مؤلفه‌های پسامدرن در یکی از *نخستین آثار داستانی* پسامدرن ایران:
گذرگاه بی‌پایانی از کاظم تینا تهرانی

فرزاد کریمی *
دانش‌آموختهٔ دکترای زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شیراز

چکیده

ادبیات پسامدرن و به‌ویژه داستان پسامدرن محل چالش سال‌های اخیر نویسندگان، منتقدان و نظریه‌پردازان ادبی ایران بوده است. توجه این نظریه‌پردازان بیشتر به شگردهای مربوط به این شیوهٔ ادبی بوده و همین امر بدفهمی‌هایی را در تشخیص موضوع به‌وجود آورده است. با این توجه، بررسی مجموعه‌داستان ***گذرگاه بی‌پایانی***- یکی از نخستین آثار داستانی پست‌مدرن ایران، نوشتهٔ کاظم تینا تهرانی- حائز اهمیت بسیار است. در این مقاله، نه شگردهای داستان‌نویسی پسامدرن، بلکه مبانی انسان‌شناسی فلسفی پست‌مدرنیسم معیار بازشناسی و واکاوی آثار قرار گرفته است. بدین ترتیب، ملاک تشخیص پسامدرنیسم ادبی در این مقاله توجه به شخصیت‌های داستانی از منظر فنون شخصیت‌پردازی نیست. دیدگاه اتخاذشده مبتنی بر شیوه‌های ساخت سوژهٔ انسانی، چگونگی حضور «خود» در ساخت این سوژه، نقش «دیگری» در این نوع سوژه‌سازی و مسائلی از این‌دست است. بر این اساس، باید گفت کاظم تینا در این مجموعه‌داستان توانسته است خصلت‌های انسان‌شناسانهٔ پسامدرنیستی را با قالبی شکلی از داستان پست‌مدرن به‌گونه‌ای موفق تلفیق کند؛ این موفقیت پیش از آن در ادبیات داستانی ایران کمتر دیده شده است.

---

* نویسندهٔ مسئول: frzd4233@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۵/۲۶ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۸/۲۱

واژه‌های کلیدی: ادبیات پسامدرن، انسان‌شناسی فلسفی پست‌مدرنیسم، خود، دیگری، کاظم تینا تهرانی، ***گذرگاه بی‌پایانی***.

۱. مقدمه

کاظم تینا تهرانی (۱۳۰۸–۱۳۶۹) از داستان‌نویسانی است که تاکنون آن‌چنان‌که شایسته است، ارزش کارهایش نشان داده نشده است. تینا به‌دلیل پرداختن به مسئلهٔ انسان، اندیشهٔ نهفته در پس داستان‌هایش و نوآوری‌هایی در نوع پردازش داستان‌ها، می‌توانست یکی از مطرح‌ترین نام‌ها در عرصهٔ ادبیات معاصر ایران باشد؛ اما کم‌کاری، انزوای خودخواسته، عدم تمایل به بازنشر آثارش و گریز از مصاحبه و ارائهٔ خویش، وی را تا امروز در گمنامی نسبی نگه داشته است. تأثیر شایسته و مبنایی وی در سرآغاز داستان پسامدرن ایران از مهم‌ترین عواملی است که ایجاب می‌کند تینا و آثارش بیش از پیش مورد توجه قرار گیرد. تینا در طول زندگی خود، سه مجموعه‌داستان منتشر کرده است: ***آفتاب بی‌غروب*** (۱۳۳۲)، ***گذرگاه بی‌پایانی*** (۱۳۴۰)، ***شرف و هبوط و وبال*** (۱۳۵۵). مجموعه‌داستان ***سایه‌بین و مینوآگاهی*** (۱۳۷۲) نیز بعد از مرگ وی منتشر شده است. در این مقاله، داستان‌های پسامدرن کاظم تینا در مجموعه‌داستان ***گذرگاه بی‌پایانی*** تحلیل شده است.

۲. پیشینهٔ پژوهش

بررسی پژوهش‌های ادبی انجام‌شده سابقهٔ داستان پسامدرن ایران را به سال ۱۳۱۱، زمان انتشار رمان ***سه قطره خون***، نوشتهٔ صادق هدایت می‌رساند (براهنی، ۱۳۷۹: ۱۶). براهنی در همان مقاله ***بوف کور*** را هم «مدرن و پست‌مدرن» قلمداد کرده است. اما ***سه قطره خون*** (هدایت، ۱۳۸۳) و ***بوف کور*** (هدایت، ۱۳۸۲) دو داستان مدرن هستند و می‌توان آن دو را از نخستین تلاش‌های نویسندگان ایران برای بیان وضعیت «سوژه شدن[۱]» در فرهنگی دانست که عمیقاً طالب مظاهر مدرنیته شده است. وجود شخصیت‌هایی منفعل، وابسته و افسرده، و شخصیتی دیگر از همان سوژه که کنترل‌کننده، مهاجم و خودویرانگر است، بیانگر وجود اختلال چندشخصیتی است. این اختلال فضای

شیزوفرنیک حاکم بر این دو اثر را تشدید و عارضه‌های عصر مدرنیته را برجسته کرده است.

حسین پاینده در ***داستان کوتاه در ایران: داستان پسامدرن*** (۱۳۹۰) داستان «صراحت و قاطعیت» از بهرام صادقی را به‌عنوان داستانی پسامدرن بررسی کرده است. داستان کوتاه «صراحت و قاطعیت» از مجموعه‌داستان ***سنگر و قمقمه‌های خالی*** (صادقی، ۱۳۹۳) نخستین‌بار در سال ۱۳۳۸ و سپس در ۱۳۴۱ در مجلهٔ ***کیهان هفته*** منتشر شد. این اثر داستانی واقع‌گراست که حتی منسوب کردن آن به ادبیات مدرن نیز نیازمند تسامح فراوان است. سوءتفاهمی که میان دو کنشگر داستان به‌وجود آمده، نه محصول «سوءتفاهم ناشی از دال‌ها» (پاینده، ۱۳۹۰: ۷۳-۹۱)، بلکه نتیجهٔ ناتوانی گوینده در افادهٔ مفهوم است. این ناتوانی در تفهیم منظور به دیگری در دنیای واقعی، امری معمول است و در دنیای داستان صادقی نیز، در روایتی سرراست و خطی بیان شده است.

