود ساختن موضع‌گیریِ فکریِ نویسنده می‌انجامید.

اتّصال کوتاه: در اتّصال کوتاه، غالباً نویسنده با ورود به داستان در مقابل شخصیّت‌هایش در نقش یک نویسنده ظاهر می‌شود. در بخش‌هایی از رمان *سرد سفید*، نویسنده (کاوه بهمن) در فضای داستانی حضور می‌یابد و با شخصیّت‌ها ارتباط برقرار می‌کند. مثلاً، در اوایل رمان،

بهمن، در مقام یک داستان‌نویس، به چند تن از نویسندگان از جمله روزبه پرهام زنگ می‌زند و به آن‌ها نوشتن رمانی دربارهٔ شهدای استان همدان را پیشنهاد می‌کند. پرهام، در اوّلین صحبتِ تلفنی با بهمن، پیشنهادِ او را رد می‌کند امّا پس از چندی تصمیم می‌گیرد داستان زندگیِ شهید الله‌رضا لطیف‌پور را بنویسد. سرانجام، تلاش‌های بسیارِ او به نتیجه نمی‌رسد و انصرافِ خود را از نگارش رمان به بهمن اطّلاع می‌دهد. باید توجّه داشت، در داستان‌های پسامدرن، حضور نویسنده در داستان اغلب با بی‌توجّهیِ راوی یا شخصیّت‌های داستانی به او همراه است و این شگردی است برای نشان دادن پایان اقتدار نویسنده. امّا در *سرد سفید* پرهام، در برابر بهمن، اظهار ناتوانی می‌کند و نوشتن داستان را به او وامی‌نهد. در اواخر رمان، بهمن با استفاده از ضمیر اوّل‌شخص به روایت داستان می‌پردازد و نوشتن زندگیِ شهید را خود بر عهده می‌گیرد:

> امّا من خیلی سریع می‌پرم وسط حرفش. پریدم وسط حرفش، چون دوست نداشتم کاری را که می‌دانستم برایش خیلی دشوار است ناگزیر شود انجام بدهد. برای همین گفتم: «نه، جناب پرهام! نیازی اصلاً به مقدّمه‌چینی نیست. من به شما حق می‌دهم...». (بهمن، ص 245)

> خودم می‌نویسم. رمان زندگیِ تو را خودم می‌نویسم، الله‌رضا! خودم نوشتمش آخرسر... . (همان، ص 246)

بدین‌ترتیب، در رمان *سرد سفید*، نویسنده به عنوان یگانه‌خالقِ متن، اقتدار همه‌جانبهٔ خود را به خواننده گوشزد می‌کند و، با برعهده گرفتن نگارش داستان زندگیِ شهید، رسالت مذهبیِ خود را به انجام می‌رساند. از این رو، شگرد اتّصال کوتاه در رمان *سرد سفید* به شکل قدرت بخشیدن تامّ‌وتمام به نویسنده نمود می‌یابد و عملاً در مسیر ترویج آرمان‌ها و اعتقاداتِ او قرار می‌گیرد.

بینامتنیّت: از نظر پسامدرن‌ها، متن، پیش از بازنماییِ واقعیّتی بیرونی، به دیگر متون ارجاع می‌دهد و اندیشه‌ها و مفاهیم مطرح در متون پیشین را به شکل‌های دیگر اشاعه یا تعدیل می‌کند (← پاینده 1، ص 448). در واقع، نویسندگان پسامدرن، با اعتقاد به اینکه

«هیچ متنی اصل نیست و هر متنی اقتباس از متون دیگران است» (نجومیان، ص 38)، نوعی رابطهٔ بینامتنی بین متون مختلف برقرار می‌کنند. این نویسندگان از شگرد بینامتنیّت برای دریافتِ معنای تازه‌ای از متن از طریق تلفیق و تقلید متون مختلف بهره می‌گیرند. از این رو، ارجاعات بین متنی در آثار پسامدرن به چندصدایی شدن می‌انجامد.

