تحلیل کیفیت بازنمایی چندآوایی در رمان پسامدرنیستی «ملکان عذاب»

سوده خسروی[1]

سیّدعلی قاسم‌زاده[2]

تاریخ دریافت: ۹۸/۸/۸ **تاریخ پذیرش: ۹۸/۱۰/۳۰**

چکیده

یکی از گرایش‌ها یا جریان‌های رمان‌نویسی معاصر که به تقلید از داستان‌نویسی غرب در ادبیّات داستانی ایران به وجود آمده، رمان‌نویسی پسامدرنیستی است. اگرچه این گرایش به سبب نبودِ بسترهای لازم و کافی آن چنان که در غرب ساری و جاری گشته، در داستان‌نویسی ایرانی توفیق نیافته است، در این میان، گاه نویسندگانی یافت می‌شوند که تمایل دارند دیدگاه‌های انتقادی خود به جامعه و انسان معاصر را از طریق رویکردهای پسامدرنیست‌ها عرضه کنند. ابوتراب خسروی، یکی از این نویسندگان است. استفاده‌ی هنری او از ظرفیت‌های داستان‌پردازی غرب، رمان‌های او را به عرصه‌ای برای چندآوایی و ظرفی برای گفتگو و طرح دیدگاه‌های مختلف و گاه معارض بدل کرده است. این مقاله به روش توصیفی-تحلیلی تلاش کرده است با توجّه به مؤلّفه‌های رمان‌نویسی پسامدرن به برجسته‌ترین عنصر آن؛ یعنی، چندآوایی در رمان «ملکان عذاب» بپردازد و از نتایج تحقیق برمی‌آید که خصیصه‌ی اساسی این رمان، طرح چندآوایی به کمک عناصری چون تکنیک‌های روایی، بینامتنیت، فراداستان و... است.

واژگان کلیدی: رمانِ پسامدرن، چندآوایی، میخائیل باختین، ابوتراب خسروی، ملکان عذاب.

[1]ـ کارشناسی ارشد دانشگاه بین‌المللی امام‌خمینی sode.khosravi@gmail.com

[2]ـ دانشیار دانشگاه بین‌المللی امام خمینی(نویسنده‌ی مسؤول) s.a.ghasemzadeh@hum.ikiu.ac.ir

۱- مقدّمه

ادبیّات داستانی معاصر، بازتابی از تحوّلات اجتماعی و فرهنگی دنیای جدید است و به تعبیر جامعه‌شناسان، هر روایت داستانی معاصر، توریه (ایهام) ادبی زندگی اجتماعی است که داستان‌نویس به شیوه‌ای هنرمندانه می‌کوشد آن را محاکات نماید. اگرچه این محاکات در قرون اوّلیّه‌ی ادبیّات داستانی جدید؛ یعنی، قرون هفدهم و هجدهم به سبب نوع نگرش داستان‌نویس رئالیست و ناتورالیست، رنگ و بویی عینی و علمی داشت به مرور با شکسته شدن مفهوم واقعیّت و بی‌اعتباری عینیّت در برابر باورهایی فلسفی که حقیقت را برساخته ذهن می‌دانسته‌اند- نه عنصری بیرونی و ملموس و عینی در جهان خارج- ابعادی عمیق‌تر و انتزاعی‌تر به خود گرفت؛ چنان که در عصر مدرنیسم و سپس پسامدرنیسم، این تغییر جهان‌نگری و نظام معرفت‌شناختی، آشکارتر می‌گردد.

جهان‌بینی پسامدرن با فقدان مرجع و هرگونه قطعیّت با نوعی شک‌گرایی خودآگاه و طنزآمیز نسبت به قطعیّت‌های زندگی شخصی، فکری و سیاسی همراه است. اضطراب و هراس انسان مدرن در مقابل بحران‌های خودساخته مانند بحران محیط زیست، بحران معنویّت، بحران هویّت، کشتارهای دسته‌جمعی و... به از دست رفتن مراجع و مفاهیم آشنا و مألوف منجر می‌شود. تلاش داستان‌نویس پسامدرن در نمایش چنین فضایی، منجر به بازنمایی شخصیّت‌هایی سیّال، لغزنده، غیر قابل اعتماد با هویّت‌های تخیّلی، کابوس‌وار، مرموز، مضحک و پهلوان پنبه می‌گردد. از این رو، گاه رمان‌نویس پُست‌مدرن برای بازخوانی و بازنمایی گذشته و تاریخ چاره‌ای جز استفاده از زبان طنز ندارد.

استیلای خداگونه‌ی راوی در متن داستانی مدرن، فرصت اظهار وجود، طرح عقاید و دیدگاه‌ها و گفتمان و صدای دیگری را نمی‌دهد؛ در حالی که در رمان پسامدرن، هرکدام از شخصیّت‌ها به اندازه‌ی مؤلّف و راوی همه‌چیزدان یا راوی اوّل شخص در داستان حضور دارند، با یکدیگر همزیستی دارند و گاه در تقابل با یکدیگر عمل می‌کنند؛ امّا وجود یکی به نفی دیگری منجر نمی‌شود. میخائیل باختین، نظریّه‌پرداز ادبی و زبان‌شناس روسی با طرح نظریّه‌ی چندآوایی و گفتگومحور، دریچه‌ای تازه به روی داستان‌نویسان معاصر گشود. تکثّرگرایی، وجود آواهای متعدّد و متقابل و نفی کلان‌روایت‌ها، طرح گفتمان‌های حاشیه‌ای و خرده‌روایت‌ها، اساس نظریّه‌ی چندآوایی اوست. با وجود آن که جامعه‌ی ایران، هنوز تجارب واقعی و بنیادی جهان غرب را در گذار از مدرنیسم به پُست‌مدرنیسم در عمل تجربه نکرده است، گاه پاره‌هایی از مبانی فکری و ادبی پسامدرن، اندک‌اندک پس از جنگ تحمیلی در جامعه‌ی هنری ایران نفوذ کرده و در دهه‌ی اخیر، دامنه‌ی نفوذ بیشتری یافته است؛ به ویژه این که داستان‌نویسان ایرانی در کشاکش رویکرد اقتباسی و نوآوری در تکنیک‌های روایتگری، تلاش کرده‌اند از تجارب داستان‌نویسان غرب تبعیت کنند. ابوتراب خسروی، یکی از این پیشگامان برجسته در گرایش به سبک

پسامدرن به ویژه استفاده از ظرف رمان برای طرح صداهای متفاوت (چندآوایی) است. با توجّه به این که درون‌مایه‌ی رمان‌های ابوتراب خسروی، برآمده از فرهنگ بومی و متأثّر از سنّت ادب کلاسیک است، با درآمیختن گفتمان‌های دنیای معاصر و تاریخ یا گذشته، موفّق به آفرینش سبکی مختص به خود شده است که از تکنیک‌های پرداخت داستانی غرب به ویژه شیوه‌ی داستان‌پردازی پسامدرن به شکلی هنرمندانه بهره برده است. این جستار در پی آن است، راهبرد ابوتراب خسروی را در خلق رمان پسامدرنیستی و کیفیّت طرح صداهای مختلف در رمان «ملکان عذاب»، بازخوانی و بازنمایی کند. رمان مزبور همانند اغلب رمان‌های ابوتراب خسروی، روایتی پیچیده و گاه مبهم دارد و فرض ما، این است یکی از عوامل اصلی این پیچیدگی، استفاده‌ی خسروی از تکنیک چندآوایی و درانداختن صداهای مختلف و گاه متناقض و متضاد در رمان است. از این رو، بازشناسی روش خسروی و عناصری که به ایجاد چنین فضایی کمک کرده، می‌تواند به خوانش لذّت‌بخش رمان و فهمی دقیق‌تر از آن کمک کند.

۱-۱-پیشینه‌ی پژوهش

از زمان آشنایی منتقدان با آرای باختین در ایران که به قولی با تب تند باختین‌گرایی (امن‌خانی، ۱۳۹۱) همراه شد، نگارش مقالات مختلف و متعدّد در این زمینه رو به تزاید نهاد که از آن جمله می‌توان به مقالاتی چون «داستایفسکی، معمار چندآوایی» (۱۳۸۱) در شماره‌ی ۱۹۰ کیهان فرهنگی؛ «میخائیل باختین و نظام گفتمان ادبی» (۱۳۸۸)، منتشرشده در شماره‌ی ۱۲ پژوهش‌نامه‌ی فرهنگستان هنر؛ «ساختار صدا در داستان‌های مندنی‌پور: نقش (زاویه‌ی دید) در صدای داستان» (۱۳۸۹) در شماره‌ی ششم از مجلّه‌ی بوستان ادب یا شعرپژوهی؛ «چندآوایی و منطق گفتگویی در نگاه مولوی به مسأله‌ی جهد و توکّل با تکیه بر داستان شیر و نخجیران» (۱۳۸۹) در شماره‌ی ۱۷۰ جستارهای ادبی؛ «نسبت متن و دیگری در اندیشه‌ی باختین» (۱۳۹۳). شماره‌ی ۱۳ مجلّه‌ی کیمیای هنر؛ «خوانش باختینی رمان «باغ خلوت»، (۱۳۹۵) انتشاریافته در شماره‌ی پانزدهم نشریّه‌ی ادبیّات پایداری؛ «بررسی مصداق‌های چندصدایی در رمان «دکتر نون...»، (۱۳۹۶) شماره‌ی ۸۳ مجلّه‌ی زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه خوارزمی و نیز «نقد کتاب پسامدرنیسم در ادبیّات داستانی ایران» (۱۳۹۳) منتشرشده در شماره‌ی اوّل از سال چهاردهم مجلّه‌ی پژوهشگاه انتقادی متون و برنامه‌های علوم انسانی اشاره کرد. در باب آثار خسروی نیز مقالاتی انتشار یافته است که از جمله‌ی آن‌ها می‌توان به مقاله‌ی «تولّد دوباره‌ی یک فراداستان (بررسی دو داستان کوتاه از ابوتراب خسروی)» (۱۳۸۷) در شماره‌ی دوم مجلّه‌ی نقد ادبی و «چندصدایی و چند شخصیّتی در رمان پسامدرن ایران با نگاهی به رمان اسفار کاتبان»، (۱۳۹۱) در شماره‌ی دوم مجلّه‌ی زبان‌شناخت نام برد که اوّلی تلاش کرده به خصایص پسامدرنیستی به ویژه عنصر فراداستان در دو داستان کوتاه از خسروی توجّه کند و دومی از منظر زبان‌شناسی و روایت‌شناختی به بررسی چندآوایی در رمان اسفار کاتبان پرداخته‌است؛ امّا تاکنون درباب

عوامل ایجاد چندآوایی در رمان‌های پسامدرنیستی ابوتراب خسروی به ویژه رمان «ملکان عذاب»، پژوهشی صورت نگرفته است و مقاله‌ی حاضر می‌تواند حلقه‌ای دیگر از پژوهش‌های بنیادین و نقدی عملی برای رفع خلأ موجود در بررسی و تحلیل رمان‌های خسروی باشد.