برپایهٔ کاوش گسترده‌ای که برای دست یافتن به سرچشمه‌های داستان پسامدرن در ایران، برای ثبت در این مقاله انجام شد، دومین اثر کاظم تینا، یعنی مجموعه‌داستان ***گذرگاه بی‌پایانی*** (۱۳۴۰) را باید یکی از نخستین آثار داستانی پسامدرن ایران به‌شمار آورد و تینا را نیز از پیشروان داستان‌نویسی مدرن و پسامدرن فارسی دانست.

باوجود این امتیازات، فقط تعدادی اندک از منتقدان و پژوهشگران به بررسی آثار تینا پرداخته‌اند. این بررسی‌ها عبارت اند از: دو مقاله از منوچهر آتشی در مجلهٔ ***تماشا*** (۱۳۵۲ و ۲۵۳۶) و یک مقاله در کتاب ***دو رساله دربارهٔ سهراب سپهری*** (عابدی، ۱۳۸۷). در سال‌های اخیر نیز، چهار داستان کوتاه از داستان‌های مجموعه‌داستان ***گذرگاه بی‌پایانی*** و یک داستان کوتاه از مجموعه‌داستان ***شرف و هبوط و وبال*** در کتاب ***پسامدرنیسم در ادبیات داستانی ایران*** (تدینی، ۱۳۸۸) تحلیل شده است. از این میان، فقط تدینی به تحلیل پسامدرنیسم در آثار تینا اهتمام ورزیده و پاره‌ای از شگردهای داستان‌نویسی پسامدرن را در آن‌ها بررسی کرده است. مقاله‌ای از شاپور بنیاد نیز در مجلهٔ ***کلک*** (۱۳۶۹) منتشر شده که در رثای کاظم تیناست و حاوی مطالب انتقادی و تحلیلی نیست.

۳. روش تحقیق

این پژوهش بر شگردهای داستان‌نویسی پسامدرن و شیوه‌های شکلی مربوط به آن استوار نیست. تحقیق برمبنای تحلیل محتوا انجام شده و در آن، کنشگران داستان‌ها نه به‌عنوان «شخصیت داستانی»، بلکه به‌مثابهٔ «شخصیت انسانی» مورد توجه قرار گرفته‌اند. پرسش‌های پژوهش عبارت‌اند از: شرایط شناختی انسان در وضعیت پسامدرن چگونه است؟ آیا انسان ایرانی با پیشینهٔ فرهنگی خاص خود می‌تواند در این وضعیت قرار گیرد؟ کنش‌ها، واکنش‌ها و گفتار شخصیت‌های داستانی چگونه بیانگر قرار گرفتن در این وضعیت خواهد بود؟ این ارزیابی با نگاهی به اصول فلسفهٔ پسامدرن انجام یافته است. از آنجا که این اصول برای بحث‌های مرتبط با ادبیات پسامدرن طبقه‌بندی‌شده نیست، اصراری بر تکیه به یک نظریهٔ خاص فلسفی نبوده است. این روش سبب می‌شود تا متناسب با ویژگی‌های متنی، نظریهٔ مورد نیاز انتخاب و به‌کار بسته شود. روند انتخاب این نظریه‌ها، روندی منطقی است تا بتوان در آن، فرایند گذار از انسان‌شناسی مدرن به انسان‌شناسی پسامدرن را تبیین کرد. سپس مباحث مربوط به سوژهٔ پسامدرن (خود، خودآگاهی و دیگری) و چگونگی میل به ابژه شدن در متن ادبی نشان داده می‌شود. مباحث بعد از آن نیز، نتایج روندهای پیشین در شناخت شخصیت انسان در وضعیت پست‌مدرن است.

در این مقاله، از خلاصه کردن داستان‌ها خودداری شده؛ اما درمورد هر داستان توضیحاتی داده شده و به‌گونه‌ای شاهدمثال از متن داستان‌ها آورده شده تا فشرده‌ای از داستان دراختیار خواننده قرار گیرد. باید توجه کرد هم به‌دلیل ویژگی‌های خاص ادبیات پسامدرن و هم به‌علت نوع ادبیات تینا و فضای وهمی داستان‌های او، امکان خلاصه کردن داستان‌ها در حالت کلی وجود ندارد.

۴. *گذرگاه بی‌پایانی*

گذرگاه بی‌پایانی مجموعه‌ای از بیست داستان کوتاه است. داستان‌های این مجموعه صرف‌نظر از ضعف‌هایی که ممکن است در استفاده از فنون داستان‌سرایی داشته باشند،

از آن جهت در نوع خود ممتازند که به مسئلهٔ «وجود انسانی» پرداخته‌اند. در شرایط تاریخی‌ای که ایرانیان می‌کوشیدند به بازتعریف هویت ملی خود بپردازند و از سوی دیگر، حکومت هم برنامه‌هایی را به همین منظور تنظیم و اجرا می‌کرد، تینا بی‌توجه به موضوعات هویتی، سعی می‌کرد جنبه‌های وجودی انسان و حتی اشیاء را (یک کاروان‌سرای ویران یا یک درخت) کشف کند. همین دغدغهٔ فکری است که وی را تاحد زیادی از دیگر نویسندگان هم‌عصر خود مجزا کرده است.