رمان *سرد سفید* نیز آمیزه‌ای است از آیات *قرآن* و احادیث، اشعار حافظ، مولانا و هومر و یادداشت‌های جلال آل احمد در *خسی در میقات*. نویسنده، در بسیاری از بخش‌های رمان، به فراخور موضوع، به متون مزبور ارجاع می‌دهد و مقصودِ خود را باز می‌نماید. مثلاً، الله‌رضا در سفر حج، با گفتن جملهٔ «بازار محلّ شیطان است» (بهمن، ص 184)، از رفتن به بازار و سوغاتی خریدن سر باز می‌زند. این گفتهٔ الله‌رضا یادآور حدیث شریفی از امام علی(ع) در *نهج‌البلاغه* است: «از نشستن بر گذرِ بازارها، که محلّ شیاطین و قلب رویدادهای فتنه‌انگیز و تبهکاری است، پرهیز کن» (ص 1176). همچنین، الله‌رضا، هنگام زیارت قبرستان بقیع، در توصیف آنجا، قسمت‌هایی از *خسی در میقات* را می‌خواند:

> یادش بود سفرنامهٔ حجّ جلال را که می‌خواند ـ چند صفحه‌اش به همین قبرستان مربوط می‌شد ـ همان‌جا روی خاک نشست، بازش کرد و همان قسمتش را زیر لب شروع کرد خواندن؛ یک بار دیگر بعد از مدّت‌ها. (بهمن، ص 89)
>
> صبح رفتم بقیع. آفتاب که می‌زد، من اثر سنّت را در خاک می‌جستم و قبل از همه اثر برادرم را. (آل احمد، ص 41)

از میان متون استفاده‌شده در رمان *سرد سفید*، ترجمهٔ فارسیِ آیاتی از *قرآن کریم* بازنمود بیشتری دارد؛ چنان‌که گویی خواننده با متن ترجمه‌شدهٔ *قرآن کریم* مواجه است. ارجاع به آیات *قرآن* در سراسر متن، افزون بر اینکه به رمان گونه‌ای تقدّس می‌بخشد، در راستای القای اندیشه‌ها و افکار نویسنده نیز قرار می‌گیرد. نویسنده بیشتر با متون مذهبی رابطهٔ بینامتنی برقرار می‌کند و عقایدِ خود را در کالبد اثر می‌دمد. او، با ارجاع مکرّر به این متون، مسیر داستان را به سمت‌وسویی می‌کشاند که خود می‌خواهد.

در نتیجه، بینامتنیّت در *سرد سفید*، با ایجاد تک‌صدایی در خدمت القای صدای نویسنده، یگانه صدای متن و همسو با پیام عقیدتیِ مؤلّف قرار می‌گیرد.

درهم‌ریختگیِ ارکان پیرنگ سنّتی: پیرنگْ چارچوب و نقشهٔ داستان است. در پیرنگ، وحدتی حاکم است که اوّل‌بار ارسطو بدان اشاره کرد. به اعتقادِ او، تراژدیْ مستلزم تقلید کنشی کامل و وحدت‌یافته است و این کنش باید آغاز و میان و انجام داشته باشد؛ چنان‌که اگر هریک از اجزای اثر جابه‌جا شود، آن اثر از هم گسیخته می‌شود (← زرّین‌کوب، ص 127-128). بر این اساس، داستان‌های واقع‌گرا بر مبنای پیرنگی منسجم در یک سیر خطّی و با پشت سر گذاشتن مراحلی چون گره‌افکنی، کشمکش، تعلیق، بحران، نقطهٔ اوج و گره‌گشایی شکل می‌گیرند؛ برخلاف داستان‌های پسامدرن که عموماً بر اساس پیرنگی حساب‌شده خلق نمی‌شوند. در رمان *سرد سفید*، ارکان داستان یعنی آغاز و میانه و پایان به هم می‌ریزد و برخی از فصول رمان به شکل‌های گوناگون آغاز می‌شود. مثلاً، پرهام پس از اینکه فصل اوّل رمانش را به بیان ماجرای خواستگاریِ خسرو از لیمو، حملهٔ گرگ‌ها به خسرو و بیماریِ الله‌رضا اختصاص می‌دهد، این‌گونه شروع را رها می‌کند و بر آن می‌شود از مرگ خسرو آغاز کند؛ یعنی مستقیماً رخدادهای زندگیِ خانوادهٔ الله‌رضا را پس از مرگ پدر از زبان خواهرِ او، مرضیّه، روایت می‌کند:

> ... این فصل به هیچ شکلی اصلاً راضی‌کننده نمی‌رسد به نظرش؛ و پرهام حالا به این دارد فکر می‌کند که فصل نخست رمان را از ابتدا تا انتها کنار باید بگذارد... و رمان را اساساً از جایی دیگر، از نقطه‌ای بهتر و تأثیرگذارتر، باید افتتاح کند و پیش ببرد. (بهمن، ص 101)

امّا به نظر می‌رسد پرهام آغازی این‌چنینی را نیز چندان نمی‌پسندد، زیرا در چند صفحهٔ بعد (← همان، ص 145) تصمیم می‌گیرد رمان را از خاطرهٔ سفر حجّ الله‌رضا روایت کند.