۲-۱- مباحث نظری

۱-۲-۱- نظریّه‌ی چندآوایی[1] باختین

اگر توجّه داشته باشیم که کاربرد اصطلاح پسامدرن، صرفاً معنایی تاریخی ندارد و به گفته‌ی لیوتار «درک مدرنیسم است به اضافه‌ی بحران‌هایش» (احمدی، ۱۳۸۰: ۴۷۵)، در رمان پست‌مدرن نیز همانند رمان مدرن، انسان دچار بیگانگی، فردگرایی و بحران است. قهرمان در این داستان‌ها برخلاف قهرمان در داستان‌های رئالیستی بر ضعف‌های خود واقف است و در اصطلاح نوعی ضدقهرمان است که خود را در گرداب وقایع غیر قابل پیش‌بینی زندگی بازیچه می‌بیند؛ از این رو ناچار به دنیای درونی خود پناه می‌برد. رمان پسامدرنیستی به شیوه‌ای بنیادی‌تر، رمان مدرن و داستان‌های رئالیستی را نفی می‌کند؛ امّا در این مسیر، نظم و سامانی ندارد و برخلاف داستان‌های مدرن به نمادپردازی توجّهی ندارد. (عسگری حسنکلو، ۳۶:۱۳۸۶)؛ به اعتقاد مک هیل، فهرستی که بری لوئیس و دیوید لاج در باب ویژگی‌های رمان پسامدرنیستی ارائه می‌دهند، در واقع تدابیر و تکنیک‌هایی برای برجسته کردن موضوعات وجودشناسانه در رمان پسامدرن هستند. بری لوئیس، [2] شش ویژگی، بی‌نظمی زمانی در روایت رویدادها، اقتباس، از هم‌گسیختگی یا عدم انسجام، تداعی نامنسجم اندیشه‌ها، پارانویا و دور باطل را مشخّصه‌ی پسامدرنیسم ادبی و دیوید لاج[3] نیز عدم قطعیّت، زیاده‌روی، فراداستان، جابه‌جایی و تناقض را از مؤلّفه‌های آثار پست‌مدرنیستی می‌داند. (به نقل از پاینده، ۱۳۸۲: ۲۹-۳۲)؛ امّا آنچه در این دو نگاه، مغفول مانده، چندآوایی است که میخائیل باختین در «بوطیقای داستایفسکی»، (۱۹۲۹) مفهوم تحوّل‌آفرین «مکالمه‌گری» (چندصدایی) را برای نخستین بار به جهانیان عرضه کرد. (باختین، ۱۳۸۷: ۲۷)

چندآوایی، این امکان را برای نثر ادبی فراهم می‌کند تا هریک از صداهای موجود، بدون دخالت نویسنده، آوای خود را به گوش خواننده برسانند و با سایر آواها به گفتگو بپردازند. نویسنده در چنین متنی در میان صداهای شخصیّت‌ها قرار می‌گیرد و هرکدام موضع‌گیری‌های متنوّع ایدئولوژیکی خاص خود را به نمایش می‌گذارند. (مکاریک، ۱۳۸۵: ۱۰۱)؛ در یک رمان چندآوا -که باختین، داستایفسکی را خالق و نماینده‌ی تام و تمام آن می‌دانست- راوی نه یک فرد؛ بلکه تک تک افراد رمان‌اند که گاه با هم متفاوت دارند و حتّی متضاداند. گویا نویسنده در مرکز قرار گرفته است و با «رقّت قلب» به شخصیّت‌ها می‌پردازد.

1. Polyphony.
2. Barry Lewis.
3. David Lodge.

در این گونه رمان‌ها، مکالمه، عنصری اساسی است که در یک سطح میان نویسنده و شخصیّت‌ها و در سطح دیگر میان خود شخصیّت‌ها ایجاد می‌شود؛ امّا در رمان تک‌آوایی، صرفاً آوای راوی یا نویسنده را می‌شنویم که بر فراز تمام آواهای دیگر قرار دارد و آن‌ها را هماهنگ می‌کند. (احمدی، ۱۳۸۰: ۹۹-۱۰۰)؛ از دید باختین، تنها ژانر رمان است که می‌تواند به تمام معنا نمایش‌دهنده‌ی عنصر گفتگویی و منطق مکالمه‌ای باشد؛ زیرا رمان «مجموعه‌ی متنوّعی از انواع گفتارهای اجتماعی (و گاه حتّی مجموعه‌ی متنوّعی از زبان‌ها) و مجموعه‌ی متنوّعی از صداهای فردی (است) که هنرمندانه سازمان یافته‌اند.» (باختین، ۳۵۱:۱۳۸۷)؛ انتخاب نوع گفتمان، استقلال شخصیّت‌ها و تغییر مداوم زاویه‌ی دید، تعدّد راوی اوّل شخص در کنار عدم قطعیّت، فراداستان، پارانویا، بی‌انسجامی و اتّصال کوتاه، زمینه‌ای مناسب برای بررسی چندآوایی یا منطق گفتگویی در رمان است.

۲-۲-۱- فراداستان

پسامدرنیسم به تناسب تحوّل گفتمانی و تغییر جهان‌بینی پس از مدرنیته، همواره مخاطبان را به توهّم واقعیّت و نقش تصنّعی و بازیگر بودن انسان معاصر ارجاع می‌دهد؛ از این رو، رمان پُست‌مدرن برای بازنمایی تظاهر و «بازی» آدمی در عصر جدید از ظرفیت تکنیکی فراداستان بهره می‌گیرد که خصلت آن، تلاش برای بازنمایی تصادفی و تصنّعی بودن زندگی، توهّم واقعیّت و آشکار کردن نقش یا بازی نمایشی انسان‌های معاصر است. پاتریشیا وُو[۱] در کتاب ***فراداستان: ادبیّات داستانیِ خودآگاه در نظریّه و عمل***[۲] (۱۹۸۴) در باب «فراداستان می‌نویسد که «احتمالاً در پی تقلید از تجربه‌ی زندگی در جهان معاصر است.» (وُو، ۱۳۹۰: ۲۲)؛ حال در زمانه و جهانی که انسان توهّم واقعیّت دارد و به استفاده از پارادایم فریب و ابزار پاردویک و متناقض‌نما مسلّط است، نوشته‌ای داستانی که «به شکلی خودآگاه و نظام‌مند، توجّه خواننده را به ماهیت یا وضعیّت خود به عنوان امری ساختگی و مصنوع معطوف می‌کند تا از این طریق پرسش‌هایی را در مورد رابطه‌ی میان داستان و واقعیّت مطرح کند.» (همان: ۸)، فراداستان گفته می‌شود. همین فضایی مکالمه‌ای و دیالکتیک ناشی از فراداستان است که زمینه‌ی چندآوایی و نسبی‌گرایی را در رمان فراهم می‌کند.

۳-۲-۱- آوای غیر (دیگری)

مدرنیسم با طرح موضوع هویّت به ایجاد تقابل خود/ دیگری پرداخت؛ امّا پسامدرنیسم در نفی رویکرد مدرنیستی بر آن است تا سوی دیگر یا حاشیه‌ی نادیده‌انگاشته را احیا کند. به باور باختین، من بدون حضور دیگری نمی‌توانم خودم باشم و «هرگز خود را در ساحت بیرونی خویش نمی‌بینم و ادراک حسّی از آن

۱- Patricia Waugh.

۲- The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction (1984).

ندارم، تنها بازتاب حضورم را در دیگران باز می‌شناسم.» (احمدی، ۱۳۸۰: ۱۱۵)؛ باختین معتقد است که از میان انواع ادبی موجود، تنها رمان است که می‌تواند نگرش تک‌بعدی و مونولوگی فلسفه‌ی غرب و نگاه رایج نویسندگان را بشکند و به طرح صداهای دیگر و شکست اقتدار مؤلّف و راوی همه‌چیزدان پایان دهد؛ مانند داستایوفسکی که نخستین نویسنده‌ای است که شخصیّت‌های داستانی می‌آفریند که آگاهی آن‌ها و دیدگاه‌شان متمایز از آگاهی و دیدگاه خود نویسنده است. (انصاری، ۱۳۸۴: ۲۶۹)؛ باختین، میزان حضور غیر (دیگری) را در رمان به سه درجه تقسیم می‌کند: درجه‌ی اوّل، حضور کامل و آشکار و واضح آوای دوم یا غیر است که در گفتگوی آشکار بین دو فرد یا دو ایدئولوژی یا دو هنجار رخ می‌دهد و هر دو آوا به روشنی به گوش می‌رسد و حضور دارد. درجه‌ی دوم، مربوط به نقل قول آزاد (غیر مستقیم) است که باختین آن را «دورگه کردن»[1] یا التقاطی شدن متن می‌نامد و آن، گفتاری است که از لحاظ دستوری به یک فرد تعلّق دارد؛ امّا در درون خود، دارای دو سبک و دو زبان و دو نوع شیوه‌ی حرف زدن و افق معنایی است. درجه‌ی سوم، سخنی است که سخن غیر در آن حضور دستوری و نوشتاری ندارد؛ امّا حس می‌شود. دلیل آن، حضور این سخن در خاطره‌ی جمعی گروه اجتماعی مورد نظر است که نقیضه و بینامتنیت در این تقسیم‌بندی قرار می‌گیرند. (تودوروف، ۱۳۹۳ :۱۱۸-۱۱۹)

برای بازنمایی این خصلت؛ یعنی، صدای دیگری، نویسنده‌ی پسامدرن از ابزارهایی بهره می‌گیرد؛ بینامتنیت، [2] یکی از این ظرفیت‌ها یا روش‌های قابل استفاده و پربسامد است. سرشت مکالمه‌ای که باختین برای تعریف رمان «مجموعه‌ی متنوّعی از انواع گفتارهای اجتماعی و مجموعه‌ی متنوّعی از صداهای فردی که هنرمندانه سازمان یافته‌اند.» (باختین، ۱۳۸۷: ۳۵۱) در نظر داشت، بهترین زمینه برای باورمندی وی به بینامتنیت و بازتاب صداهای دیگر از طریق آن در متن است. مطابق این انگاره، باختین، ادبیّات را تماماً مکالمه‌ای میان اکنون و گذشته می‌دانست، مکالمه‌ای میان یک صدا و صدایی دیگر. (مکاریک، ۱۳۸۵: ۵۶)؛ از منظر پسامدرن‌ها، بینامتنیت امکان طرح روایت‌های خرد و به حاشیه‌رانده را فراهم می‌کند و با برهم زدن روابط نشانه‌شناختی دال و مدلول به تعلیق و تعویق معنا کمک می‌کند و از باورمندی به قطعیّت معنا در معرفت‌شناختی مدرن می‌کاهد و به واسازی جهان تقابلی مدرن کمک می‌کند. (ر.ک: نامورمطلق، ۱۳۹۵: ۲۷۰-۲۷۱)؛ چنان که یکی از ویژگی اساسی بینامتنیت در داستان‌های پسامدرن، «چهل‌تکه‌ای متشکل از متون مسبوق به خود که ایده‌ی اندام‌وارگی و خودبسندگی متون را به چالش می‌گیرند.» (پاینده، ۱۳۹۰: ۳۶)، دانسته شده است.

1- hybridization.

۲- Intertextuality.