۴-۱. عدم قطعیت مدرن و دور باطل پسامدرن

توجه به مسئلهٔ وجود از آغاز داستان این مجموعه تا پایان آن مشهود است. داستان کوتاه «چند مکان در هستی»، با گفت‌وگوی دو نفر شروع شده است که به حقیقت وجود خویش اطمینان ندارند: «نمی‌دانم حقیقت وجودم بدین مکان چگونه است» (تینا، ۱۳۴۰: ۳). این بی‌اطمینانی، به شک در وجود مکان نیز گسترش یافته است: «– گفتی شهر؟ پس لابد در شهری هستیم. – نه. به‌هیچ‌وجه. بی‌خیال گفتم. البته شما مختار هستید» (همان‌جا). عدم تعیّن وجود انسانی و وجود مکانی شخصیت را دوپاره کرده و هر پاره را در سویی از پنجره قرار داده است. این دوپارگی از طرف شخصیت داستان پذیرفته شده است؛ اما حتی در این دوپارگی نیز توانسته قطعیتی بیابد: «نه، آن که آن سوی پنجره ایستاده نبایست من باشم» (۷).[۲] این عدم قطعیت از ویژگی‌های ادبیات مدرن است که با ورود به دایره‌ای از دور باطل، اثر را به دنیای ادبیات پسامدرن وارد کرده است: «او از اتاقی به دیگر اتاقی می‌گریزد. این سرنوشت بی‌پایان اوست» (۸). دور باطل یا همان سرنوشت بی‌پایانِ کنشگر مرگ او را نیز شامل می‌شود. شخصیت‌های داستانی تینا عموماً این‌گونه‌اند و مرگ را همچون دیگر پدیده‌ها در چرخهٔ زندگی خود به بازی می‌گیرند. وقتی مرگ در دور باطل حیات وارد می‌شود، دیگر پایان زندگی نیست: «بعد گویی قصد سخنی می‌داشت که ناگهان عطسه‌ای زد. در دم سر به سنگ لحدش خورد. با ترس درون کفن جنبید. چشم به تاریکی دوخت. صدایی به تاریکی گذشت: پس من مرده بودم» (۹).

داستان کوتاه «جاده‌ای به ویرانی» روایتی از زبان کاروان‌سرایی ویران در بیابان است. مسئلهٔ کاوان‌سرا آگاهی است. کاروان‌سرا در گفت‌وگو با خودش به‌دنبال کسب آگاهی از حقیقت وجودی خویش است؛ حقیقت مرگ و هستی‌اش: «روزگاری است بدین مردن تن داده‌ام. محکومم در خلوتی بی‌صدا به دمی گم‌شده و تاریک مرگ را به خشنودی بپذیرم» (۱۳) یا: «در قصه چنین بایست گفت: [...] به روزگاری پیش از اینجا به کنار جاده‌ای پیدا آمدم. نه! بایست بگویم به وجود خویش در کنار جاده آگاه شدم». چنان‌که دیده می‌شود، آگاهی از وجود بر نفس وجود ارجح است. این ارجحیت در کنار استفادهٔ نویسنده از تکنیک روایی تک‌گویی درونی، داستان را به‌سمت جریان سیال ذهن سوق داده و آن را به اثری مدرن بدل کرده که وسوسه‌های وجودشناسانهٔ پسامدرن در آن مشهود است.

مرگ‌اندیشی تینا و توجه بسیار او به درون‌مایه‌های هستی‌شناسانه، گاه او را از مرزهای داستان‌نویسی دور افکنده و روایت‌هایی را به‌وجود آورده که بیشتر ناشی از اندیشهٔ محتواباور اوست تا نگاه شگردپردازانه به داستان؛ ازاین‌روست که حتی داستانی همچون «سرگذشت» نیز باوجود آغاز سرخوشانه‌اش، سرانجام به همان مایهٔ همیشگی مرگ در آثار تینا ختم شده است.

۴-۲. ازخودبیگانگی و خودآگاهی

داستان کوتاه «اندیشه‌ای در باغ» ازجمله داستان‌های این مجموعه است که با تکنیک تک‌گویی درونی روایت شده؛ اما محصور ماندن داستان به مکان و موقعیتی مشخص، از تبدیل شدن آن به جریان سیال ذهن جلوگیری کرده و با طرح پرسش‌های وجودشناسانه، روایت را به داستانی پسامدرن بدل نموده است. نقش هم‌کناری «دیگری» در کنار «خود» و عدم تداخل فضاهای زیستی خود و دیگری، از مفاهیم پسامدرنی است که در این داستان بر آن‌ها تأکید شده: «وجود من در فضای دو نام "درخت- باغ" مانده» (۳۷) و: «بی‌شک از خاک برآمدم که در خلوت آفتاب چشم‌به‌راه مرگ باشم. اما آفتاب روزگاری است تا به هم نمی‌اندیشیم. هر دو به چشم هم بی‌اهمیت شده‌ایم» (۴۱). تعارض میان «نیاز به دیگری» و «تلاش برای رهیدن از حضور

دیگران»، خود را از معرض شناخت خویش خارج می‌کند و به ازخودبیگانگی سوق می‌دهد. این فرایند، فرایند میل است که مبنای خودآگاهی قرار می‌گیرد: «خودآگاهی برای آنکه یک خودآگاهی باشد، از یک سو به دیگری نیازمند است و از سوی دیگر درصدد نابودی و غلبه بر این ابژه برمی‌آید. همین رابطهٔ دوگانه و متعارض را هگل "میل" می‌نامد» (اردبیلی، ۱۳۹۰: ۱۹۱).

اگر توجه کنیم که آگاهی حاصل تجربه است: «هر تجربه‌ای آگاهی است» (هوسرل به نقل از Zahavi, 2003: 87)، اهمیت خوداگاهی در دورشدن از تجربه روشن‌تر خواهد شد. ازخودبیگانگی و نقش خودآگاهی به‌عنوان نفی‌کنندهٔ آگاهی‌های آشکار و کسب‌شونده در ساخت «خود»، از دیگر مضمون‌های پست‌مدرن در داستان کوتاه «اندیشه‌ای در باغ» است: «از خویش می‌رهم و تماشایی خویشم. نه! همیشه ازخودبیگانه‌ام و بی‌تکلیف در خود سرگردانم و چشم‌به‌راهم تا بی‌خبر شوم» (۳۹) یا: «به‌دنبال خویش روانم. همیشه خود را چون سایه به‌دنبال می‌کشم. هیچ‌گاه به هم نمی‌رسیم» (۴۲). در این نمونه‌ها، میل به رسیدن به خود همواره نقشی پررنگ دارد. درنتیجهٔ همین میل است که موضوع شناخت پیوسته در صدر دغدغه‌های شخصیت داستان قرار دارد. در این جست‌وجوی بی‌نتیجه به‌دنبال خویش، دور باطلی از شناخت وجود دارد که از ویژگی‌های فلسفهٔ پسامدرن به‌شمار می‌رود. نتیجهٔ این دور باطل و این «هیچ‌گاه به هم نرسیدن»، عدم امکان تشکیل سوژه است. سوژهٔ پسامدرن، همانند شخصیت‌های مخلوق تینا در داستان‌هایش، همواره به‌دنبال شناخت خویش و درنتیجه، رسیدن به یک تشکل منسجم و یکپارچه است که پیوسته به‌تعویق می‌افتد و درنهایت بی‌ثمر می‌ماند.