چنان‌که پیداست، پرهام با هدف نشان دادن برشی از زندگیِ شهید، که تأثیر بیشتری بر خواننده داشته باشد، شکل‌های متنوّعی برای آغاز داستان در نظر می‌گیرد و هربار داستان را از جایی دیگر شروع می‌کند. وانگهی، چون داستان ابعاد گوناگون زندگیِ

شهید را ـآن‌هم به شیوه‌ای غیر خطّی‌ـ از دل خاطرات روایت می‌کند و گاه از یک خاطره به خاطره‌ای دیگر می‌پرد، در آن، از عناصر سازندهٔ پیرنگ مانند گره‌افکنی و تعلیق و نقطهٔ اوج و گره‌گشایی چندان خبری نیست. در نتیجه، پیرنگ در رمان *سرد سفید* به شکل سنّتی و متعارف وجود ندارد.

آشکار کردن شگردهای ادبی: منظور از آشکار کردن شگردهای ادبی (تصنّع) «اشارهٔ مستقیم به داستانی بودن اثر و گفتگو دربارهٔ تکنیک‌های داستانی است و، بدین‌وسیله، نویسنده به خواننده تأکید می‌کند که با واقعیّت روبه‌رو نیست» (تدیّنی، ص 216). این مؤلّفهٔ پسامدرنیستی «در خدمت ضربه‌زدن به تصوّر خواننده نسبت به یگانگی و قطعیّت امرِ واقع به کار گرفته می‌شود». (همان، ص 282)

کاوه بهمن در رمان *سرد سفید*، برای به دور ماندن از کلیشه‌های رایج در زندگی‌نامه‌نویسی، به فرم و تکنیک روی می‌آورد (← علی‌زاده، ص 3). یکی از مواردی که تکنیک‌گراییِ نویسنده را بازتاب می‌دهد اشاره به مشکلات و دغدغه‌های ذهنیِ روزبه پرهام برای نوشتن داستان زندگیِ شهید است:

> سیما و بچّه‌ها چند روزی می‌شود که رفته‌اند... لطفی فداکارانه تا در آرامشی یکی دو هفته‌ای روزبه پرهام، رمان‌نویس و منتقد ادبی، مشکلات ذهنی‌اش را بتواند با الله‌رضا هنری لطیف، شخصیّت تازه‌ترین رمانش، حلّ‌وفصل کند... . (بهمن، ص 13-14)

در بخش‌هایی از رمان، پرهام با در دست گرفتن روایت، خطاب به شهید، سختی‌های فرآیند نگارش داستان زندگیِ او را باز می‌گوید:

> تو، در طول این چند ماه، ذهنم را با تناقضی غریب درگیر کرده‌ای، الله‌رضا! و همین تناقض آزاردهنده سبب شده است که، پس از گذشتِ ماه‌ها از سر رسیدن موعدِ قرارداد، هنوز نتوانم متن راضی‌کننده‌ای را به‌عنوان داستان زندگیِ تو به ناشرِ این مجموعه‌آثار تحویل بدهم. (همان، ص 33)

از این رو، در رمان *سرد سفید*، خواننده از مشکلات نویسندگی مطّلع می‌شود؛ امّا باید توجّه داشت نویسندهٔ رمان بر آن نیست که دستِ خواننده را بگیرد و او را به دنیای

غیر واقعی و تخیّلیِ صرف بکشاند، زیرا هدف اصلیِ نویسنده بازنمایاندن زندگیِ شهید لطیف‌پور است و می‌کوشد واقعیّت‌های زندگیِ او را، آن‌گونه که از دوستان و آشنایان شنیده، انتقال دهد و خطّ کم‌رنگی از تخیّل خود بر رخ اثر بکشد. به بیان دیگر، اگرچه نویسنده با پرداختن به مشکلات نگارش رمانْ اثرِ خود را شکلی نوین می‌بخشد، در صدد نیست خواننده را با فضایی کاملاً تخیّلی درگیر کند و واقعیّت را ناملموس و دست‌نیافتنی جلوه دهد. اشارهٔ بهمن به مشکلات داستان‌نویسی از قبیل قطع شدن‌های پی‌درپی روایت، درگیر شدن در متن خاطره‌ها و... در مسیر روشن‌ساختن ابعاد شخصیّتیِ شهید و واقعیّت‌های زندگیِ او قرار می‌گیرد و مانند مؤلّفه‌های دیگر بر تفکّر نویسنده تأکید می‌ورزد.