یکی دیگر از راه‌های ایجاد چندآوایی یا بازشناسی آوای دیگری در داستان‌های پسامدرن، استفاده از ظرفیت کانون‌سازی راوی است. کانون‌سازی، [۱] اصطلاحی است که ژرار ژنت[۲] برای بیان زاویه‌ی دید به کار برد. به عقیده‌ی وی، هرچیز از رهگذر کانونی‌سازی، علاوه بر دیده شدن در مفهوم وسیع‌تر می‌تواند احساس، فهمیده و ارزیابی شود. (تولان، ۱۰۸:۱۳۹۳)؛ در کانون‌سازی با دو پرسش کلیدی رو به رو هستیم: چه کسی می‌بیند؟ و چه کسی می‌گوید؟ کسی که می‌بیند کانونی‌گر و کسی که می‌گوید روایت‌گر است. البتّه یک فرد در یک روایت هم می‌تواند ببیند و هم روایت کند. (ریمون کنان، ۱۰۰:۱۳۸۷) «کانونی‌گر با ادراک خود به ارائه‌ی داستان جهت می‌دهد و کانونی‌شده چیزی است که کانونی‌گر مشاهده‌اش می‌کند.» (همان: ۱۰۲)

بنابراین در هر روایت می‌توان دو شخص را در نظر گرفت؛ شخصی که می‌بیند و آنچه را دیده، روایت می‌کند؛ و شخصی که نگاه دیگری را روایت کرده است. بنابراین، کانونی‌ساز و کانونی‌شونده از یکدیگر جدا هستند و ممکن است روایت‌گر، کانونی‌گر نیز باشد و یا روایت‌گر، روایت را از طریق کانونی‌گر دیگری بازگو کند که در این صورت روایت‌گر با زبان خود؛ امّا از دید دیگری به روایت پرداخته است. مایکل تولان می‌گوید: «کانونی‌سازی، «دوسویگی» روایت را برجسته می‌کند.»؛ زیرا کانونی‌سازی از طرفی موضوع کانون‌شده را برجسته می‌نماید و از طرف دیگر ایدئولوژی و منظری را آشکار می‌کند که موضوع از طریق آن دیده می‌شود. (تولان، ۱۳۹۳: ۱۱۲)

۴-۲-۱- نقیضه[۳] و هجو آیرونیک[۴]

نقیضه، راهی برای ایجاد تردید و شکستن عرف و عادت معهود است و داستان‌نویس پسامدرن از ظرفیت نقیضه و ابزارهای کلامی دیگر، چون هجو و آیرونی برای درهم شکستن اقتدار متن و معنا بهره می‌گیرند. بازآفرینی، بازنویسی و یا بازسازی تحقیرآمیز و آیرونیک، یا نمایش پارودیک ادبیّات کهن در داستان‌های پسامدرن، ناشی از همین باور است. از نظر باختین، سخن دوسویه، آن است که به سمت سخن شخص دیگری جهت یافته است. از طریق همین گفتار دوسویه است که ویژگی چندآوایی در رمان ایجاد می‌شود. اگرچه مطابق تقسیم‌بندی اخوان ثالث، اغراض سه‌گانه نقیضه، شامل استهزا، هزل و مزاح و انتقاد اجتماعی- سیاسی است. (اخوان ثالث، ۱۳۷۴ : ۱۱۶ - ۱۴۶)، حقیقت، آن است که نقیضه‌پردازی پسامدرن، دو غرض برون‌متنی و درون متنی دارد: غرض برون متنی آن، وادار کردن خواننده به این که «در پس پیش‌پنداشت‌های صلب خود -که مبتنی بر قراردادهای ادبی و اجتماعی است- تجدید نظر کند؛

۱- focalization.

3- Gérard Genette.

۳- Parody.

۴- Ironic.

آن هم از طریق در تقابل قرار دادن پارادایم‌های معاصر و متقدّم در برابر یکدیگر؛ و از همین رو، از میدان به درکردن انتظارات خواننده در مورد هر دو آن‌ها.» (وُو، ۱۳۹۰: ۹۷) که به نوعی به شکستن هنجارهای زیباشناختی و باورهای مدرن می‌انجامد و غرض درون‌متنی، قرار دادن قهرمان داستان در موقعیّتی که بتواند «روشنگری و رهایی خلاقانه‌ای» را تجربه کند. (همان: ۱۱۱)

۵-۲-۱- درونه‌گیری[۱]

درونه‌گیری، شکلی از بازتاب دوصدایی در داستان است که سبب می‌شود تصوّری که شخص درباره‌ی خودش دارد، تحت تأثیر تصوّری که دیگران درباره‌ی او دارند، قرار بگیرد و هاله‌ای از کلام دیگری در کلام او سایه افکند و صدای شخص دوم به صورت تلویحی در کلام به گوش می‌رسد. در این شیوه، نویسنده یا راوی، سخن خود را با توجّه به پاسخ شخص مقابل که قابل پیش‌بینی است، بیان می‌کند و درگیر یک جدل پنهانی می‌شود. (مکاریک، ۱۳۸۵: ۱۲۵-۱۲۶)؛ «این امر، منجر به ظهور سبک خاص "نگاه مضطربانه» می‌شود که در آن، کلام یک شخص با مکث همراه می‌شود و وابسته‌های وصفی و تردیدها، آن را دچار وقفه می‌کنند.» (همان: ۱۲۶)

۶-۲-۱- کارناوال

عنوان کارناوال، مربوط به ادبیّات دوره‌های میانه در اروپاست. در واقع خنده، فرهنگ رسمی و جدّی کلیسایی را شکست و به نوعی از طریق طنز و هزل در مقابل عناصر حاکم قرار گرفت و با وارونه ساختن هر چیز به نقد پرداخت. «کارناوال، جشن‌های عامیانه و عمومی هستند که در آن‌ها، طبقات اجتماعی باژگونه می‌شوند. دلقک‌ها، پادشاه، احمق‌ها، خردمند و مقدّسان مسخره می‌شوند. بهشت و دوزخ، آسمان و زمین، خوب و بد، شوخی و جدّی با هم آمیخته می‌شوند و نسبی بودن همه‌ی ادّعاها با طنزی شیرین به نمایش گذاشته می‌شود.» (مقدادی، ۱۳۸۷: ۳۹۰-۳۹۲)

درکارناوال، فاصله‌ی میان تماشاچیان و اجراکنندگان برداشته می‌شد. در این شیوه که شکل هنری خاصّی محسوب نمی‌شده است، همان شکل زندگی روزمره‌ی مردم نمایش داده می‌شد. این جشن‌ها، مناسبات اجتماعی را که شامل قوانین و تابوها می‌شدند، برای زمانی هرچند کوتاه از میان برمی‌داشت. این نمایش‌ها با زبان بی‌پرده و گستاخ اجرا می‌شده است.

خنده‌ی کارناوالی، چند مفهوم دارد؛ از طرفی از روی استهزاست و از طرف دیگر نشانه‌ی شادی است و نیز گاه به حقیقتی تلخ می‌خندد. خنده در تنهایی مفهومی ندارد؛ بنابراین، ذات خنده، مکالمه‌گر و گفتگویی است. از این رو، باختین، کارناوال را -که بستری مناسب برای شادی و خنده است- شرط اساسی یک متن برای برخورداری از منطق مکالمه می‌داند. این خنده، طنز و کارناوال ابزاری برای

۱- Embedding.

ایستادگی مردم در برابر خشونت و جدّیت و قدرت سلطه‌گر است که جنبه‌ی دموکراتیک دارد و با تک‌گویی قدرت‌ها و جهان‌بینی آن‌ها -که به مردم تحمیل می‌شود- مبارزه می‌کند. (غلامحسین‌زاده، ۱۳۸۷: ۱۴۲-۱۴۳)؛ به باور باختین، انگاره‌های کارناولی از بدنه‌ی جمعی و غیر رسمی مردم تجلیل می‌کند و در برابر ایدئولوژی رسمی و گفتمان قدرت می‌ایستد. (به نقل از آلن، ۱۳۸۰: ۳۴)؛ به نظر او، رمان داستایوفسکی، نمونه‌ی اعلای کارناولیسم و محملی برای «ظهور گفتمان‌های اجتماعی و ایدئولوژیک فراوانی است که در مقابل هم می‌ایستند.» (به نقل از انصاری، ۱۳۸۴: ۲۷۴)

۷-۲-۱- کلام غیر مستقیم آزاد

مایکل تولان در تقسیم‌بندی شیوه‌های ارائه‌ی کلام به موارد زیر اشاره می‌کند:

۱-کلام مستقیم؛ ۲- کلام غیر مستقیم؛ ۳- کلام مستقیم آزاد و ۴- کلام غیر مستقیم آزاد. (۲۱۸:۱۳۹۳)؛ به عقیده‌ی تولان، کلام غیر مستقیم آزاد، خود شامل دو بخش، یکی گفتار و دیگری تفکّر است. فهم گفتار غیر مستقیم آزاد از فهم تفکّر غیر مستقیم آزاد به مراتب آسان‌تر است؛ امّا نوع تفکّر آن در متون امروزی کاربرد بیشتری دارد و مهم‌تر است. از آنجایی که این کلام، نه گفتار مشخّص شخصیّت‌ها و نه روایت محض راوی است، اغلب خواننده در تشخیص آن، دچار ابهام و تردید می‌شود؛ برای نمونه می‌توان جملات زیر را در نظر گرفت:

- **گفتار غیر مستقیم:** چون او گفت که دستش به شدّت درد می‌کند، آن‌ها از ادامه‌ی کار بازماندند.
- **گفتار غیر مستقیم آزاد:** دستش به شدّت درد می‌کند.
- **تفکّر غیر مستقیم:** او متوجّه شد که زمان آن رسیده است که به سمت غرب رهسپار شود.
- **تفکّر غیر مستقیم آزاد:** زمان آن رسیده بود که به سمت غرب رهسپار شود. (همان: ۲۲۴)

گفتار غیر مستقیم آزاد این امکان را برای راوی فراهم می‌کند تا از روایت محض و گفتار مستقیم پرهیز و عقیده و دیدگاه خود را پوشیده‌تر روایت کند.

تفکّر غیر مستقیم آزاد نسبت به تفکّر غیر مستقیم، درونیّات شخصیّت را بیشتر منعکس می‌کند و حضور راوی کم‌رنگ‌تر می‌شود و این طور به نظر می‌رسد که راوی تلویحاً با شخصیّت همدل و هم‌افق شده است. (تولان، ۲۴۸:۱۳۹۳)؛ آنچه در رابطه با کانونی‌سازی و زاویه‌ی دید بیان شد به نوعی تفسیری دیگر از شیوه‌های ارائه‌ی کلام است؛ زیرا هرکدام از انواع کلام در یک روایت از زاویه‌ی دید خاص خود روایتگری کرده و در اصل دارای یک کانونی‌سازی مختص به خود است. وجود کانونی‌شدگی‌های متعدّد و در نتیجه، کانونی‌گران و کانونی‌شوندگان مختلف و نیز انواع کلام مستقیم و غیر مستقیم و نیز مستقیم و غیر مستقیم آزاد، همچنین تعدّد راویان و روایت‌های گاه مبهم و چندپهلو هریک در کیفیّت

انعکاس صداهای متن سهیم بوده است و بسته به میزان ظهور و بروز در یک متن به تولّد چندآوایی منتهی می‌شوند.