۴-۳. خود و دیگری

داستان کوتاه «رقص مجسمه» نمونه‌ای دیگر از تلاش سوژهٔ انسانی و غیرانسانی برای رسیدن به شناخت از خویش است. در این داستان می‌توان به شیوه‌های شناخت خود در وضعیت پسامدرن و تفاوت آن با شناخت در شرایط مدرن پی برد. سه کنشگر این داستان، یعنی تندیس، تصویر تندیس در آینه و آینه در مجاورت هم قرار دارند؛ درحالی که هویت خود را از یکدیگر به‌دست نمی‌آورند. تصویر تندیس در آینه خطاب

به آینه می‌گوید: «عجب! مگر نمی‌دانی تو به خویشتن وجود نداری؟ تو آینه‌ای. وجودت هیچ‌گاه احساس نمی‌شود؛ زیرا همه‌کس تصویر خود را در بی‌رنگی تو می‌بیند» (۴۳). آینه به‌عنوان دیگری هیچ نقشی در هویت‌بخشی به «خود» (تصویر) ندارد. از سوی دیگر، تصویر برای تندیس نقش «دیگری» را دارد: «تصویر از آینه درون وی را به نومیدی می‌نگریست و آهسته می‌گفت: "تو هیچ‌گاه نخواهی رقصید"» (همان‌جا). اما این دیگری یک «خود» دیگر نیست که مستقل از وجود تندیس باشد؛ بلکه یک «دیگری» دیگر است که جایگزین «خود» تندیس شده؛ به همین دلیل، امکان شناخت از طریق دیگری برای سوژهٔ پسامدرن وجود ندارد.

۴-۴. زمانمندی تاریخی

زمان در پست‌مدرنیسم نه زمان تقویمی، بلکه زمان تاریخی است. تعارض میان «خود» و «دیگری»، عدم امکان شکل‌گیری سوژه، خودآگاهی‌هایی که امکان مجموع و تبدیل شدن به آگاهی را نمی‌یابند و دیگر ویژگی‌های وضعیت پست‌مدرن، همگی در بستر این زمانمندی تاریخی قابل درک و دریافت‌اند؛ زیرا زمان تقویمی است که «ساختار بنیادین سوژه‌شدگی را بنا می‌نهد» (Deleuze, 2006: 107). جلوهٔ آشکاری از این نوع زمانمندی را می‌توان در داستان «سفر بی‌پایان یک کودک» دید. راوی داستان که آینه است، در آغاز، خود به این زمانمندی تاریخی اشاره کرده است: «داستان در من گذشته است و اندیشه‌ام به پرتگاهی روان [...] و اینک داستان به جایی دیگر، بیرون از من می‌گذرد و من دم‌به‌دم آگاه می‌شوم. داستان را به صورت‌ها می‌بینم. نمی‌دانم چه وقت در من گذشته است» (۵۸-۵۹). عدم تعیّن در زمان تقویمی همواره با عدم تعیّن در مکان همراه است. در این داستان فضاهای گوناگونی از غار، بیابان، اتاق و شهر در زمان‌هایی نامستمر در کنار هم قرار گرفته؛ اما استفاده از زمان تاریخی ناهمگونی‌های مکانی را توجیه‌پذیر کرده است. سرانجام، این تردد در زمان‌های گذشته تا حال و در مکان‌هایی از عصر سنگ تا امروز، رسیدن به خودآگاهی است: «ولی چه کس آگاه می‌بود؟ به خود نگریستم. به حالتی دردناک آینه بودم و آشکارا در این اتاق وجودی زیادی، پوچ، بی‌معنی» (۶۵).

۴-۵. عدم تعیّن هستی‌شناسانه

داستان کوتاه «مسافر» را می‌توان نمونه‌ای درخشان از داستان پسامدرن ایران در سال‌های آغازین آن دانست. در این داستان، نوع اندیشهٔ نویسنده و تأکید وی بر عدم تعیّن هستی‌شناسانهٔ سوژه به بلوغی توجه‌برانگیز رسیده است. این داستان روایتِ آدمکی است که با گچ روی دیوار قهوه‌خانه‌ای نقاشی شده است. در جریان اتفاقات پایانی داستان مشخص می‌شود این آدمک، مردی که در مهمان‌سرا اتاقی گرفته است، شخصی که به‌دنبال کسی می‌گردد تا او را بکشد و خونی بریزد، و پیرمردی که در مهمان‌سرا مرده است، همگی یک نفر هستند. موضوع درخور توجه گفت‌وگوهایی است که بین این شخصیت‌ها درگرفته و تلاشی است که ایشان برای شناخت خود و دیگر شخصیت‌ها به‌کار برده‌اند: «- "آیا زیادی در اندیشهٔ من هستید؟" مسافر به خواری گفت: "نه! اصلاً تو وجود نداری"»؛ «هیچ کینه‌ای ندارم. اصلاً تو را نمی‌شناسم. تنها به بدبختی خود می‌نگرم. هم‌اکنون که نگاهم با تو آشنا شد به کینه‌ام آگاه شدم»(۷۳).

درنتیجهٔ یگانگی شخصیت‌ها، ناتوانی در شناخت دیگری ناتوانی در شناخت خود است. اصولاً در داستان‌های تینا شناخت خود هرگز به‌سرانجام نمی‌رسد و هستی سوژه‌ها پیوسته در تعلیق است: «دیگربار در قالب چند خط بر گچ دیوار خودم را یافتم. بعد برای همیشه نابود شدم. به نیستی. در نبود محض بی‌پایان» (۷۲) یا: «از کجا بدانم که زنده‌ام. در این خلوت تنها فاصلهٔ میان من و مرگ از میان رفته» (۷۵). این تعلیق همواره زمان و مکان را نیز دربرمی‌گیرد: «چه وقت سفر کرده‌ام؟ به کجا آمده‌ام؟ آیا اصلاً من زادگاهم را ترک گفته‌ام؟ بروم اتاق پیدا کنم. ولی احساس می‌کنم این اتاق خودش به سراغم می‌آید. شاید الآن کنج اتاق نشسته‌ام» (همان‌جا).