8ـ وجوه ضدّیّت با پسامدرنیسم در رمان *سرد سفید*

درگیریِ شخصیّت‌ها: راویِ دانای کل، در داستان‌های رئالیستی، شخصیّت‌ها را آن‌گونه می‌آفریند که می‌خواهد امّا، در داستان پسامدرن، شخصیّت‌ها در برابر نویسنده یا راوی مقاومت می‌کنند و گاه «حتّی موجودیّت شخصیّتِ نویسنده را منکر می‌شوند» (پاینده 2، ص 222) و، با سرپیچی از فرمانِ او، در روند داستان‌نویسی خلل ایجاد می‌کنند. در واقع، یکی از ویژگی‌های جهان معاصر این است که «رفته‌رفته از تک‌صدایی، که مشخّصهٔ ساختارهای استوار بر قدرت خودکامه است، فاصله می‌گیرد؛ چندصدایی می‌شود و به شخصیّت‌های داستانی اجازه می‌دهد که صدایشان را در برابر نویسنده‌ای که آفرینندهٔ آن‌هاست بلند کنند». (یاوری، ص 35- 36)

مادر و روح پدرِ شهید الله‌رضا، در بُرش‌هایی از رمان *سرد سفید*، حضور می‌یابند و با اصرار و سماجت در روند شکل‌گیریِ داستان زندگیِ پسرشان مداخله می‌کنند:

> یعنی بار اوّل هم هربار وقتی فصلی از رمان را که خسرو و لیمو در آن حضور داشته می‌نوشت، به همین صورت همهٔ اجزای نوشته‌اش به شکلی در برابر عبور روایت از این زن‌وشوهر ایستادگی می‌کردند. (بهمن، ص 51)

البتّه، پرهام، در موضع نویسنده‌ای عاجز در نوشتن زندگی‌نامهٔ شهید الله‌رضا، حضورِ آن دو (پدر و مادر شهید) را که در شکل‌گیریِ شخصیّت شهید نقش محوری داشته‌اند می‌پذیرد و اجازه می‌دهد روایت بخش‌هایی از رمان را از دیدِ خود پی بگیرند. خسرو و لیمو نیز، به میلِ خود، برخی از ماجراها را برجسته‌تر روایت می‌کنند. مثلاً، ماجرای بیماریِ الله‌رضا در دوسالگی‌اش در زمستانی سرد از جمله خاطراتی است که در مرکز پرگار خاطرات خسرو و لیمو قرار دارد؛ چنان‌که آن‌ها در برخی از فصول رمانْ روایت ماجراهای دیگر مانند مراسم شب خواستگاری را نیمه‌کاره رها و خاطرهٔ بیماریِ الله‌رضا را نقل می‌کنند.

باید اذعان کرد دخالت پدر و مادر شهید در روند داستان فقط به چند نمونه محدود می‌شود و آن نیز همسوست با هدف نویسنده، یعنی آشکار ساختن جنبه‌های گوناگون زندگیِ شهید. آن دو بر آن نیستند با سرپیچی از فرمان نویسنده در برابر قدرت نویسندگیِ او ایستادگی کنند، بلکه معتقدند می‌توانند در ساختن و پرداختن شخصیّت پسر شهیدشان سهم بسزایی داشته باشند. بنابراین، وقتی پرهام در پیشبرد خطّ سیر رمان به مشکل برمی‌خورد، به یاریِ او می‌شتابند و اطّلاعات لازم را در اختیارش می‌نهند. پس، می‌توان چنین دریافت که در رمان *سرد سفید* دخالت شخصیّت‌ها نه‌تنها در فرآیند داستان‌نویسی خللی ایجاد نمی‌کند، در جهت اشاعهٔ اندیشهٔ منظور نویسنده نیز قرار می‌گیرد.