۲ - تحلیل نشانه‌های چندآوایی در رمان پسامدرنیستی «ملکان عذاب»

۱-۲- خلاصه‌ی رمان

رمان با توصیف زندگی خاتونی آغاز می‌شود که همسر شش خان فوت شده بود و اکنون تنها یک خان در قید حیات است که از او طلاق گرفته است. خاتون، همسر پیرترین خان بالاگدار است. داستان از زبان زکریّا، پسر ارشد این خاتون روایت می‌شود که فرزند هیچ کدام از این خان‌ها نیست؛ بلکه پدرش افسر شریری بود که در گذر از ده کوره‌ای، یکی از دختران یتیم آنجا را با ترساندن و آزار مردمِ دِه به زنی گرفت و بعد از دو هفته نیز به همراه قشون خود آنجا را ترک گفت، بی‌آن که بداند در آنجا صاحب پسری شده است که البتّه این روال زندگی‌اش بوده است.

زکریّا برای تحصیل علم قضا (حقوق) راهی تهران می‌شود و در خانه‌ای اشرافی که مادر برایش خریده است، زندگی شهری خود را آغاز می‌کند. پس از مدّتی، عاشق دختری به نام «خجسته نجومی» می‌شود و می‌خواهد با او ازدواج کند. در همین ایّام به افرادی با شمایل عجیب برمی‌خورد که گاه و بیگاه او را زیر نظر می‌گیرند و تعقیب می‌کنند، پس از مدّتی درمی‌یابد آن‌ها از طرف پدر گماشته شده‌اند تا او را به نزدش ببرند. زکریّا از روی کنجکاوی به این سفر مشتاق می‌شود و به کمک آن‌ها به پدر می‌رسد که در خانقاه «تجندیّه» به سر می‌برد و قطب اعظم صوفیان است. پدر برایش توضیح می‌دهد که بعد از آن همه شرارت‌ها که در لباس نظام به مردم رعیّت روا داشته است، توبه کرد و با الطاف حضرت حق به اینجا که قبلاً متعلّق به «حبّ حمید» بود، پا گذاشت و اکنون قطب اعظم صوفیان است و با تلاش خود، این خانقاه را زنده و گسترش داد. او قصد دارد تا پسرش، زکریّا را -که از نظر ظاهر کاملاً شبیه به جوانی اوست- به جانشینی خود منصوب کند؛ امّا زکریّا، دل در گرو خجسته دارد و نمی‌خواهد برای همیشه در خانقاه بماند و سخنان خرافه‌وار و اعمال غیر متعارف پدر از نظر او قابل هضم نیست.

پدر در روزی که خود مشخّص کرده بود، در نماز جماعت با سقوط در سردابی پر از اسید که زیر محراب تعبیه شده بود، خودکشی می‌کند و پسرش بعد از سه روز در برابر صوفیان ظاهر می‌شود و این گونه وانمود می‌کند که او، همان پدر است که از آسمان با هیأتی جوانانه بازگشته است. پس از چند روز زکریّا از خانقاه می‌گریزد؛ امّا بعدها به وصیّت پدرش درصدد انتشار نوشته‌های او برمی‌آید، تا چیزی به اندیشه‌ی نسل‌های بعد بیفزاید. وی با ایجاد «انجمن شفق» در حمایت از ادبیّات و به منظور رشد اندیشه و فهم در جوانان مملکتش به فعّالیّت‌های ادبی و فرهنگی می‌پردازد و افرادی با دیدگاه‌های مختلف و گاه متضاد از دسته‌های سیاسی و مذهبی در آن عضو می‌شوند. او قصد دارد تا تأمّلات شیخ احمد سفلی را تحت نام انجمن شفق- که نوعی پشتوانه‌ی ادبی و معنوی به شمار می‌رود- به چاپ برساند که با مخالفت اعضا از این کار باز می‌ماند.

از سوی دیگر، پسر زکریّا، «شمس» -که راوی دیگر داستان است و در زمان حال زندگی می‌کند- در حین مطالعه‌ی خاطرات پدر مرحومش، ماجرای برخوردهای سیاسی در انجمن و روابط اعضای آن را روایت می‌کند. وی که درصدد انجام وصیّت پدر مبنی بر رساندن یک امانتی به خانم اشرف تکش یا حوریه مجد است، روایت دیگر رمان را تشکیل می‌دهد.

۲-۲- تعدّد راوی و درونه‌گیری

رمان «ملکان عذاب» با روایت زکریّا آغاز می‌شود که قیصر؛ یعنی، مادرش را توصیف می‌کند. زکریّا علاوه بر ذکر دوران کودکی خود و ازدواج‌های پی‌درپی مادر و خانه‌ی اربابی و مسائل آن به حوادث تحصیل خود در دانشگاه، آشنا شدن با خجسته و دیگر مسائل می‌پردازد: «آن روزها هرچقدر مادر و شوهرهایش را می‌شناختم، از پدر واقعی‌ام کمتر خبر داشتم یا بهتر است، بنویسم، اصلاً بی اطلاع بودم...» (خسروی، ۱۳۹۴: ۳۱)

راوی دیگر شمس، پسر زکریّاست که جدای از روایت پدرش با زبان خود و نگاه خود و از طریق بازخوانی خاطرات پدر، راوی مابقی داستان می‌شود. شمس در زمان حال زندگی می‌کند که علاوه بر مرور خاطرات پدر، حوادث اکنون را نیز روایت می‌کند. این دو راوی که عمده‌ی روایت داستان را بر عهده دارند، در فاصله‌ی زمانی تقریباً هشتاد سال در رفت و آمدند و با روایت‌های واحد یا متعدّد در فاصله‌ی دو زمان گذشته و اکنون و تغییر پیاپی راوی، خواننده را دچار نوعی سردرگمی می‌کنند؛ به گونه‌ای که یافتن راوی اصلی بدون تمرکز و چندبارخوانی میسّر نیست؛ مثلاً در متن زیر زکریّا، راوی است:

«من هم که اغلب کت و شلوارهای سیاه یا سرمه‌ای با جلیقه و کروات می‌پوشیدم از شاه‌نشین بیرون می‌زدم و از بالای یکی از اشکوب‌ها به حیاط عمارت نگاه می‌کردم که هر چند نفر، دور یک میز حلقه زده بودند و چیزی می‌خوردند و به چراغانی لامپ‌های رنگارنگ که تا دوردست دشت آن سوی دیوارها را روشن کرده بود، خیره می‌شدم که علاوه بر صدای ساز مطرب‌ها، صدای موتورهای برق هم از چار جانب می‌آمد.» (همان: ۱۶)

و در متن زیر راوی، شمس است: «وقتی حوریه بعد از سی سال به ایران برگشت، تقریباً هر روز می‌دیدمش. خیلی دلش می‌خواست میخانه شمعون را ببیند. به دروازه قرآن رفتیم. نمای آنجا را تغییر داده بودند. در جاهایی، مسیر آن پله‌ها را تغییر داده بودند. در سال‌های اخیر نرفته بودم آنجا. مثل آن سال‌ها شانه به شانه هم از پله‌ها بالا رفتیم.» (همان: ۱۳۹)

در جایی از متن خواننده درمی‌یابد که شمس نیز در حال نگارش خاطرات خود و تکمیل رساله‌ای است که بنا بر وصیّت پدر درباره‌ی تأمّلات شیخ سفلی است:

«از حوریه که بنویسم، باید از خط‌های ریزی بگویم که چهره‌اش را مغشوش کرده بود. به گمانم زمان جسمیتی دارد که همچنان که ما از روی زمین خدا می‌گذریم، جای پایمان را می‌گذاریم.» (همان: ۱۳۷)

ظرفیت رمان مراسله‌ای در ایجاد فضایی چندصدایی که باختین بدان تأکید داشت؛ به این معنی که «رمان مراسله‌ای، مناسب‌ترین شکل برای درونه‌گیری یا کلام منعکس‌شده‌ی شخصی دیگر است.» (به نقل از مکاریک، ۱۳۸۵: ۱۲۵) به ابوتراب خسروی، این امکان را داد که با تغییر مدام راوی به انعکاس صداهای متفاوت در متن رمان بپردازد؛ گویا وی نیز چون باختین، معتقد است که «شخصیّت‌ها، نیّت‌های خاص خودشان را داشته باشند و بتوانند صداهای خود را بدون آن که جزئی از صدا واحد نویسنده شوند، بیان کنند.» (همان: ۱۳۵)؛ چنان که در جایی دیگر راویت را در قالب نامه به اشرف تکش می‌سپارد:

«بعد از آن که سلیمی را بردند، همسران حسن خان بالا گداری لباس ایلیاتی به من پوشاندند و به طایفه‌ی «سرخو» بردند تا مرا به قشلاق ببرند، از همشان ممنون. پیغام مرا به حسن خان و زن‌هایش برسانید؛ ولی من به قشلاق نرفتم؛ حوالی منطقه کارزین از آنجا جدا شدم و به شیراز آمدم. باید یادتان باشد وقتی به شما متوسّل شدم، چه حالی داشتم. امید داشتم سلیمی را نکشند، کاش صد سال حبسش کرده بودند، آن وقت دلخوشی‌ام این بود که زنده است و نفس می‌کشد.» (خسروی، ۱۳۹۴: ۳۱۴)

یا بخش‌هایی از رمان که راوی سرگرد سلیمی و طرح دیدگاه‌های او در قالب نامه به اشرف تکش است: «بعضی شب‌ها که زندانی‌ها را می‌برند، از صدای آن‌ها، بعضی هم‌قطارها را می‌شناسم. عکس‌العمل هرکس در مقابل مرگ متفاوت است. اغلب سکوت می‌کنند، یا این که اصلاً صداشان در نمی‌آید. بعضی‌ها هم فحش یا اگر مؤدّب باشند شعار می‌دهند.» (همان: ۳۴۹-۳۵۵)

۳-۲- آوای غیر (دیگری) از رهگذر نقیضه و هجو آیرونیک

بازنمایی خود از نگاه دیگری و اجازه‌ی طرح دیدگاه شخصیّت‌های رمان به ویژه با استفاده از زبان نقیضه و آیرونی، زمینه‌ی دیگری برای طرح چندصدایی در رمان «ملکان عذاب» است. نفس شیخ سفلی – که در شمایل یک تازی در داستان حضور دارد– در جاهایی از شرح تأمّلات همانند یک شخصیّت رفتار می‌کند. شیخ احمد که او را از درون خود رانده است، با زبانی آیرونیک در چند جا به گفتگو با او می‌پردازد:

«امروز همچنان که با تازی همزاد خود در حال پرسه زدن در اکناف حومه خانقاه بودیم، باب گفتگو را با ایشان بازکردیم. هربار خبر می‌رسید که هرچند رفتار تازی بازیافته در اندرونی حضرت قطب مطابق با مناسبات و روابط صوفیان ساکن در خانقاه شده است؛ ولکن گاهگاهی با رفتار نامعقول باعث آزار زائران و صوفیان مجاور می‌گردند و خادمان، آداب تنبیه او را به جا می‌آورند. هرچند او، موجودی مستقل و دور

از ما بود، ضربات تعزیری که جسم او تحمّل می‌کرد، ما نیز تحمّل می‌نمودیم و چه بسا اگر طبیب خاصّه، جسم ما را معاینه می‌کرد، ضربات تازیانه‌ها را بر پشت ما مشاهده می‌نمود.» (خسروی، ۱۳۹۴: ۲۵۱)

از خصایص زبان رمان پسامدرن «ملکان عذاب»، بهره‌گیری از زبان آیرونیک و فانتزی‌گونه است؛ چنان که در دیالکتیک میان نفس (تازی) و شیخ می‌توان چنین محیطی را مشاهده کرد. در این گفتگو صدای هر دو به گوش می‌رسد و با آن که شیخ، او را از وجودش بیرون رانده بود به زبان فانتاستیک و سوررئال همانند سگی تجسّم می‌یابد که رو در روی شیخ می‌ایستد تا شیخ را اغوا کند:

«عرض کرد با شنیدن بعضی صداها، انگار کسی هست که ما را اغوا می‌کند. انگار، کسی در اطراف ماست که ما را به ملعبه می‌خواند. سعی کردم صداهایی که او را تهییج می‌کند، درک و احساس کنم. به نظرم حق با او بود. صدای اغوا می‌آمد. احساس تقصیر کردم. در آن مدّت هیچ موعظه‌ای نشنیده بود. تنها خادمان با توسّل بر تنبیه بدنی اصرار بر تربیت او داشت؛ ولکن آن تازی که اینک بیرون از تنمان ایستاده، همچنان ما را به سمتی می‌کشد.» (همان: ۲۵۱-۲۵۲)

آوای سگ حتّی تا پایان داستان نیز خاموش نمی‌شود و حتّی هنگامی که شیخ، آن مرگ فجیع را برای خود برمی‌گزیند، سگ هنوز در نزد زکریّاست تا هنگامی که در دیدار از سرداب وارد محله‌ای کشنده می‌شود که قبلاً شیخ در آنجا جان باخته است. تلاش خسروی در اینجا ایجاد تردید در واقعیّت است؛ چنان که «اساس فانتاستیک، آن است که هم درک و هم تعریف واقعیّت خارج از داستان را به حالتی بی‌ثبات و متزلزل درمی‌آورد.» (وُو، ۱۳۹۰: ۱۵۷)

فضای سوررئالیتی رمان و زبان آیرونیک در رمان به شخصیّت‌ها امکان می‌دهد رها از تسلّط نویسنده، اجازه‌ی آشکار کردن افکار خود را بیابند:

«پدر گفت آن وقت نیمه‌ای از او بر سر آن نیمه‌ی دیگرش که همچنان شقی بوده فریاد کشیده: «می‌بینی چقدر هراسناکی؟ آن‌ها توی این فرنج و کلاه از تو می‌ترسند.» (همان: ۲۷۰)

اظهارت زکریّا و رویکرد او در نپذیرفتن اصول صوفیه و قبول مسؤولیّت دربرابر وصیّت پدر در خصوص حفظ و انتشار تأمّلات شیخ احمد سفلی باز هم تلاشی برای تردید در امر واقعی و غیر واقع است:

«پدر اضافه می‌کند در طول این سال‌ها که حامل یادداشت‌های پدرش، شیخ سفلی بوده، خود را منشی او می‌دانسته و هرچند بیشتر از دو هفته با او محشور نبوده است، خود را شارح اصول آن خانقاه و افکار پدرش می‌داند و بیشترین انتقادها را هم بر عملکرد آن‌ها دارد. اگر هم کسی فکر کند هر چیزی پدرش گفته و نوشته وحی منزل است، سخت در اشتباه است.» (همان:۱۸۷)

شمس نیز به عقاید و افکار پدر احترام می‌گذارد؛ امّا هرگز آن‌ها را باور نمی‌کند و می‌داند که از ذهن پریشان پدر سرچشمه می‌گیرد و نوشته‌های او را متنی مأیوسانه می‌داند که ناشی از خیالی هنرمندانه است. او نیز در برابر پدر، دیدگاهی دیگر دارد که می‌کوشد به نماینده از نسلی جوان طرح کند:

«به نظرم این متن که پدر فقط برای توصیف عدم امنیتش و با ذکر جزئیّات می‌نویسد، متنی مأیوسانه می‌نماید که ناشی از خیالی هنرمندانه است. اصرار دارد تا بخش‌هایی از رساله را به شیوه‌ی داستان و رمان بنویسد؛ ولی آن سال‌ها، وقتی چنین عرایضی یا چیزهایی شبیه این را از آدم معقولی مثل پدر می‌شنیدم، با نوعی بدگمانی به رفتارش دقّت می‌کردم که البتّه همه‌ی کارهایش به نظر عاقلانه می‌آمد. بعد از فوتش موفّق شدم تأمّلات شیخ سفلی را بخوانم و تصوّرات او را دریابم که ناشی از هراسش از افساها بود، و به او حق دادم.» (همان: ۱۹۰)

ابوتراب خسروی برای نفی اقتدار مونولوگ‌گونه و ترویج فرهنگ چندصدایی در جامعه با آفرینش شخصیّتی همچون قطب اعظم –که بر همه کس و همه چیز و حتّی مجرّدات غالب است– به تقبیح حسِّ سرسپردگی، بندگی و بی‌اختیاری جامعه‌ی تک‌صدا می‌پردازد. گفتمان زکریّا در مقابل گفتمان قطب، نفی تک‌صدایی و ایجاد زمینه‌های طرح آوای متضاد و نفی مرکزگرایی است. تأسیس انجمن شفق با پیشگامی زکریّا و دوستش، محمّد مجد، و تنظیم مرام‌نامه‌ی انجمن، گواه این تلاش است: «اعضا حتّی در صورت تضاد عقیدتی، بایستی از مفهوم آزادی عقیده، حتّی از عقاید اعضای مخالف با مواضع آن‌ها و نیز ابراز آزادانه و رأی و نظر و عقیده‌ی کل نفوس مملکت در هر شرایطی دفاع نمایند.» (خسروی، ۱۳۹۴: ۳۴۱)

به نظر می‌رسد نقیضه‌هایی که در رمان‌های ابوتراب به چشم می‌خورد، نه تقلید از یک اثر بلکه بزرگ‌نمایی جریان‌هایی در جامعه است که علاوه بر آن که خود آن‌ها مورد استهزاء و مایه‌ی تأسف‌اند، نویسنده نیز آن‌ها را اغراق‌آمیزتر مطرح کرده است. در رمان «ملکان عذاب»، بیشترین وجه نقیضه‌سازی و پارودی به بزرگ‌نمایی فرقه‌ی صوفیه مربوط است. داستان حول زندگی زکریّا و خاطرات پدرش می‌گذرد. پدر او که پیش از این از درجه‌داران نظام شاهنشاهی است پس از شرارت‌های فراوان و اذیت و آزار و سوء استفاده از جایگاه نظامی خود در قبال روستاییان و مردم فرودست، توبه کرده و با عنایت و لطف حضرت حبّ حمید که پیش از او قطب اعظم خانقاه تجندیّه بوده است، خرقه‌ی صوفیانه به تن می‌کند و به ریاضت‌های شبانه‌روزی می‌پردازد. وی پس از چندی با اصرار دیگر خرقه‌پوشان و به واسطه‌ی خوابی که یکی از آن‌ها می‌بیند به مقام قطب اعظم دست می‌یابد. اوّلین نکته، هویّت پیشین شیخ احمد سفلی است که حکم نقیضه دارد؛ زیرا برعکس بزرگان فرق و مذاهب مختلف که به حکم طبیعی از نوعی پاکی، قداست و مصونیت در دوران زندگی خود بهره برده‌اند و با زمینه‌ای درست و اصیل دوران طفولیت

و سپس جوانی را گذرانده و به تدریج گوهر معرفت و انسانیت را در وجود خود پرورانده‌اند، پیشینه‌ی بزرگ این سلسله و قطب اعظم آن‌ها؛ یعنی، شیخ احمد سلفی، بسیار سیاه و درست نقطه مقابل ریاضت و تزکیه است. او به راحتی برای برآوردن نیازهای جسمی و جنسی خود از هر کوره‌دهی که می‌گذرد، برای چند شب که مجبور به اقامت است، با زور اسلحه و قدرت مقام و موقعیّت خود به ترساندن مردم ده می‌پردازد و بعد از کلّی خسارت به بار آمده به بزرگان ده دستور می‌دهد تا برای خلاصی از آزار و اذیّت او دختری را به عقد او درآورند تا در این چند شب سر بی‌گناه بر بالین بگذارد، و بعد هم فوجی از فرزندان که خودش نمی‌داند کی و کجا از او باقی مانده‌اند، ادامه‌ی وجود او می‌شوند. نقیضه‌ی بزرگ رمان به پیری رسیدن شیخ احمد سفلی با آن همه سابقه‌ی شرارت است:

«بی‌شک در آن روزها، قاصدهای پدر در کمین ما بودند و چه بسا همان طور که مرد طاس می‌گفت که پدرت بر همه چیز آگاه است، بر همه چیز احاطه داشتند. مرد طاس می‌گفت: عمله اکره‌های پدر، همه جا هستند و حتّی اگر شده به وسیله‌ی پرندگان ظاهراً خفته‌ای که بر شاخه‌ی نارنجی در اطراف محل قرارمان نشسته‌اند، نجواهای عاشقانه ما را با گوششان حمل می‌کنند.» (همان: ۱۷۰)

نقیضه‌ی دیگر در رمان، نقش گماشتگان شیخ احمد سفلی است. وی برای یافتن پسری که بسیار به او شبیه است، مأمورانی را اجیر می‌کند که پسرش را بیابند. این مأموران در فضای سوررئال میان جهان واقع و جهان داستان در گوشه و کنار داستان مراقب‌اند و زکریّا را زیر نظر می‌گیرند تا در زمان معیّن او را به درگاه پدر تقدیم کنند. زکریّا نیز گاهی آن‌ها را می‌بیند و یا صدایشان را می‌شنود؛ امّا نمی‌شناسد. (ر.ک: خسروی، ۱۳۹۴: ۱۰۸)؛ آن‌ها به شکل مرموزی از همه چیز خبر دارند و زکریّا را زیر نظر می‌گیرند. معنویّت پدر در هاله‌ای از ابهام، هراس و سحر آمیخته است و به نوعی قداست او با استفاده از این ابزار به شکل مضحکی بزرگ‌نمایی می‌شود. در جایی دیگر، زکریّا زبان سگ‌های پدرش را می‌فهمد که در مقایسه با عرفا و اولّیا که بعضاً کلام دیگر مخلوقات را می‌شنوند به کار رفته است. فضای سوررئال و فانتزی رمان گاه با زبان طنز به کرامات مشایخ نیز کشیده می‌شود:

«گفتیم: صدای سخن تیغت را می‌شنویم که جایی در آستین خرقه‌ات پنهان کرده‌ای. صدایش را از خفاگاهش می‌شنویم که با لهجه‌ی فلزی‌اش به ما پیغام می‌دهد.» (همان: ۲۳۴)

۴-۲- بینامتنیت در رمان

از نشانه‌های چندآوایی رمان «ملکان عذاب»، مناسبات بینامتنی آن با متون ادبی و تاریخ اجتماعی مردم ایران است. ارجاع رمان به فرهنگ خیانت و نخبه‌کشی از نشانه‌های طرح صدای دیگری در رمان است؛ چنان که مجد-که خود از بنیانگذاران انجمن شفق است و به نوعی پدر فرهنگی آن به شمار می‌رود و مرامنامه‌ی انجمن را به همراه زکریّا نوشته است- در رقابتی عاشقانه با زیرپا گذاردن همه‌ی تعهّدات و

اصـول اخلاقی خود، سـرگرد سـلیمی را به حکومت می‌فروشد تا آن مرگ فجیع را برای او رقم زند باشد که خود به آرامش برسـد. مجد، «عضـو ترقی خواه انجمن» را فدای نفس خود می‌کند. آوای آزادی‌خواه مجد آنجا که امیال پَست او به بن‌بست می‌رسند، طغیان می‌کنند، فدای رذیلت او می‌شود.