۴-۶. ناتوانی در شناخت و متنی شدنِ سوژه

عدم تعیّن هستی‌شناختی سوژه در متن، سوژه‌ای را می‌سازد که می‌توان آن را «سوژهٔ متنی» نام نهاد (کریمی و حسامپور، ۱۳۹۴: ۱۶۷-۱۸۳). سوژهٔ متنی تابع موقعیت‌های گوناگونی است که متن برای وی ایجاب می‌کند. در داستان «سر بریدهٔ پدرم» با سوژه‌ای روبه‌روییم که در موقعیتی راوی است، در موقعیتی پسر گورکن، در موقعیتی

برادر خود، در موقعیتی قاتل گرگ، در موقعیتی قاتل پدرش، در موقعیتی کودک و در موقعیتی دیگر آدمکی گچی. آنچه این موقعیت‌ها را به موقعیت‌هایی متنی بدل کرده، نبود امکان شناخت آن‌هاست: «او برادر دیگری دارد. همیشه با اوست. همه‌جا به سیرش می‌نگرد اما او هیچ نمی‌شناسدش» (۹۳). این ناتوانی در شناخت، موقعیت‌های متنی را از تداخل در یکدیگر بازداشته است. ذهنیت سوژه در هر موقعیت متنی امکان اشتراک با ذهنیت‌های دیگر را ندارد و ازاین‌روست که یک «خود» یکپارچه نیز برای سوژه شکل نگرفته است. این بدان معناست که به‌طور اصولی، سوژه امکان تشکل نیافته؛ زیرا شخصیت داستان در شرایطی قرار گرفته است که در آن «همهٔ دانش ذهنی، متنی می‌شود» (McQuillan, 2002: 10).

سوژهٔ تابع متن در داستان کوتاه «انتظار» نمودی کامل دارد. در این داستان، متن موقعیت‌های متنوع و متعارضی را پدید آورده و سوژه در هر موقعیت از آن تبعیت کرده است. این موقعیت‌ها عبارت‌اند از: «زیبایی صورت دختری به روح من آمد. مدهوش به کنار دیوار ایستادم» (۱۰۰)؛ «دنیا را تنها و سردناک به تاریک‌گاه درونم همراه می‌برد و دیدم لب جویی خشک نشسته‌ام» (۱۰۱)؛ «دست به دست هم دادیم. به‌سوی دریا رهسپار شدیم. ولی من، من، ناگاه خود را به کوچه‌ای تنها دیدم» (۱۰۲)؛ «لب جویی خشک نشستم و گریه کردم. صدای مرگ، صدای دریا در گوشم گذشت. برخاستم. به ساحل رفتم» (همان‌جا). در تمام داستان‌های این مجموعه، موقعیت‌های متنی مدام به موقعیت‌های جدید متنی تبدیل شده است. سیال بودن میان رنج و کیف، مرگ و زندگی، آرامش و بی‌قراری، هشیاری و مدهوشی، سلامت و بیماری، روشنایی و تاریکی و غیره، و سوژه‌ای که بی‌چون‌وچرا از این موقعیت‌های متنی پیروی می‌کند، موجودیت وی را به زوال برده و روح شکست و مرگ را همواره بر داستان چیره کرده است.

۴-۷. پرهیز از روان‌شناسی‌گرایی

یکی از مهم‌ترین عواملی که داستان‌های مجموعهٔ مورد بحث را به دنیای ادبیات پسامدرن پیوند داده، نپرداختن نویسنده به مسائل روان‌شناسی و روان‌کاوی است.

شخصیت داستان‌های تینا عموماً انسان‌های روان‌رنجور و توهم‌زده‌اند؛ اما نویسنده به زوایای گوناگون این مشکلات روانی توجهی نمی‌کند؛ بدین سبب، در بیشتر داستان‌های وی نمی‌توان به شخصیت‌پردازی کاملی از کنشگر روایت دست یافت. داستان کوتاه «مکاشفهٔ جسم» نمونهٔ بارزی از این‌گونه نگرش به کنشگر داستانی است. در این داستان- همچون دیگر داستان‌های تینا- توصیفی از فضاهای وهم‌آلود به‌دست داده شده و کنشگری تصویر شده است که در پایان داستان زخم می‌خورد و می‌میرد. در اینجا نیز نویسنده لازم نمی‌داند دلیل این‌همه ذهنیت وهم‌آلود و رنجور کنشگر داستان یا زخم خوردن بی‌مقدمهٔ وی را برای خواننده تشریح کند. خواننده هیچ‌گاه به دنیای درونی کنشگر داستان‌های تینا پی نمی‌برد و فقط شاهد رنج‌کشیدن و ناکامی‌های پیوستهٔ اوست.

دنیای داستان پسامدرن دنیایی ذهنی نیست تا بتوان به کاوش روانی در آن پرداخت. ذهنیت شخصیت‌ها در آثار تینا، پیوسته، باثبات و تعیّن‌یافته نیست که وضعیت‌های مشخص روانی داشته باشد. روان‌پریشی و پارانویای حاکم بر ذهن کنشگران در داستان‌های تینا ویژگی‌های سوبژکتیو ایشان را کاهش داده و با ایجاد انفعال در عملکرد کنشگران، آن‌ها را به‌سوی ابژگی سوق داده است. داستان کوتاه «خواب اندیشه» به‌خوبی نمایانگر این وضعیت است: «وزشی که از درونم سرچشمه می‌گرفت، وجودم را هر لحظه به‌همراه می‌برد و این وحشتناک بود اما من بی‌اختیار تسلیم می‌شدم» (۱۲۹). در چنین دنیایی، شناخت معنا ندارد. شناخت ناشی از تکرار موقعیت‌هاست. وقتی موقعیت‌های ذهنی به‌دلیل تغییر مدام در شرایط روانی کنشگر، به‌سرعت تغییر می‌کنند و انسان توانایی تجزیه و تحلیل موقعیت‌های به‌سرعت تغییرکننده را ازدست می‌دهد، شناخت نیز حاصل نمی‌شود: «این سرزمین در غربت تنها و زیبایی ناشناس می‌زیست. هیچ شباهت با مرز و بومی که در آن وجود و عادت هم‌خوابه بودند نداشت» (۱۲۸). در این وضعیت فقط می‌توان به پاره‌های مجزای وجود آدمی نگریست و نابودی مدام و ساخت دوبارهٔ پاره‌ای دیگر را نظاره کرد.