آرمان‌گرایی: کاوه بهمن در رمان *سرد سفید*، با نقل خاطرات اطرافیان شهید، تصویری از زندگی و منشِ او ترسیم می‌کند. الله‌رضا فردی است جامع کمالات و خصلت‌های ناب انسانی. می‌توان این رمان را آینهٔ تمام‌نمای خصایل اخلاقیِ وی دانست؛ فردی که به‌تعبیر بهمن (← ص 240) باید در جایگاه یک قهرمان قرار گیرد.

اشارهٔ اطرافیان شهید به اَعمال و ویژگی‌های اخلاقیِ او از قبیل بسیار گریستن در هنگام خواندن نماز و تلاوت *قرآن*، خدمتِ پنهانی به مردم، اعتراض به کشتن حشره، شستن ظرف‌های رزمندگان، رعایت عدالت و انصاف، مسئولیّت‌پذیری، روزه‌داری، دائم‌الوضو بودن و

نیز پیش‌بینیِ شروع عملیّات، پیش‌بینیِ شهادت و... از او تصویری کمال‌یافته، اسطوره‌ای و آرمانی می‌سازد که با فلسفهٔ وجودیِ پسامدرنیسم مغایرت دارد زیرا، از دیدگاه پسامدرن، زندگیْ کلّیّتی از تکثّرها و تشتّت‌ها و پراکندگی‌هاست و در تضاد با آرمان‌گرایی و غایت‌گرایی.

بی‌توجّهی به فلسفهٔ پسامدرنیسم در شخصیّت‌پردازیِ شخصیّت‌هایی چون پدرِ شهید (خسرو) و پدربزرگ و مادربزرگ شهید (پدر و مادر لیمو) در صفحات 35 و 53 رمان نیز دیده می‌شود. توصیف شخصیّت‌هایی دارای تمامیّت و کمال حالتی قدسی و ملکوتی به آن‌ها بخشیده و فضای داستان را آکنده از معنویّت کرده است و می‌تواند بازتابی از عشق نویسنده به شخصیّت‌های رمانش باشد. درحالی‌که نویسندگان پسامدرن اغلب با ترسیم شخصیّت‌های روان‌پریش و نامتعارف ـکه هیچ‌گونه حبّ‌وبغضی به آن‌ها ندارندـ در پی نفی هرگونه قهرمان‌پروری و آرمان‌گرایی‌اند، نویسندهٔ رمان *سرد سفید* برای انتقال پیام عقیدتیِ خود ترسیم چهره‌ای انسانی و حماسی را از شهید لطیف‌پور وجههٔ همّت خویش می‌نهد و در جهت آفرینش نوع ایدئولوژیک پسامدرنیسم در مسیر آرمان‌گراییِ معنوی گام برمی‌دارد.

قداست‌گرایی: در رمان *سرد سفید*، عنصر تقدّس بسیار پُررنگ و در تار و پود اثر نمایان است. نویسندهٔ رمان، با نقل خاطراتی از دوستان و اطرافیان شهید لطیف‌پور، شخصیّتِ او را در هاله‌ای از تقدّس قرار می‌دهد. برای نمونه، به گفتهٔ یکی از هم‌رزمان شهید، او با نیروی فوق طبیعی شروع عملیّات را پیش‌بینی می‌کرد:

> الله‌رضا، که وجودش آکنده از عشق الهی بود، همواره برای شهید شدن در راه خدا دعا می‌کرد و، با یقین و اعتقاد قلبی که داشت، توانسته بود شهادتِ خود را پیش‌بینی کند: «من پیش شما نمی‌مانم، خواهر! من شهید می‌شوم؛ می‌دانم که خدا خیلی‌زود این لطف را به من می‌کند. شک ندارم». (همان، ص 229)

در رمان *سرد سفید*، خواننده طیف‌های تقدّس را در جای‌جای اثر می‌بیند. نویسنده با به‌کارگیریِ تمهیداتی چون ارجاع به آیات *قرآن*، به تصویر کشیدن محیط مذهبیِ خانهٔ شهید و ایمان خانوادهٔ او، توصیف عبادت‌های خالصانهٔ رزمندگان، وصف عملیّات و

خطّ مقدّم جبهه، اشاره به معجزه و به‌ویژه وصف سفر حجّ الله‌رضا که حجم وسیعی از رمان را به خود اختصاص داده است فضایی مملو از معنویّت می‌آفریند و اندیشهٔ دینیِ خود را اشاعه می‌دهد و این با فلسفهٔ شکل‌گیریِ پسامدرنیسم همخوانی ندارد. در واقع، کاوه بهمن، در عین خلق رمانی پسامدرن در حوزهٔ دفاع مقدّس، بر آن است از مسیر آرمان‌ها و اعتقادات مذهبیِ خود نیز عدول نکند و، با تکیه بر عنصر قداست و معنویّت، همسو با ارزش‌های الهی و دینی حرکت کند.