بازتاب آرای متعارض و مخالف و تبادل نظر درباب ادبیّات ملّی ایران در انجمن شـفق، بسـتری برای نمایش فضـای چندصـدایی و ترویج خرده‌روایات متفاوت از منظر بینامتنی اسـت. با توجّه به مرام‌نامه‌ی انجمن شـفق، افراد مختلفی با دیدگاه‌های متفاوت در این انجمن عضـو می‌شـوند. افرادی همچون اشـرف تکش و سـرگرد سـلیمی (کمونیسـت حزب توده)، عدّه‌ای ملّی‌گرا (طرفدار کوروش و خشـایار شـاه) و عدّه‌ای متشـرّع، هرکدام در کنار یکدیگر به ابراز عقاید خود می‌پردازند تا از این رهگذر به ایجاد فضـای چندآوایی در رمان کمک شود.

ترسـیم چالش ایجادشـده در مباحثات انجمن شـفق، خود محصول مناسبات بینامتنی در رمان پسامدرن «ملکان عذاب» اسـت. هدف اصـلی زکریّا از تشکیل این انجمن، بحث و بررسی در ادبیّات و شکل‌گیری اندیشـه‌ی جوانان از این طریق اسـت. هریک از اعضـا انجمن، ادبیّات را از نگاه خود می‌بینند و در نتیجه، همواره تنوّع، جدل و درگیری وجود داشـته؛ امّا اعتقاد زکریّا ایجاد مباحثه اسـت؛ زیرا در این صـورت، اندیشه‌ای متولّد می‌شود. زکریّا قصد دارد تا شرح تأمّلات شیخ سفلی را تحت حمایت معنوی انجمن شفق چاپ کند؛ امّا بعد از بررسـی آرای اعضـا، این پیشـنهاد رد می‌شـود. پس از قرائت بخشی از شرح تأمّلات ازسـوی زکریّا، هریک از اعضا، واکنشی در برابر آن داشتند، برای مثال سلیمی به تمسخر برخورد می‌کند و مطالب عجیبی را که زکریّا بیان می‌کند، واقعیّت ذهن شیخ احمد و اطرافیان دانسته و حماقت آن‌ها را به سخره می‌گیرد.

اشـرف تکش نیز عقیده دارد، اگر این مطالب بخواهد تحت نام انجمن ادبی شـفق منتشـر شـود، باید گفت که ادبیّات تعریف خاصّی دارد و این متون، ادبیّات نیست. زکریّا، موضوع معنویت را مطرح می‌کند و در حمایت از تأمّلات شـیخ احمد، آن را متنی عرفانی می‌داند که از درونیّات انسـان سـرچشـمه گرفته اسـت؛ امّا سـرگرد سلیمی -که آوایی مقابل آوای زکریّا دارد- عرفان را عین هزل می‌داند. البتّه زکریّا نیز معتقد اسـت که عرفان باید به دور از خرافه باشـد، تا موجب تهذیب شـود. همچنین سـرگرد سلیمی معتقد اسـت که هنر و ادبیّات متعهد باید همانند یک پارابلوم یا حداقل قمه برضـد اغنیا، پشـت سـرمایه‌داران را بلرزاند و مردم از این هر دو نفع ببرند. (همان: ۳۶۱ – ۳۷۰)

علاوه بر انجمن شـفق در روزگاری که این متن تصویر می‌کند، انجمن‌های بسیاری متولّد می‌شوند که هریک به دنبال بیداری و آگاهی جامعه‌ی خود اسـت، قضـاوت بر سر درستی یا نادرستی راهی نیست که

هر کس پیموده اســت، بلکـه هرکس برای اعتلـای جـایگاه و جامعه خود هرآنچه صــواب می‌داند، طی می‌کند تا با همزیستی این آواهای متضاد و مخالف هریک به هدف آرمانی خود دست یابد:

«در نهایت اشــرف تکش و ســرگرد ســلیمی که هر دو از طرفداران حزب توده و مخالف حکومت مرکزی هستند، سـعی دارند تا در کودتا اهداف خود را عملی کنند؛ امّا کینه‌کشـی محمّد مجد، سـرگرد سـلیمی را قربانی کرد و اشـرف نیز تحت حمایت حزب توده به دوشـنبه گریخت؛ هرچند که او همچنان آوای خود را زنده نگه داشـته بود به انزوا کشـیده شـد و حکومت مرکزی بار دیگر قدرت را در دسـت گرفت.» (همان: ۳۱۹)

با آن که زکریّا و سرگرد سلیمی، دو دیدگاه متفاوت در زمینه‌ی ادبیّات و فرهنگ داشتند به طوری که سـرگرد سـلیمی، زکریّا را یک مرجع شش وجهی معرّفی می‌کند، در هنگام کودتا که خیابان‌ها قُرق شد، زکریّا به سـرگرد پناه می‌دهد و ماجرای مضـحکه شـدن در انجمن را به واسـطه‌ی قرائت شـرح تأمّلات فراموش می‌کند. زکریّا با کینه‌توزی آوای مخالفش را خاموش نمی‌کند و به همزیسـتی دو آوای مخالف در کنار هم کمک می‌کند. (همان: ۳۰۰)

رویکرد بینامتنی پسـامدرنیسـتی خسـروی با متون صـوفیه و موضـوعاتی همچون کرامات و برخورد اسـتهزاگونه و هجوآمیز با آن از دیگر وجوهی اسـت که زمینه‌ی طرح صـدای مخالف را در برابر کلان گفتمان رایج فرهنگی و نفی آن نشان می‌دهد. روایت مرگ شیخ احمد سفلی و خودکشی او زیر محراب خانقاه و اظهار شـگفتی مریدان و تصـوّر عروج شـیخ به آسـمان از سر نماز، نمونه‌ی قابل تأمّل این مدعی است:

«بعدازظهر برادر ارشـد از پایین آمد و گفت: تا امروز هیچگاه تا بدین حد، حقانیت حضرت پدر برای صـوفیان تجندیّه اثبات نشده بوده است و حالا لازم است با حضور خودت در برابر آن‌ها کرامات ایشان را نشان دهی، هرچند که حتّی اگر هیچ صحبتی هم نکنی و خود و سکنات خود را در معرض زیارت مؤمنین خانقاه بگذاری، این کرامات بیشتر اثبات می‌شود.» (خسروی، ۱۳۹۴: ۳۱۷)

۵-۲- جملات غیر مستقیم آزاد، کانونی‌شدگی

در برخی صفحات رمان، کانونی‌گر راوی داستان، زکریّا است، بنابراین روایتگر و کانونی‌گر، یک فرد اسـت؛ امّا مادر، کانونی‌شونده است. این جمله روایت، رفتاری از مادر است و گفتار غیر مستقیم او را بیان می‌کند که از زبان راوی روایت می‌شود؛ رویکردی که به طرح دو صدایی در رمان کمک می‌کند:

«قانون مادر درباره‌ی ازدواج‌هایش این بود که اوّلاً باید داماد بالاگذاری موظف باشـد، سـند هبه یک پارچه آبادی یا یک ملک اعلای مورد تقاضـایش را طوری در قباله‌ی ازدواج ثبت کند تا بلافاصـله بعد از خواندن خطبه‌ی عقد به نام مادر شود.» (همان: ۱۸)

در ادامه نیز گاه زکریّا، روایتگر تفکّر مادرش می‌شود و با گفتار آزاد غیر مستقیم به بیان احساسات مادر می‌پردازد:

- «مادر، همیشه عاشق پیرترین و ثروتمندترین خان بالاگداری در حیات می‌شد.» (همان:۱۸)
- «۱- حدس می‌زدم که حتماً خاله‌ی مادر چیزهایی به یاد می‌آورد تا به من بگوید. ۲- چیزهایی که مادر دوست نداشت به گوش من برسد.» (همان: ۵۰)

در مثال زیر نیز زکریّا افکار خان‌های بالاگداری را با گفتار آزاد غیر مستقیم روایت می‌کند:

«ظاهراً همه‌ی بچه‌ها را از اعقاب خود می‌دانستند و به عنوان اوّلادان درجه‌ی اوّل خودشان در سیاهه‌ها می‌آوردند. و حتماً به دلیل محبوبیت من نزد مادر، مرا ولیعهد خود به حساب می‌آوردند.» (همان: ۲۰)

در جمله‌های زیر، راوی زکریّاست که کانونی‌گر احساسات خجسته شده است. این جملات، بیان‌کننده‌ی افکار خجسته‌اند که باز به صورت گفتار آزاد غیر مستقیم همزمان به بازنمایی صدای زکریّا و خجسته می‌پردازد:

«می‌دانست برای خریدن هدیه‌ها با هیچ کس مشورت نمی‌کنم و آنقدر عاشقش هستم که می‌توانم زیباترین هدیه‌ها را برایش تدارک ببینم.» (همان: ۱۰۶)

در جمله‌ی زیر نیز که زکریّا به روایت آن پرداخته است به شیوه‌ی گفتار آزاد غیر مستقیم تلاش می‌شود تا صدای شخصیّت‌های رمان در کنار راوی کانونی‌گر درونی (زکریّا یا شمس یا دیگری) به گوش برسد:

- «انگار پارس‌های مُقطّعش را به طرفمان پرتاب می‌کرد و چیزی می‌گفت به نظر می‌رسید نفی‌های پی در پی امری است که اصرار داشت استنباطشان کنیم.» (همان: ۱۰۹)
- «۱- آن سال در فرودگاه حالم خوش نبود. ۲- پشت عینک آفتابی‌ام اشک هایم را پنهان می‌کردم. ۳- بهناز هنوز یادش هست.» (همان: ۱۲۰)
- «حتماً آن روزها حوریه فکر می‌کرد این یک قرارداد کاری است که مثلاً مابین مرحوم مجد و خانم اشرف تکش که یکی از موکلینش بود، رد و بدل شد و چه بسا که ارزش مادی نداشته باشد.» (همان: ۱۶۰)

۶-۲- فراداستان

انسانِ جهان داستان ابوتراب خسروی، انسانی است که اگرچه مَنشی کلاسیک دارد، بینشی مدرنیستی و پسامدرنیستی بر او استیلا یافته است. اگرچه در عصر کلاسیک زاده شده، در دنیای پُست‌مدرن بازنویسی گردیده و به طور کلّی، نگرش نویسنده، او را به خوبی در خلق «فراداستان» یاری کرده است. (خجسته، ۳۵:۱۳۹۴)؛ خسروی با خطاب قرار دادن کلمات رساله‌ی خود و مخاطبان رمان، نوعی فراداستان ایجاد

می‌کند. او بدین طریق از ساختگی بودن رمان خود اطّلاع می‌دهد. حضور آشکار نویسنده‌ی واقعی در درون روایت و داستان، نویسنده را به عمد از فضای داستان جدا می‌کند و به تردید در امر واقع- که در جامعه شناخته و رواج یافته- فرامی‌خواند:

- «قبل از هر چیز خطاب من به شما ای کلمات رساله! این خواهد بود که همچنان که ما می‌نویسیم، خود را بر در برزخ سطرها تبعید می‌نماییم؛ با این امید که روزگاری نیز فرزندان و ذریات ما هم در امتداد این سطرها بنویسند تا همچنان که آن‌ها ادامه‌ی وجود ما هستند، کلهم الفاظ آنان نیز بر صفحات این رساله، ادامه‌ی اجزاء وجود مکتوب ما گردند.» (خسروی، ۱۳۹۴: ۲۲۰)
- «اکنون خطاب من به شما کلماتی است که چون شکوفه بر لرزش سرانگشتان لرزان ما می‌روییدِ، مبادا به اجبار و عادت سرانگشتان ما در شمایل دروغ و تزویر ثبت و ضبط شوید، و سرانگشتان مرا چون جذام بجوید، و چون زخمی مُتعفّن بر سرانگشتان ما نشانه‌ی معاصی ما در سنوات حیات خاکی ما باشید که به عادت سال‌ها کمین برای چپاول و لذّت در آستین‌هایمان همچنان آماده بودید.» (همان:۲۲۲)
- «همچنان که ما رنج‌هایمان را بر صفحات کاغذ می‌نویسیم، خود را نیز بر کاغذ می‌گستریم تا مکانی بیابیم برای خود، اگر شده در برهوت سفید کاغذ تا جایی باشد برای این که یکی بعد از دیگری در صف دنیا امتداد یکدیگر بیاییم و حضور داشته باشیم و سخن بگوییم. حضوری از جنس کلمات و جملات لایزالی که داستانی بزرگ را بر صفحات کاغذ می‌سازند. تا داستان نسل‌های به پیری و سپس به فرتوتی رسیده‌ی پدران ما و ما به شما بدل به پلی از تجربه‌ی شکست‌ها و رنج‌هایمان باشد برای رستگاری آن‌ها که خواهند آمد. داستانی واقعی که هر بار با نوشتن ما، سرزمینی را بر کاغذ می‌گسترد تا ما به عنوان ساکنانش تا ابدالآباد در آن زندگی کنیم و همچنان منتظر نیامدگانی بمانیم تا از راه برسند و ما را بخواند و ما حیات یابیم و آن‌ها نیز به فلاح برسند.» (همان:۱۷۵)

۷-۲- عدم قطعیّت

عدم قطعیّت، نشان‌دهنده‌ی نوعی تکثّرگرایی است و منجر به ایجاد فرجام‌های چندگانه می‌شود و جهان متکثّر امروز را تداعی می‌کند؛ جهانی پیچیده که امکان نتیجه‌گیری قطعی و حتمی را بسیار کاهش می‌دهد و صداهای احتمالی را با قدرت بیشتری به گوش می‌رساند. در رمان «ملکان عذاب»، این عدم قطعیّت که ناشی از فضای پست‌مدرنیستی و آمیختگی وهم و خیال است، در نقل رخدادهای مختلف به چشم می‌خورد؛ مانند ماجرای چگونگی کشته شدن سرگرد سلیمی که هر بار از زبان یک راوی با زاویه دید متفاوت نقل می‌شود؛ مثلا زکریّا شرف که بخشی از داستان را روایت می‌کند، خود را از اتهامی که به او وارد آمده، مبرا می‌داند و این طور می‌نویسد:

«شـهادت می‌دهم که محمّد مجد به شـکلی خائنانه در دسـتگیری سـرگرد سـلیمی به وسـیله‌ی عوامل حکومت نظامی نقش داشـت و به ذات احدیت سـوگند می‌خورم هرچند این جانب متّهم شده‌ام که مکان اختفای سـرگرد را به افسران رکن یک اطلاع داده ام، ... تکذیب می‌کنم و اعلام می‌کنم با همه‌ی اختلاف نظرهایی که به طور طبیعی از نظر ادبی و سیاسی بین ما و سرگرد سلیمی و اشرف تکش بود، خودم، مجد، سلیمی تکش و اهداف انجمن را در یک جبهه می‌دیدم.» (خسروی، ۱۳۹۴: ۲۹۴)

امّا در ادامه افسـاها و ماموران خانقاه تجندیه را عامل کشـته شدن سرگرد سلیمی می‌داند؛ زیرا سرگرد تأمّلات شـیخ سفلی را که به وسیله‌ی زکریّا در انجمن قرائت شده به سخره گرفته بود، و با توافق دیگران، مانع از رای‌آوردن پیشنهاد انتشار رساله با عنوان انجمن شفق شده بود. (همان: ۲۹۷)

اشرف تکش در توصیف مرگ سلیمی می‌گوید که عدّه‌ای با پوتین‌های برّاق سیاه از جنس باد و سایه بعد از این که سرگرد را زیر باد کتک با ضربات پارابلوم می‌گیرند، بر تخته‌بندی پشت ریو قرار می‌دهد و سـپس توسـط سـگ‌های باغ تخت دریده می‌شـود. زکریّا برخلاف روایت قبلی می‌نویسد که او را احضار کرده تا وصیّت‌نامه‌ی سلیمی را به او بدهند:

«پدر می‌نویسد: بعد از کشته شدن حسن سلیمی، چون رکن یکی‌ها می‌دانسته‌اند پدر از دوستان سلیمی بوده و ممکن اسـت به خویشـان حسـن سـلیمی دسـترسـی داشـته باشد، امر بر فرستاده‌اند و کتباً احضارش کرده‌اند و بعد از پرس و جو، سـرگرد سـیاه چرده‌ای وصـیت‌نامه‌ی کوتاه سلیمی را به او سپرده...» (همان: ۳۳۴)

در حکمی که افسر بررسی به زکریّا می‌دهد تا بخواند نوشته شده، حکم اعدام سرگرد سلیمی تخفیف داده شده و به حبس ابد تغییر یافته است:

«چون حسـن سـلیمی، نام پدر فرهاد، متولّد ۱۳۰۰، سـرگرد سـابق ارتش شـاهنشـاهی، عضوی در کادر نظامی حزب منحله توده را انکار نموده و تنها اعتراف بر عضـــویت کادر فرهنگی حزب خائن و منحله را داشته‌اند...با یک درجه تخفیف مستحق مجازات حبس ابد شناخته گردیده‌اند...» (همان: ۳۳۵)

در ذیل این نامه، نامه‌ی دیگری در پرونده‌ی سلیمی بوده، مبنی بر این که مرگ او امری پیش‌بینی نشده بود و هیأت دادرســی ارتش در آن نقشــی نداشــته اســت. زکریّا از گفتگوی چند درجه‌دار با یکدیگر صحنه‌ی مرگ سلیمی را این گونه می‌شنود:

«ناگهان سـگ‌ها در منطقه‌ی اسـتحفاظی پادگان ظاهر می‌شـوند، اغلب سـگ‌ها ابلق بوده‌اند، بعضی از سـربازها بعد از شـلیک گلوله به طرف سـگ‌ها دیده‌اند که چطور بعضـی از آن‌ها از زمین جسـت بلندی زده‌اند و از بلندی سیم‌های خاردار محدوده‌ی استحفاظی گذشته‌اند، که شاید بیشتر از سه متر است، انگار

که بال داشته اند.... هیچ کس هم دقیقاً همه‌ی جزئیّات چگونه دریده شدن سرگرد سلیمی را در آن مجال کوتاه نمی‌بیند.» (همان: ۳۳۶-۳۳۷)

با این حال زکریّا باز هم باور نمی‌کند که حکومت نظامی در مرگ سلیمی نقش نداشته است و همه‌ی این سخنان را ترفندی از طرف حکومت کودتا می‌داند و باز در تعبیر دیگری زکریّا از افسری که خود شاهد تیرباران سلیمی بوده، چگونگی مرگ را می‌شنود:

«سلیمی را سه ماه و بیست و شش روز بعد از دستگیری‌اش در سحرگاه یک روز جمعه به حکم هیأت دادرسی در پادگان باغ تخت تیرباران کردند.... و جسدش را در همان حوالی، یک جای ویل دامنه‌ی کوه، دورتر از انبار پوشاک و زاغه‌های پادگان دفن کرده‌اند....جایی که تقریباً دامنه‌ی کوه است و امکان کندن گور عمیق در سنگلاخ نیست....و با آن وضعیّت معلوم است شامّه‌ی تیز سگ‌ها و دندان‌های تیزشان چه بر سر جسد می‌آورد.» (همان: ۳۳۸-۳۳۹)

زکریّا در ادامه از گروهبان «ج» می‌نویسد که از همکارهای سرگرد سلیمی است و انتخاب رمزی نام او از سوی نویسنده خود بر ابهام ماجرا می‌افزاید. او می‌گوید، سلیمی برایش تعریف کرده که حکم اعدام قطعی است و سلیمی را برای اجرای حکم هم می‌برند و بعد از معطّلی زیاد یک نفر از طرف دفتر رسمی هیأت دادرسی حکم تعویق را به فرمانده‌ی جوخه می‌دهد. روز مرگ سلیمی گروهبان «ج» در زندان نبوده؛ امّا دیگران برایش این طور تعریف می‌کنند:

«انگار کسی از بیرون پادگان سگ‌های هار را کیش داده توی پادگان و حوزه‌ی استحفاظی محصور مابین سیم‌های خاردار که آن سمتش دیوارهای سنگی پادگان مشرف به دامنه‌ی کوه بوده. که انگار سگ‌ها، بال داشته‌اند که یکهو سروکله‌شان پیدا می‌شود و وقتی به سمت سرگرد هجوم می‌برند که بجز سرباز توی برج دیده‌بانی، کسی، آن نزدیکی‌ها نبود و البتّه سربازهای دیگر دورتر ایستاده بوده‌اند و کم و بیش چیزهایی می‌بینند.» (همان: ۳۴۶)

در نهایت تصویر مرگ سلیمی در هاله‌ای از ابهام باقی می‌ماند و هر کس به گونه‌ای از ظن خود، آن را بازگو می‌کند. این عدم قطعیّت، فضای رمان را با تردید و کندی سرعت روایت همراه می‌کند و خواننده را در پس روایات مختلف به تأمّل وامی‌دارد؛ روایاتی آشفته و پراکنده که خوانندگان را سرگردان می‌سازد و بر ابهام و پیچیدگی رمان می‌افزاید؛ همان گونه که رایج است که «داستان‌نویسان پسامدرنیست می‌کوشند تا واقعیّت را به منزله‌ی موضوعی مناقشه‌پذیر و نه مفروض به شکلی‌هایی نو بازنمایی کنند» (پاینده، ۱۳۹۰: ۳۴)

۸-۲- پارانویا[1]

پارانویا، خصلتی است که بیان می‌کند شخصیّت‌های داستان به نوعی دچار توهّم‌اند و از این که فکر می‌کنند دیگران همواره قصد آزار و اذیت آن‌ها را دارند، رنج می‌برند. روشن است هذیان پارانویایی و فروپاشی روانی آن، زمینه‌ساز پرش و اتّصال‌های کوتاه در رمان پسامدرن و در نهایت ایجاد فرصت برای بیان صداهای مختلف به شکلی درهم برای تردید در واقعیّت‌های معمول و موجود می‌شود. در رمان «ملکان عذاب» نیز به واسطه‌ی این که زکریّا برخلاف وصیّت پدر، انتصاب به مقام قطب اعظم خانقاه تجندیه را نپذیرفته و از آنجا فرار کرد، تا پایان عمر در حال فرار از افساهای خانقاه سمیرم سفلی است و تمام رنج و مشقّت زندگی‌اش را ناشی از ملکان عذاب شیخ احمد سفلی می‌داند:

«هرچند آن سال، همه‌ی نشانه‌ها حاکی از مرگ همسرم، خجسته نجومی به علّت سکته‌ی قلبی بود، شک ندارم این کینه‌کشی اوّلیای خانقاه سمیرم سفلی بود که مرگ را برای خجسته نجومی تدارک دیدند؛ زیرا خوب می‌دانستند با کشتن او همه عمر خواهم سوخت، دیوانه می‌شوم و ممکن است از رهگذر جنونم، همه‌ی آن فجایع را از یاد ببرم.» (خسروی، ۱۳۹۴: ۱۵۳)

شمس، پسر زکریّا در ملاقات با حوریه- که در دوران نوجوانی و جوانی همبازی و عاشق هم بوده‌اند- در تعریف از احوالات پدرش می‌آورد:

«برایش تعریف کردم که مادر، بی‌هیچ عارضه‌ای فوت کرده بود و انگار پدر از همان سال بفهمی نفهمی تعادلش به هم خورده بود که به قول خودش از افساهایی صحبت می‌کرد که برای انتقام، خجسته را از او گرفته‌اند. حتّی تعبیر پدر را از افسا برایش شرح دادم که موجوداتی هستند که قاصدان رنجند و ماموریت گزارش احوالات و رنج و اذیت او را داشته‌اند. حتّی برای حوریه گفتم افسا، اسم خاصّی است که پدر خودش بر روی آن‌ها گذاشته بود. چون هنوز توی هیچ منبعی چنین اسمی را ندیده‌ام.» (همان: ۱۴۶)

زکریّا از ترس‌ها و تردیدهای پارانویایی خود برای پسرش شمس، این گونه پرده برمی‌دارد:

«شک ندارد آن‌ها فقط ماموریت داشته‌اند همه‌ی کارهایش را زیر نظر داشته باشند و اخبار زندگی‌اش را بلافاصله به خانقاه و اوّلیایش، مخصوصاً به برادر ارشدش گزارش دهند.... می‌گفت می‌شود حدس زد آن‌ها...از قدیم‌الایام بی‌آن که بداند، سایه به سایه‌اش از خانقاه به دنبالش آمده‌اند و معلوم نیست کجای این حوالی لانه کرده‌اند که تا خانه خلوت می‌شود، خودشان را آفتابی می‌کنند.... حتّی حالا که پنجاه سال از آن قضایا گذشته آن افساها دست از سرش برنمی‌دارند و هر بار به خانه و محل کارش سرکشی می‌کنند...» (همان: ۱۸۸-۱۸۹)

1- paranoia.

۹-۲- کارناوال[۱] در ملکان عذاب

سیاه‌بازی و نمایش‌های روحوضی در زبان فارسی می‌توانند نمونه‌هایی از کارناوال باشند. وقتی شمس و حوریه به همراه خانواده‌ی خود به مجلس عروسی دختر آقای صدارت دعوت می‌شوند و در آنجا به تماشای یک نمایش روحوضی می‌نشینند، یک ارباب ریش‌پنبه‌ای که با ظاهری مضحک نمایش داده می‌شود، قصد دارد دخترش را به یک عرب پولدار بدهد؛ امّا دختر، عاشق مبارک- نوکر پدرش- شده است و پدرش رضایت نمی‌دهد و در نهایت دختر خودکشی می‌کند. پدر بر بالین او گریه سر می‌دهد و آرزو می‌کند کاش دخترش زنده بود تا او را به عقد مبارک «نوکر باوفایش» درمی‌آورد که در همین لحظه دختر بلند شده و صدای سازها اوج می‌گیرد. سرتاسر این نمایش که با رقص و ساز و آواز انجام می‌شود با خنده‌ی تماشاچیان همراه است.

این نمایش، بیانگر حقیقت جامعه‌ی دیروز و حتّی امروز ماست که با مضحکه و خنده، واقعیّت تلخی را به نمایش می‌گذارد و به آن اعتراض می‌کند. موضوع ازدواج‌هایی از این دست که مادر زکریّا، خود قربانی چنین ازدواجی است و تمام ازدواج‌های بعدی او با خان‌هایی است که بسیار از او بزرگ‌ترند و مادر تنها به سبب ثروت آن‌ها قبولشان می‌کند که در نهایت در اثر جان باختن یکی از نوکرها زیر ضربات شلاق او به خود می‌آمد و دارایی‌اش را به رعیّت می‌بخشد. شمس نیز تا پنجاه سالگی‌اش، مجرّد می‌ماند؛ زیرا معشوق دوران جوانی‌اش، حوریه با اصرار و اجبار پدرش از ایران می‌رود و همانجا تشکیل خانواده می‌دهد و حتّی می‌توان به زکریّا و خجسته اشاره کرد که به اعتقاد زکریّا همسرش به وسیله‌ی مأموران پدر به واسطه‌ی فرار زکریّا از خانقاه تجندیه و زیر پا گذاشتن عهد با پدر به مرگ محکوم می‌شود.

۴- نتیجه‌گیری

رمان «ملکان عذاب» با توجّه به روایتگری پیچیده از رمان‌های دیریاب و دشوارخوان معاصر است. از دلایل چنین فضایی، تلاش نویسنده برای ایجاد سبکی پسامدرن و ایجاد توهّم واقعیّت به کمک فراداستان و چندآوایی و دیگر مؤلّفه‌های پست‌مدرنیستی است. نتایج پژوهش نشان می‌دهد تکنیک‌های مختلفی که ابوتراب خسروی در رمان برای طرح فضای چندصدایی به کار می‌گیرد، همگی در راستای القای تکثر واقعیّت، نفی هرگونه قطعیّت در دنیای معاصر است. برای او موضوعات تاریخی و گذشته تنها ابزاری برای طرح دغدغه‌های پسامدرنی است. خسروی می‌خواهد مخاطب را از برداشت قطعی و یقینی -که بازمانده‌ی سنّت است- بازدارد و از دیگر سو هرگونه مرز تقابلی بازدارد که از مرزبندی توهّمی مدرنیسم ایجاد می‌شود؛ چون تقابل خود/ دیگری که زاده‌ی خودبرتری و خودمحوری دنیای مدرن‌زده‌ی معاصر است. طرح روایت‌های موازی از منظر کانونی‌گرهای متفاوت و طرح قرائت‌های گوناگون از ماجرا یا

۱- carnival.

رخداد پیش آمده به کمک شـــخصـــیّت‌های متوهّم و افســـون‌زده، گواه تلاش خســـروی برای بازنمایی چندآوایی است. وی برای القای این چندآوایی، مؤلّفه‌هایی چون کارناوال، تعدّد راوی، حضور آوای غیر، فراداستان، عدم قطعیّت، پارانویا، نقیضه و جملات غیر مستقیم آزاد و شگردهای بینامتنی را در رمان به کار می‌گیرد تا در بســتر رویکرد متن پســامدرن به نوعی در تقویت چندآوایی مورد نظر و شــکســتن باورهای قطعی جامعه‌ی معاصر تلاش کند.

منابع و مآخذ

- آلن، گراهام. (۱۳۸۰). ***بینامتنیت،*** ترجمه‌ی پیام یزدانجو، تهران: نشر مرکز.
- احمدی، بابک. (۱۳۸۰). ***ساختار و تأویل متن،*** چاپ اوّل، تهران: نشر مرکز.
- اخوان ثالث، مهدی. (۱۳۷۴). ***نقیضه و نقیضه‌سازان،*** تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- امن خانی، عیسی. (۱۳۹۱). «تب تند باختین در ایران»، ***مجلّه‌ی نقد ادبی،*** سال پنجم، شماره‌ی نوزدهم، صص ۱۹۱-۱۹۷.
- انصاری، منصور. (۱۳۸۴). ***دموکراسی گفتگویی: امکانات دموکراتیک اندیشه‌های میخائیل باختین و یورگن هابرماس،*** چاپ اوّل، تهران: نشر مرکز.
- باختین، میخائیل. (۱۳۸۷). ***تخیّل مکالمه‌ای جستارهایی درباره‌ی رمان،*** ترجمه‌ی رؤیا پورآذر، تهران: نشر نی.
- پاینده، حسین. (۱۳۸۲). ***گفتمان نقد،*** تهران: نشر روزگار.
- ----------. (۱۳۹۰). ***داستان کوتاه در ایران (داستان‌های پسامدرن)،*** چاپ اوّل، تهران: انتشارات نیلوفر.
- تدینی، منصوره. (۱۳۸۸). ***پسامدرنیسم در ادبیّات داستانی ایران،*** چاپ اوّل، تهران: نشر علم.
- تسلیمی، علی. (۱۳۹۳). ***گزاره‌هایی در ادبیّات معاصر ایران (داستان) پیشامدرن، مدرن، پسامدرن،*** تهران: نشر اختران.
- تودوروف، تزوتان. (۱۳۹۳). ***منطق گفتگویی میخائیل باختین،*** ترجمه‌ی داریوش کریمی، تهران: نشر مرکز.
- تولان، مایکل. (۱۳۹۳). ***روایت‌شناسی،*** درآمدی زبان‌شناختی-انتقادی، ترجمه‌ی فاطمه نعمتی و فاطمه علوی، تهران: انتشارات سمت.
- خجسته، فرامرز. (۱۳۹۴). «انسان در داستان پست‌مدرن (مطالعه‌ی موردی، داستان‌های ابوتراب خسروی)» ***پژوهش‌های نقد ادبی و سبک شناسی،*** ش ۲۱، صص ۳۳-۴۹.
- خسروی، ابوتراب. (۱۳۸۴). ***ملکان عذاب،*** تهران: نشر گمان.
- ریمون کنان، شلومیت. (۱۳۸۷). ***روایت داستانی: بوطیقای معاصر،*** ترجمه‌ی ابوالفضل حرّی، تهران: نشر نیلوفر.
- عسگری حسنکلو، عسگر. (۱۳۸۶). ***نقد اجتماعی رمان معاصر فارسی با تأکید بر ده رمان برگزیده،*** تهران: نشر فرزان روز.

- عظیمی، حسین و مسعود علیا. (۱۳۹۳). «نسبت متن و دیگری در اندیشه‌ی باختین»، ***کیمیای هنر علمی پژوهشی***، شماره‌ی ۱۳، صص ۷-۱۶.
- غلامحسین زاده، غریب رضا. (۱۳۸۷). ***میخائیل باختین: زندگی، اندیشه‌ها و مفاهیم بنیادین***، تهران: نشر روزگار.
- مقدادی، بهرام. (۱۳۸۷). ***فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی (از افلاطون تا عصر حاضر)***، تهران: نشر فکر روز.
- مکاریک، ایرنا ریما. (۱۳۸۵). ***دانشنامه‌ی نظریّه‌های ادبی معاصر***، ترجمه‌ی مهران مهاجر و محمّد نبوی، چاپ دوم، تهران: نشر آگه.
- مک هیل، برایان. (۱۳۹۲). ***داستان پسامدرنیستی***، ترجمه‌ی علی معصومی، چاپ اوّل، تهران: انتشارات ققنوس.
- نامور مطلق، بهمن. (۱۳۹۵). ***بینامتنیت از ساختارگرایی تا پسامدرنیسم***، چاپ اوّل، تهران: نشر مرکز.
- وو، پاتریشیا. (۱۳۹۱). ***فراداستان***، ترجمه‌ی شهریار وقفی پور، چاپ اوّل، تهران: نشر چشمه.