۴-۸. از متنی شدن تا ابژه شدن

حذف سوبژکتیویته و تمایل به ابژه شدن سوژهٔ پسامدرن، امکان وحدت ابژکتیو را برای وی فراهم می‌کند. عامل افتراق و تباین میان انسان‌ها، ذهنیت است. وقتی ذهنیت از میان برداشته شود، عینیت‌های موجود می‌توانند در دنیای ابژه‌ها جایگزین یکدیگر شوند. شخصیت اصلی داستان کوتاه «زخم» (۱۳۵-۱۳۸)، در اوج داستان، خنجری را در سمت چپ سینهٔ طبیب وارد کرده است. کسانی شخصیت اصلی را متوجه زخمی در سمت چپ سینه‌اش می‌کنند و طبیب نیز جای زخمی را در سمت چپ سینهٔ خود به او نشان می‌دهد. یکی شدنِ شخصیت اصلی، پدرش و طبیب، فقط در شرایط افول ذهنیت‌ها امکان‌پذیر است.

ابژه شدن روی دیگر متنی شدنِ سوژه و متنی‌شدنِ سوژه محصول خودآگاهی است. سوژهٔ تابع موقعیت متنی فاقد ویژگی‌های سوبژکتیو است؛ زیرا آگاهی‌اش در جریان ازخودبیگانگی به خودآگاهی بدل شده است: «آگاهی اطمینان دارد به اینکه خودش را به‌راستی از "منِ" خود محروم کرده و خودآگاهی بی‌واسطه‌اش تبدیل شده است به یک "شیء"، به یک "خودِ ابژکتیو"» (Hegel, 2004: 137). آقای «پ» در داستان «مرگ بازیگر» (۱۵۰-۱۷۲) نمایش‌نامه‌نویسی است که در روز اجرای نمایش‌نامه‌اش به یکی از شخصیت‌های متن بدل شده است. نمایش‌نامه‌نویس را شاید بتوان عامل‌ترین رکن در ساخت و اجرای نمایش دانست و این یعنی اوج سوژگی؛ اما در این داستان، نمایش‌نامه‌نویس با ازدست دادن تمام اختیارات فاعلی خود، به بازیچه‌ای در دست کارگردان و خواست‌های وی، به بازیگر اصلی نمایش و به عبارت دیگر به جزئی از متن تبدیل شده است. تداخل بازی و زندگی، تداخل خیال و واقعیت، تداخل عشق و نفرت همگی درجهت کاهش ویژگی‌های سوبژکتیو این شخصیت و ازدست رفتن خصیصه‌های کنشگری فعال او عمل کرده است. متنی شدن سوژه او را به ابژهٔ متن استحاله کرده و یکی از موفق‌ترین داستان‌های این مجموعه را رقم زده است؛ داستانی با ویژگی‌های بارز فلسفی و شگردهای مطلوب داستان‌نویسی پسامدرن.

۵. درون‌مایهٔ آثار تینا

تینا در آثارش بیش از هرچیز از مرگ گفته است. عرفان موجود در داستان‌های او نیز از علاقهٔ نویسنده به جاودانگی حکایت دارد. شخصیت‌های آثار تینا عارفانی در معنای سنتی آن نیستند. ایشان انسان‌هایی متعلق به زمانهٔ خودند که میل به جاودانگی آن‌ها را از دیگر انسان‌ها و علاقه‌مندی‌هایشان دور کرده است. عنوان دو مجموعه‌داستان نخستین وی بر همین میل به جاودانگی او دلالت دارد: ***آفتاب بی‌غروب*** و ***گذرگاه بی‌پایانی***. بن‌مایه‌های مفهومی تکرارشونده در آثار تینا عبارت‌اند از: آینه، گل شمعدانی، مرده‌هایی که توانایی برخاستن و سخن گفتن دارند، میل به قتل در شخصیت‌ها، ورود ناگهانی شخصیت‌ها در فضاهای ناشناخته، وجود جسد انسان در مکان‌های آشنا یا ناآشنا، حضور انسان‌های ناشناس یا شبح‌گونه، رنج بی‌دلیل، زخم بی‌دلیل و مرگ بی‌دلیل. همچنین، دنیای داستان‌های تینا را باید دنیایی مردانه دانست. هیچ‌یک از شخصیت‌های اصلی داستان‌های وی زن نیستند. حضور اندک زنان در متن، کوتاه‌مدت، رؤیایی و پری‌وار است و عشق به زنان نیز عشقی اثیری، غیرجسمانی و زودگذر.

بن‌مایهٔ اصلی در داستان‌های تینا «ضربهٔ عاطفی» است. شخصیت‌های داستان‌های تینا پیوسته در معرض ضربهٔ (تروما) عاطفی قرار دارند. ازدست دادن ناگهانی معشوقه، روبه‌رو شدن‌های بی‌مقدمه با اجساد انسانی و فراموشی‌های پی‌درپی همگی به‌صورت ضربهٔ عاطفی در شکل دادن به گسستگی هویتی شخصیت‌ها مؤثرند. تروما عامل خودآگاهی است: «خودآگاهی اثر یک احساس است و این احساس تروماست» (کریچلی، ۱۳۹۱: ۹۷). خودآگاهی‌های تروماتیک امکان مجموع شدن و تبدیل شدن به آگاهی را ندارد.

بن‌مایه‌های تکرارشونده در دستان‌های تینا، آنجا که رشتهٔ کلام را از نویسنده ربوده، وی را به راه خویش برده و ویژگی‌های داستانی اثر را به‌شدت کاهش داده است. میل به کشف و شهودهای عرفانی از موضوع هستی آدمی و مرگ و زندگی گاه آثاری را در میان نوشته‌های منتشرشدهٔ تینا گنجانده است که می‌توان داستان بودن آن‌ها را محل تأمل دانست. از این جمله می‌توان این آثار را نام برد: «نجات»، «تفریح آفتاب»، «جانشینان»، «صدای پا»، «خواب تابوت» و «سایهٔ برادرم».