9ـ نتیجه

برخی داستان‌نویسان دفاع مقدّس می‌کوشند، با پشت سر گذاشتن شیوه‌های سنّتیِ داستان‌نویسی، به خلق رمان‌هایی با سبک‌وسیاق پسامدرن روی آورند. بررسی‌ها نشان می‌دهد اغلب شگردهای آثار پسامدرنیستی قابلیّت ورود به رمان‌های دفاع مقدّس را دارند؛ امّا شگردهای نوین در این رمان‌ها، در قیاس با آثار پسامدرن، تقلیل‌یافته‌تر و به‌گونه‌ای نمود می‌یابند که در تحقّق دیدگاه وجودشناسانهٔ مک‌هیلی و عدم قطعیّت هایزنبرگی قرار نگیرند، بلکه عملاً در مسیر انتقال ایدئولوژیِ نویسنده باشند. در واقع، نویسندگان دفاع مقدّس، با ارائهٔ قرائتی بومی‌شده از پسامدرنیسم، روایت ایدئولوژی‌گریزِ پسامدرن را به روایت ایدئولوژیک تبدیل می‌کنند و به خلق آثاری دست می‌یازند که می‌توان از آن به پسامدرن ایدئولوژیک تعبیر کرد. این نویسندگان توجّه به جنبه‌های صوری و تکنیکی و ساختاریِ اثر را وجههٔ همّت خود می‌نهند و، از نظر محتوایی و معنایی با تکیه و تأکید بر ایدئولوژی، از قواعد پسامدرنیسم عدول می‌کنند و گاه حتّی در تضادّ و تعارض با این فلسفه قرار می‌گیرند.

کاوه بهمن از جمله نویسندگانی است که در رمان *سرد سفید*، با عدول از شیوه‌های سنّتیِ داستان‌نویسی، به خلق اثری فرم‌گرا دست می‌یازد. توجّه به آشفتگیِ روایت، تغییر زاویهٔ دید، اتّصال کوتاه، سرکشیِ شخصیّت‌ها، بینامتنیّت، به‌هم‌ریختگیِ ارکان پیرنگ

سنّتی و متعارف و آشکار کردن شگردهای ادبی می‌تواند این اثر را در حوزهٔ رمان‌های پسامدرن جای دهد. امّا شگردهای یادشده در این رمان، در قیاس با آثار پسامدرن جهانی، به‌گونه‌ای تقلیل‌یافته‌تر و کم‌رنگ‌تر جلوه‌گر می‌شود یا تغییرِ کارکرد می‌یابد، زیرا هدف نویسندهٔ رمان آن است که با پرداختن به فراز و فرودهای زندگیِ شهید لطیف‌پور، از طریق نقل خاطرات، از او تصویری حماسی و آرمانی خلق کند.

گمان می‌رود کاوه بهمن در به‌کارگیریِ برخی قابلیّت‌های پسامدرنی در رمانِ خود ضعیف عمل کرده است. مثلاً، بیشتر راویانی که در داستان حضور دارند افرادی متدیّن‌اند که، از دیدگاهی مثبت، خصایل اخلاقی و ماجراهای زندگیِ شهید را بازگو می‌کنند و هم‌گام با هدف عقیدتیِ نویسنده فقط محملی‌اند برای رسانیدن صدای او به گوش مخاطب. از این رو، با وجود حضور راویان متعدّد در *سرد سفید*، این رمان اثری تک‌صدایی است و صداهای گوناگون از آن شنیده نمی‌شود؛ درحالی‌که به نظر می‌رسد خلق شخصیّت‌های منفی‌نگر، مردّد یا بی‌طرف در داستان و روایت گوشه‌ای از ماجرا از زبانِ آن‌ها و به‌عبارتی ایجاد چندصدایی در متن نیز به تحقّق هدف نویسنده خدشه‌ای وارد نمی‌کند، زیرا آمیزش اظهار نظرهای شخصیّت‌های منفی و مثبت در داستان می‌تواند تمهیدی باشد برای بازنماییِ ارزش و اعتبار دیدگاه شخصیّت‌های مثبت. وانگهی نویسنده می‌توانست در کنار راویان معتمد به خلق راویانی نامعتمد نیز دست یازد که، به دلایلی از قبیل بیماری روانی، خواننده را دربارهٔ صحّت و سقم گفته‌های خود به شکّ و تردید می‌افکنند. البتّه، این بدان معنی نیست که این راوی‌ها با گفته‌های ضدّونقیضِ خود به عدم قطعیّت در داستان دامن زنند، بلکه عملکرد آن‌ها تا حدّی می‌تواند باشد که زمینه را برای درگیری ذهنیِ خواننده در تمییز دادن دیدگاه‌های درست از نادرست فراهم کند. برآیند کاربرد چنین تمهیدی این است که خواننده، با سنجش دیدگاه‌های متناقض، گفته‌های نامعتبر را وا می‌نهد و در مسیر دیدگاه عقیدتیِ نویسنده

قرار می‌گیرد. همچنین، رمان *سرد سفید* این قابلیّت را داشت تا به سمت‌وسویی کشانده شود که با گنجاندن مؤلّفه‌های پسامدرن بیشتری در خود از قبیل ایجاد دور باطل، فرجام‌های چندگانه، طنز ادبی، وحدت در عین کثرت، بازی‌های شکلی و چاپی و... به‌گونه‌ای تقلیل‌یافته و همسو با بیانیّهٔ فکریِ نویسنده زمینه را برای تأمّل بیشتر خواننده و سهیم ساختنِ او در جهان داستانی فراهم کند.

منابع

آل احمد، جلال، *خسی در میقات*، فردوس، تهران 1372.
اسحاقیان، جواد، *درنگی بر سرگردانی‌های شهرزاد پسامدرن سیمین دانشور*، گل‌آذین، تهران 1385.
ایگلتون، تری، *درآمدی بر ایدئولوژی*، ترجمهٔ اکبر معصوم‌بیگی، آگه، تهران 1381.
بهمن، کاوه، *سرد سفید* (رمان با اقتباس آزاد از داستان زندگی شهید الله‌رضا هنری لطیف‌پور)، فاتحان، تهران 1389.
پارسانیا، حمید، *سنّت، ایدئولوژی، علم* (مجموعه‌مقالات)، بوستان کتاب قم، چاپ دوم، قم 1385.
پاینده، حسین (1)، *داستان کوتاه در ایران* (داستان‌های پسامدرن)، ج 3، نیلوفر، تهران 1390.
ـــــ (2)، *گفتمان نقد* (مقالاتی در نقد ادبی)، نیلوفر، ویراست دوم، تهران 1390.
پیروز، غلامرضا، «ایدئولوژی‌گرایی در رمان‌نویسیِ معاصر فارسی (عصر پهلوی)»، *مطالعات فرهنگی و ارتباطات*، سال پنجم، ش 14، 1388، ص 149-165.
پیروز، غلامرضا و دیگران، «بررسی مؤلّفه‌های پسامدرن در رمان *آزاده خانم و نویسنده‌اش* نوشتهٔ رضا براهنی»، *جامعه‌شناسیِ هنر و ادبیّات*، سال سوم، ش 1، بهار و تابستان 1390، ص 131-155.
پین، مایکل، *فرهنگ اندیشهٔ انتقادی از روشنگری تا پسامدرنیته*، ترجمهٔ پیام یزدانجو، نشر مرکز، تهران 1382.
تدیّنی، منصوره، *پسامدرنیسم در ادبیّات داستانی ایران* (مروری بر مهم‌ترین نظریّه‌های پسامدرنیستی و بازتابِ آن در داستان معاصر ایرانی)، علم، تهران 1388.
جی‌لین، ریچارد، *ژان بودریار*، ترجمهٔ مهرداد پارسا، رخداد نو، تهران 1389.
حقیقی، شاهرخ، *گذار از مدرنیته؟ نیچه، فوکو، لیوتار، دریدا*، آگاه، ویراست دوم، تهران 1381.
زرّین‌کوب، عبدالحسین، *ارسطو و فنّ شعر*، امیرکبیر، تهران 1385.
سروش، عبدالکریم، *فربه‌تر از ایدئولوژی*، مؤسّسهٔ فرهنگی صراط، چاپ دوم، تهران 1373.

شمیسا، سیروس، *نقد ادبی*، میترا، تهران 1386.
صدّیقی، علیرضا و مهدی سعیدی، «ناهمخوانیِ نظریّه و نوشتار (بررسی و نقد گنجشک‌ها بهشت را *می‌فهمند*)»، *پژوهش زبان و ادبیّات فارسی*، ش 10، بهار و تابستان 1387، ص 195-216.
علی‌زاده، فرحناز، «ناهمسوییِ فرم و محتوا سردرگم بین رمان و داستان بلند: نگاهی به *سرد سفید*»، *کتاب ماه ادبیّات*، ش 60، فروردین 1390، ص 1-8.
غفّاری، سحر، «پسامدرن تصنّعی: نقد و بررسی شگردهای فراداستان در رمان *بیوتن*»، *نقد ادبی*، سال سوم، ش 9، بهار 1389، ص 73-90.
فرکلاف، نورمن، *تحلیل انتقادی گفتمان*، ترجمهٔ فاطمه شایسته‌پیران و دیگران، مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها، تهران 1379.
قره‌باغی، علی‌اصغر، *تبارشناسی پست‌مدرنیسم*، دفتر پژوهش‌های فرهنگی، تهران 1380.
کاسیرر، ارنست، *افسانهٔ دولت*، ترجمهٔ نجف دریابندری، خوارزمی، تهران 1362.
لاج، دیوید و دیگران، *نظریّهٔ رمان* (رمان پست‌مدرنیستی)، گزینش و ترجمهٔ حسین پاینده، نیلوفر، تهران 1389.
لوئیس، بری و دیگران، *مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان* (پسامدرنیسم و ادبیّات)، گزینش و ترجمهٔ حسین پاینده، روزنگار، تهران 1383.
لیوتار، ژان‌فرانسوا، *وضعیّت پست‌مدرن* (گزارشی دربارهٔ دانش)، ترجمهٔ حسینعلی نوذری، گام نو، ویراست دوم، تهران 1381.
مچر، توماس، *جامعهٔ مدنی و آگاهی پسامدرنیستی*، ترجمهٔ فرهاد بامداد، پیلا، تهران 1384.
مک‌کافری، لری و دیگران، *ادبیّات پسامدرن* (ادبیّات داستانیِ پسامدرن)، تدوین و ترجمهٔ پیام یزدانجو، نشر مرکز، تهران 1387.
مک‌للان، دیوید، *ایدئولوژی*، ترجمهٔ محمّد رفیعی مهرآبادی، آشیان، تهران 1380.
مک‌هیل، برایان، *داستان پسامدرنیستی*، ترجمهٔ علی معصومی، ققنوس، تهران 1392.
ملک، سروناز، *پسامدرنیسم در رمان‌های فارسیِ دههٔ هشتاد* (رسالهٔ دکتری)، به راهنمایی غلامرضا پیروز، دانشگاه مازندران 1393.
نجومیان، امیرعلی، *درآمدی بر پست‌مدرنیسم در ادبیّات*، رسش، اهواز 1385.
نهج‌البلاغه، ترجمه و نگارش داریوش شاهین، جاویدان، تهران 1379.
وارد، گلن، *پست‌مدرنیسم*، ترجمهٔ قادر فخر رنجبری و ابوذر کرمی، ماهی، تهران 1384.

هوروش، مونا، «سیّاره‌ای خارج از مدار: نگاهی به پسامدرنیسم در رمان *هم‌نوایی شبانهٔ ارکستر چوب‌ها*»، *پژوهش ادبیّات معاصر جهان*، دورهٔ پانزدهم، ش 58، تابستان 1389، ص 149-167.

یاوری، حورا، *داستان فارسی و سرگذشت مدرنیته در ایران* (گفتارهایی در نقد ادبی)، سخن، تهران 1388.

یورگنسن، ماریان و فیلیپس لوییز، *نظریّه و روش در تحلیل گفتمان*، ترجمهٔ هادی جلیلی، نشر نی، تهران 1389.

Woods, Tim, *Beginning Postmodernism*, Manchester University, Manchester 1999.