۶. تینا: فاصله‌ای اندک از مدرنیسم تا پسامدرنیسم ادبی

در مجموعه‌داستان اول تینا: ***آفتاب بی‌غروب*** که به فاصلهٔ هفده سال از ***بوف کور*** منتشر شد، تأثیر تفکر و سبک نگارش صادق هدایت بر وی کاملاً مشهود است: داستان‌هایی متشکل از «سلسله‌رؤیا» (عابدی، ۱۳۸۷: ۷۸). اما وی- برخلاف هدایت- قصد بیان معضلات اجتماعی یا عقاید نادرست سنتی را نداشته است. شخصیت‌های داستان‌های تینا در جامعه به‌دنبال شناخت رجاله‌ها و لکاته‌ها نیستند؛ بلکه درون خود تکاملی را می‌جویند که به‌نظر می‌رسد در متن جامعه دست‌نایافتنی است. معضل بزرگ فکری تینا انسان بوده است و قصه‌های او «سفری ذهنی است، گذر از"مجهول"هاست به‌سوی مجهولی بزرگ که شاید خود هنرمند، یا درواقع "انسان" باشد، انسانی که می‌باید شناخته شود» (آتشی، ۱۳۵۲: ۳۵). هم هدایت و هم تینا در بیان مشکلات جمعی و شخصی ایرانیان کوشیده‌اند و سرانجام، زندگی در این میانه را برنتافته و هر دو با سرانجامی مشابه دنیای واقعیت‌های نابهنجار را ترک کرده‌اند.

تینا در دومین مجموعه‌داستانش، ***گذرگاه بی‌پایانی***، به‌تدریج خود را از فضای داستان‌های هدایت خارج کرده و به شیوهٔ نگارش و فضاسازی داستانی خاص خود نزدیک شده است. در این شیوه، زبان تاحد زیادی روانی خود را ازدست داده و فضاهای داستانی نیز به ابهام گراییده است. نوع عرفان مورد نظر تینا در شخصیت‌هایی نمود یافته است که «خود را گم کرده و بی‌خبر از دیروز و فردای خود هستند» (آتشی، ۲۵۳۶: ۹۷). در همین فضای داستانی است که نخستین تجربه‌های پسامدرن تینا و به‌عبارتی، نخستین تجربه‌های پسامدرن در داستان و ادبیات فارسی شکل گرفته است.

گذرگاه بی‌پایانی در زمانهٔ اوج گرفتن ادبیات مدرن ایران نوشته شده است. با این حال، این مجموعه شامل داستان‌های کوتاهی است که حتی در مقایسه با آثاری که دهه‌ها بعد باعنوان پسامدرن معرفی شده‌اند، زیرساخت‌های فلسفهٔ پست‌مدرن را بسیار بیشتر رعایت کرده است. سرگردانی شخصیت‌ها در داستان‌های این مجموعه از نوع ناهنجاری‌های روانی مدرنیته نیست. اصولاً در آثار تینا نمادها و نمودهای مدرنیته بسیار کمیاب است. فضای داستان‌های وی بیشتر کهن و رفتار شخصیت‌هایش بیشتر سنتی است. این شخصیت‌ها درگیر بازشناسی هویتی خویش نیستند. شخصیت‌های آثار تینا

همواره به‌دنبال کشف وضعیت وجودی خود هستند و به‌نظر می‌رسد با هویتی که در هر موقعیت داستان دارند، بیگانه نیستند. آن‌ها هویت موقعیتی خویش را پذیرفته و در تشخیص شرایط و چگونگی‌های هستی خود سرگردان‌اند. اینکه کنشگر دغدغهٔ هویت خویش را نداشته، درپی پیدا کردن تمایزهای هستی‌شناسانه‌اش با دیگران و شرایط وجودی‌اش در دنیای زیست خود باشد، همان تعارض شناختی انسان مدرن با انسان در وضعیت پست‌مدرن است. این تعارض را می‌توان چنین خلاصه کرد: فرایند سوژه شدن در ادبیات مدرن به‌سرانجام می‌رسد. انسان مدرن انسانی سوژه‌شده است. اما این فرایند در ادبیات پسامدرن به نتیجه‌ای ختم نمی‌شود و وضعیت پست‌مدرن، وضعیت مرگ سوژه است.

۷. نتیجه

شگردهای داستان‌نویسی پسامدرن در ادامه و برگرفته از شگردهای مدرنیسم ادبی است. آنچه این شیوه‌ها را از فنون ادبیات مدرن متمایز و در مواردی متفاوت کرده، بنیادهای فلسفی پسامدرنیسم است که با مبانی فلسفی مدرنیسم در تباین کلی است. چنان‌که در بررسی داستان‌های کاظم تینا دیده شد، شگردهایی همچون عدم قطعیت مدرنیستی، زمانی به شگردی برای داستان پسامدرن بدل شده که به دور باطلی در شناخت و وجود سوژه انجامیده است. همچنین، ازخودبیگانگی مدرن وقتی شیوه‌ای پسامدرن شده که آگاهی سوژه را به‌سمت خودآگاهی سوق داده است؛ آگاهی‌ای درونی و منفرد که قابل اجماع و تبدیل شدن به آگاهی نیست. تفاوت عدم تعیّن مدرن با بدیل پست‌مدرن آن نیز در شرط وجود این عدم تعیّن است. نامتعیّنی پسامدرن نوعی عدم تعیّن هستی‌شناسانه است. عدم تعیّن در مدرنیسم ادبی بیشتر بر نامشخص بودن ویژگی‌های هویتی و ماهیتی ناظر است؛ اما در پسامدرنیسم اصالت هستی انسانی محل چالش است. شخصیت‌های داستان‌های تینا در انزوای خودخواسته‌شان به‌دنبال کسب آگاهی عرفانی نیستند. آنان به آگاهی‌های ناپایدار و گسسته‌ای از هویت خویش بسنده کرده‌اند و فقط به‌دنبال کشف پاره‌های وجودی خویش در هر مقطعی هستند که داستان در آن مقطع قرار دارد. نتیجهٔ نهایی این است که پسامدرنیسم در داستان‌های بررسی-

شده از تینا در این مقاله، از منظر نوع فلسفهٔ حاضر در بطن تفکر شخصیت‌های آن، از بسیاری از آثار ادعایی در زمینهٔ پسامدرنیسم ادبی فارسی پیش‌روتر و درخور اعتناتر است.

پی‌نوشت‌ها

1. subjectivity

۲. تمام ارجاعات به کتاب ***گذرگاه بی‌پایانی*** در این مقاله به این منبع است: تینا، ۱۳۴۰.

منابع

- آتشی، منوچهر (۱۳۵۲). «غوته‌وری در اشراق سوزان شرق و سوخته‌ای در رهگذر فراموشی». ***تماشا***. ش۱۲۵. صص۳۵-۸۸.
- ـــــــــــــ (۲۵۳۶). «نقد و بررسی کتاب: ***شرف و هبوط و وبال***». ***تماشا***. ش۳۲۰. صص۹۶-۹۷.
- اردبیلی، محمدمهدی (۱۳۹۰). ***آگاهی و خودآگاهی در پدیدارشناسی روح هگل***. تهران: روزبهان.
- براهنی، رضا (۱۳۷۹). «نظریهٔ زبانیت در شعر». ***کارنامه***. ش۴۶ و ۴۷. صص۱۳-۱۶.
- پاینده، حسین (۱۳۹۰). ***داستان کوتاه در ایران (داستان‌های پسامدرن)***. تهران: نیلوفر.
- بنیاد، شاپور (۱۳۶۹). «چهار مرثیه برای کاظم تینا». ***کلک***. ش۶. صص۱۷۶-۱۷۷.
- تدینی، منصوره (۱۳۸۸). ***پسامدرنیسم در ادبیات داستانی ایران***. تهران: نشر علم.
- تینا، ک. (تینا تهرانی، کاظم) (۱۳۳۲). ***آفتاب بی‌غروب***. بی‌جا: بی‌نا.
- ـــــــــــــ (۱۳۴۰). ***گذرگاه بی‌پایانی***. تهران: افست.
- ـــــــــــــ (۱۳۵۵). ***شرف و هبوط و وبال***. تهران: مؤلف.
- ـــــــــــــ (۱۳۷۲). ***سایه‌بین و مینوآگاهی***. شیراز: نوید شیراز.
- صادقی، بهرام (۱۳۹۳). ***سنگر و قمقمه‌های خالی***. چ۳. تهران: نیلوفر.
- عابدی، کامیار (۱۳۸۷). ***دو رساله دربارهٔ سهراب سپهری (سپهری و ژاپن؛ سپهری و ک. تینا)***. تهران: بازتاب‌نگار، کتاب نادر.

- کریچلی، سایمون (۱۳۹۱). ***لویناس و سوبژکتیویتهٔ پساواسازانه.*** تدوین و ترجمه مهدی پارسا و سحر دریاب. تهران: رخ‌داد نو.
- کریمی، فرزاد و سعید حسامپور (۱۳۹۴). «وقتی نویسنده متن می‌شود: متنی‌شدن سوژه در داستان "داستان ویران" نوشتهٔ ابوتراب خسروی». ***فصلنامهٔ نقد ادبی.*** س۸. ش۳۱. صص۱۶۷-۱۸۳.
- هدایت، صادق (۱۳۸۲). ***بوف کور.*** تهران: نشر علم.
- ـــــــــــ (۱۳۸۳). ***سه قطره خون.*** تهران: نگاه.
- Abedi, K. (2008). *Do Resale Darbare-ye Sohrab-e Sepehri (Sepehri va Japon; Sepehri va K. Tina).* Tehran: Ketabnegar: Keteb-e Nader Publications. [in Persian]
- Ardebili, M.M. (2011). *Agahi va Khod-Agahi dar Padidarshenasi-e Ruhe-Hegel.* Tehran: Ruzbahan Publiation. [in Persian]
- Atashi, M. (1973). "Qutevari Dar Eshraq-e Suzan-e Sharq va Sukhtei dar Rahgozar-e Faramushi". *Tamasha. No. 125*. [in Persian]
- _____ (1977). "Naqd va Barrasi-e Keteb: *Sharaf, Hobut, Vabal". Tamasha. No. 320*. pp. 96-97. [in Persian]
- Baraheni, R. (2000). "Nazariye Zabaniyat Dar She`r". *Karname. No. 46 & 47*. pp. 13-16. [in Persian]
- Bonyad, Sh. (1990). "Chahar Marsiye Baraye Kazem-e Tina". *Kelk. No. 6*. pp. 176-177. [in Persian]
- Deleuze, G. (2006). *Foucault*. Sean Hand (Trans.). U.K: University of Minnesota Press.
- Hedayat, S. (2003). *Buf-e Kur.* Tehran: Elm Publication. [in Persian]
- _____ (2004). *Se Qatre Khun.* Trhran: Negah Publication. [in Persian]
- Hegel, G.W.F. (2004). *Phenomenology of Spirit*. A.V. Miller (Trans.). Second Published. U.S.A: Oxford University Press.
- Karimi, F. & S. Hesampur (2015). "Vaqti Nevisande Matn Mishavad: Matni Shodan-e Subject Dar Dastan-e 'Dastan-e Viran' Neveshte-ye Abutorab-e Khosravi". *Naqd-e Adabi. No. 1.* pp. 167-183. [in Persian]
- McQuillan, M. (2002). *The Narrative Reader.* Second Edition. U.S.A & U.K: Routledege.
- Payande, H. (2011). *Dastan-e Kutah Dar Iran: Dastan-haye Padamodern.* Tehran: Nilufar Publication. [in Persian]
- Sadeqi, B. (2014). *Sangar va Qomqome-haye Khali.* 3th Reprinted. Tehran: Nilufar Publication. [in Persian]
- Critchley, S. (2012). *Levinas va Subjectivite-ye Pasavasazane.* Selected and Trans. M. Parsa and S. Daryab. Tehran: Rokhdad-e No Publication. [in Persian]

- Tadayoni, M. (2009). *Pasamodernism dar Adabiyat-e Dastani-e Iran.* Tehran: Elm Publication. [in Persian]
- Tina Tehrani, K. (1953). *Aftab-e Bi-qorub.* [in Persian]
- _____ (1961). *Gozargah-e Bi-payani.* Tehran: Ofset Publication. [in Persian]
- _____ (1976). *Sharaf, Hobut, Vabal.* Tehran: Writer. [in Persian]
- _____ (1993). *Sayebin va Minuagahi.* Shiraz: Navid-e Shiraz Publication. [in Persian]
- Zahavi, D. (2003). *Husserl's Phenomenology*. U.S.A: Stanford University Press.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی