

وجودشناسی پسامدرن در داستان «رؤیا یا کابوس» نوشته ابوتراب خسروی (با تکیه بر نظریه وجودشناختی برایان مک‌هیل)^۱

مهدی شریفیان^۲

استاد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه بوعلی سینا همدان

محسن لطفی عزیز^۳

کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه بوعلی سینا همدان

چکیده:

برایان مک‌هیل از نظریه پردازانی است که با استفاده از مفاهیم ادبی و فلسفی در زمینه ادبیات داستانی پسامدرن پژوهش نموده است. نظریه او بر پایه مفاهیم فلسفی استوار است. وی معتقد است داستان‌های مدرن عمدتاً سوییهای معرفت‌شناختی دارند؛ حال آنکه داستان‌های پسامدرن رویکرد «وجودشناسی» دارند. تحلیلگران پسامدرن با تکیه بر نظریات مک‌هیل درباره خلق موقعیت‌های داستانی معطوف به وجودشناسی، تلویحاً این پرسش را مطرح می‌کنند که هر جهانی چه ماهیتی دارد؟ انواع مختلف جهان کدامند؟ این جهان‌ها چگونه تشکیل می‌شوند و از چه نظر با همدیگر متفاوتند؟ پژوهش حاضر با بررسی داستان «رؤیا یا کابوس» نوشته ابوتراب خسروی، از دیدگاه وجودشناختی مک‌هیل نشان می‌دهد که با محو شدن تمایز بین دنیای واقعی و تخیل در داستان، عدم قطعیت و تکثرگرایی بر آن مسلط شده است و مخاطب نمی‌تواند مطمئن شود که دنیای توصیف شده در آن، دنیایی واقعی است یا جهانی خیالی.

کلیدواژه‌ها: پسامدرنیسم، وجودشناسی، عدم قطعیت، ابوتراب خسروی، داستان رؤیا یا کابوس.

۱. مقدمه:

به دنبال بحران‌های عمیق اقتصادی قرن حاضر و پیامدهای اجتماعی آن به ویژه دو جنگ جهانی ویرانگر، تحولاتی در عرصه‌های مختلف فرهنگی و اجتماعی رخ داد که منجر به پیدایش مدرنیسم در هنر و ادبیات شد؛ هم‌چنین با شکل‌گیری سرمایه‌داری به شکلی فراملیتی و کلان و از بین رفتن مرزهای ملی در عرصه اقتصاد، وضعیتی در جامعه سرمایه‌داری جهانی ایجاد شد که فردریک جیمسن از آن به نام «سرمایه‌داری متأخر» یاد می‌کند (تدینی، ۱۳۸۸: ۲۴). لیوتار معتقد است در شرایط اجتماعی حاصل از آن، روایت‌های کلان برای همیشه نابود شده‌اند (همان: ۲۵). پست‌مدرنیسم در چنین عرصه‌ای از درون مدرنیسم و به عنوان ادامه آن رشد می‌کند. «پست‌مدرنیسم ریشه در جامعه فراصنعتی دارد که به سرعت به درون عصر اطلاعات در حرکت است. بر اساس این دیدگاه، تمامی ساختارهای سیاسی، اقتصادی و اجتماعی که از پایان جنگ دوم جهانی به دنیای غرب شکل داده بودند، متحول شده، از درون مورد حمله قرار گرفته و از هم فرومی‌پاشند» (گودرزی، ۱۳۸۱: ۴۷). پسامدرنیسم برخلاف مدرنیسم که با نگاهی معرفت‌شناسانه (Epistemologic) به جهان و هنر می‌نگرد، نگرشی وجودشناسانه (Onotologic) دارد. «طبق دایرة المعارف پسامدرنیسم، واژه «پسامدرن» از ترکیب «پسا» (بعد) و «مدرن» (همین حالا) تشکیل شده است و دارای ویژگی‌هایی است که می‌توان ردپای آن را تا تاریخ اندیشه مدرن دنبال کرد. پسامدرن به شکل بی‌قاعده دربردارنده یا مربوط به سلسله جنبش‌هایی است که در کشورهای اروپایی در زمینه هنر، معماری، ادبیات، موسیقی و علوم انسانی به وجود آمد» (تیلر، ۲۰۰۱: ۳۰۱).

امروزه نظریه‌پردازان بسیاری، در زمینه هنر، ادبیات، تاریخ، جامعه و فلسفه پست‌مدرن قلم می‌زنند. در این پژوهش بیشتر به آرا و عقایدی توجه شده است که یا مستقیماً در زمینه ادبیات و به طور خاص ادبیات داستانی بوده‌اند و یا به نحوی با آن ارتباط داشته‌اند. برای به دست دادن نگاهی کلی و اجمالی از مقوله پسامدرن، به بیان آرا و اندیشه‌های نظریه‌پردازان برجسته این عرصه می‌پردازیم.

«لوئیس (Lewis) به ویژگی‌های زبانی و ظاهری این نوع ادبیات توجه نشان می‌دهد و مؤلفه‌های پسامدرن را در خدمت ایجاد آشفستگی و درهم ریختن پیرنگ داستان می‌بیند» (لوئیس، ۱۹۹۸: ۱۲۲). «پتریشیا و» (Patricia Waugh) تمهیدات فراداستانی را در خدمت برجسته کردن نگارش متن به منزله بحث‌برانگیزترین جنبه آن می‌داند و معتقد است این متون توجه خواننده را به فرایند برساخته شدن خود

متن جلب می‌کند تا نشان دهد که واقعیت نیز امری برساخته بوده و محصول تعامل ذهن ما با زبان و یا جهان خارج است» (و، ۱۳۸۳: ۱۳۶). ایهاب حسن (Ihab Hassan) و دیوید لاج (David Lodge) نیز هر یک مؤلفه‌هایی برای تشخیص داستان پسامدرن ذکر می‌کنند که اغلب ظاهری و زبانی هستند» (تدینی، ۱۳۸۸: ۲۶).

بودریار (Baudrillard) با رویکردی جامعه‌شناسانه به فراداستان می‌نگرد. او معتقد است که دوران ما تحت سیطره نشانه‌هاست و در عصر پسامدرنیته، تصاویر جانشین واقعیت شده‌اند «موضوع، دیگر تقلید از واقعیت یا حتی تقلید تمسخرآمیز از واقعیت نیست؛ بلکه موضوع عبارت است از جایگزین کردن نشانه‌های امر واقع به جای خود امر واقع... دیگر نمی‌توان توهم واقعیت را ایجاد کرد» (بودریار، ۱۹۹۴: ۱۹)؛ بنابراین ما به جای واقعیت با وانموده‌های (Simulacrum) آن روبه‌رو هستیم. «لیوتار (Lyotard) نیز از همین منظر جامعه‌شناسانه، مهم‌ترین مشخصه عصر پسامدرن را فروپاشی فراروایت‌ها (Narrative Meta) می‌داند. هاجن (Hutcheon) نیز با توجه به دیدگاه‌های تاریخ‌نگارانه جدید، فراداستان تاریخ‌نگارانه را مورد بررسی قرار می‌دهد و به رابطه تاریخ مکتوب با واقعیت و نیز رابطه داستان با واقعیت می‌پردازد. کانر (Connor) استدلال می‌کند که پسامدرنیسم یک فرهنگ است؛ جیمسون (Jameson) آن را منطق فرهنگی سرمایه‌داری متأخر می‌داند؛ باومن (Bauman) آن را مترادف «امر اخلاقی یا سیاسی» می‌داند؛ اما ایگلتون آن را توهم می‌خواند؛ کالینکوس (Callinicos) نیز اعتقاد دارد پسامدرنیسم یک شکل‌بندی سیاسی - ارتجاعی است و ناریس (Norris) آن را صرفاً اشتباهی می‌داند که مایه تأسف است» (پاول، ۱۳۸۴: ۹۶).

این ماهیت متکثر و تشکیک‌آمیز پسامدرنیته در حالی است که مکتب‌های ادبی قبل از آن دارای تعریفی مشخص و حدّ و مرزی معین هستند و تعاریف به اصطلاح «جامع و مانع» بر آن‌ها مفروض است. برای مثال اکثر کتاب‌های مرجع درباره رمانتیسم، بر ذهن‌گرایی رمانتیک‌ها و اولویت احساس بر عقل در این مکتب ادبی تأکید می‌کند یا منابع مربوط به رئالیسم غالباً تشریح می‌کنند که اصل بنیادی این جنبش ادبی عبارت بود از «واقعیت‌نمایی». «با مراجعه به منابع مکتب رئالیسم درمی‌یابیم محور اصلی و پرچمی که نشان‌دهنده هویت آن‌ها باشد، عکس‌برداری از واقعیات عینی است؛ به بیان دیگر «واقعیت، شاه‌واژه جنبش رئالیسم در هنر و ادبیات بود که مراد از واقعیت صرفاً جنبه بیرونی و مشهود جهان پیرامون ما است» (پاینده، ۱۳۸۹: ۱۷). رعایت این اصل ایجاب می‌کرد که داستان‌نویسان

جنبه‌های مشهود واقعیت را عیناً و با ذکر جزئیات فراوان در داستان بازآفرینی کنند تا به این ترتیب دنیایی آشنا و باورپذیر به خواننده نمایش داده شود؛ دنیایی با شخصیت‌ها و رویدادهایی مانند انسان‌های واقعی و وقایعی که در جهان پیرامون ما رخ می‌دهند. با پیروی از همین قییل تعریف‌های فراگیر، می‌توان گفت ناتورالیسم در ادبیات داستانی با اشاره به جبر و وراثت و محیط در شکل‌گیری شخصیت انسان تعریف می‌شود و مدرنیسم خواننده را از واقعیت بیرون (دنیای مشهود) به واقعیت درون (ضمیر ناخودآگاه) معطوف می‌کند.

علی‌رغم وجود نظریات متنوع در عرصه ادبیات پسامدرن، حلقه‌های واسط و رشته‌های پیوند دهنده‌ای در نظریه‌های مختلف پسامدرنیسم وجود دارد که جنبه‌هایی از آرای متفکران این حوزه را به هم نزدیک می‌کند. گاه نیز موضوع کم و بیش یکسان در نظریه‌های مختلف به انحای گوناگون و با اصطلاحات ابداعی متفاوت مفهوم‌پردازی شده است. نمونه این مقوله‌ها، محو شدن تمایز بین دنیای واقعی و تخیل در داستان‌های پسامدرن است که «بری لوئیس (Lewis) آن را دور باطل می‌نامد» (پاینده، ۱۳۸۳: ۶۴). «لاج (David Lodge) همین موضوع را با اصطلاح *اتصال کوتاه* مورد اشاره قرار می‌دهد» (همان: ۶۵). برایان مک‌هیل در مقیاسی وسیع‌تر *اتصال کوتاه* را تحت عنوان *محتوای وجودشناسانه* مورد بحث قرار داده و آن را مهم‌ترین تفاوت میان مدرنیسم و پست‌مدرنیسم قلمداد می‌کند. «از نظر مک‌هیل موضوعات داستان‌های مدرنیستی و پسامدرنیستی تفاوت ماهوی ندارند، بلکه تفاوت این موضوعات را باید صرفاً در اولویتی دید که هر نویسنده برای آن قائل است» (پاینده، ۱۳۹۰: ۳۴۰). از نظر وی «داستان پسامدرن دائماً بین واقعیت و ناواقعیت در نوسان است و خواننده نمی‌تواند مطمئن باشد که دنیای توصیف شده در آن دنیایی واقعی است یا دنیایی سراپا خیالی» (همان: ۳۴۲).

در این مقاله به بررسی دنیاهای تودرتوی داستانی در داستان *کوتاه رؤیا یا کابوس* نوشته نویسنده معاصر ابوتراب خسروی می‌پردازیم که مصداق بارز صنعت «وجودشناسی» از منظر نظریه مک‌هیل است. از نویسندگان بعد از انقلاب اسلامی، ابوتراب خسروی است که با مجموعه داستان‌های *هاویه*، *دیوان سومنات* و *کتاب ویران* و دو رمان *اسفار کاتبان* و *رودراوی* توانسته است جایگاه ویژه‌ای در عرصه داستان‌نویسی کسب کند. وی نویسنده‌ای زبان‌گرا و زبان‌ساز است که در سبک نویسنده‌اش توجه خاصی به متون کهن و به کارگیری واژه‌های باستانی دارد. بر اساس دیدگاه پسامدرن، دنیا تقلید و برداشتی از داستان است و نه برعکس. تم و پیرنگ اصلی داستان‌های خسروی نیز بر همین دیدگاه

بنیان نهاده شده است و «بذر کلمه در سرزمین داستان می‌روید و سبب زاده شدن اشیا و آدم‌ها می‌شود» (حسینی، ۱۳۸۲: ۱۹). از خصوصیات مختص سبکی وی طراحی روایت‌های موازی در داستان‌ها و به ویژه در رمان‌هایش است؛ به این معنی که چند روایت مجزا از یکدیگر را که در ظاهر ارتباط مستحکمی با یکدیگر ندارند، با مهارت خاصی به هم پیوند می‌دهد و به صورت هم‌عرض به جلو می‌برد. در پژوهش حاضر نشان خواهیم داد که خسروی با خلق ساحت‌های وجودی موازی و متداخل، شخصیت اصلی داستان را با هویت‌های مجزا و حتی متناقض با یکدیگر در جهان‌های روایتی سه‌گانه قرار می‌دهد که در نتیجه این تمهیدات داستانی، خواننده در بین این دنیا‌های روایتی، سرگردان می‌شود و قادر به تمایز و بازشناسی آن‌ها از یکدیگر نیست.

۲. پیشینه پژوهش:

تاکنون پژوهش‌هایی درباره آثار و سبک داستان‌نویسی ابوتراب خسروی صورت گرفته است. پاینده (۱۳۹۰) که از صاحب‌نظران عرصه نقد ادبی جدید و پسامدرنیسم است، داستان کوتاه «پلکان» از مجموعه داستان *دیوان سومنات خسروی* را از دیدگاه زبان‌شناسانه و پساساختارگرایانه مورد تحلیل و بررسی قرار داده است. مالمر و اسدی (۱۳۸۹) به بررسی و تحلیل ژرف‌ساخت اسطوره‌ای و روایت‌شناسی در چهار اثر اولیه خسروی پرداخته‌اند. تسلیمی (۱۳۸۸) به بررسی اجمالی چند داستان کوتاه و رمان‌های *اسفار کاتبان* و *رود راوی* از جنبه مدرن یا پست‌مدرن پرداخته است. تدینی (۱۳۸۸) عناصر پسامدرن در داستان‌های «پلکان» و «حضور» را مورد بررسی و تحلیل قرار داده است. میرعابدینی (۱۳۸۳) آثاری از دو مجموعه داستان کوتاه خسروی را به طور اجمالی بررسی کرده است؛ و حسینی (۱۳۸۲) به حلول شخصیت‌ها و براندازی زمان در رمان *اسفار کاتبان* و تجسد کلام در آثار خسروی پرداخته و ارتباط داستان‌های وی را با کتب مقدس نشان داده است.

آنچه از پژوهش‌های صورت گرفته بر سبک داستان‌نویسی خسروی به دست آمد، نشانگر این مطلب است که خسروی با بهره‌گیری از روایت‌های چندگانه و هم‌عرض در پیکره داستان و اجرای مبانی داستان‌نویسی پست‌مدرنیسم - که خود انقلابی در داستان‌نویسی ایجاد کرده است - مخاطب را به چالش می‌کشد. وی با پشت سر نهادن الگوی سنتی داستان‌نویسی که از سه بخش آغاز، میانه و فرجام تشکیل یافته و مخاطب در جریان خوانش آن، سیر داستانی از پیش تعیین شده و قابل پیش‌بینی را طی می‌کرد، خواننده داستان را با سبکی نو از نویسندگی و حتی نحوه خوانش و درک داستان آشنا کرده

است. شیوه‌ای که گاه حتی مخاطب نیز از فهم پیچیدگی‌های فنی و زیبای آن عاجز می‌ماند. خسروی در این سبک نوشتاری گاه شخصیت‌ها را به هم درمی‌آمیزد (رمان *اسفار کاتبان*)؛ با شخصیت داستان‌هایش سخن می‌گوید (داستان *پلکان*)؛ مرز میان واقعیت و تخیل را مخدوش می‌کند و عدم قطعیت و نسبی بودن واقعیت‌ها را به تصویر می‌کشد (داستان *رؤیا یا کابوس*) و شگردهایی را در داستان‌نویسی به کار می‌برد که نویسندگان رئالیست و حتی مدرنیست از آن بهره نبرده‌اند. تاکنون پژوهشی با محتوای پسامدرنیسم درباره مجموعه داستان «کتاب ویران» صورت نگرفته است. این کتاب آخرین اثر داستانی خسروی است که مبانی پسامدرنیستی در آن قابل بحث و بررسی است. در این پژوهش، داستان «رؤیا یا کابوس» از این مجموعه داستانی بر اساس نظریه وجودشناختی پسامدرن برایان مک‌هیل مورد نقد و بررسی قرار می‌گیرد.

۳. بحث و بررسی:

از جمله دلایل تثبیت و تکثرگرایی و چندگانگی نظریه‌های پسامدرنیسم این است که مطابق با آرای برخی از نظریه پردازان این نحله ادبی - هنری، پسامدرنیسم ادامه مدرنیسم محسوب می‌شود و مطابق با آراء سایر نظریه پردازان پسامدرنیسم حاصل نوعی گسست یا انقطاع از مدرنیسم و در واقع برابرنهاد و «آنتی‌تزی» آن است. مک‌هیل در زمره آن دسته از نظریه پردازانی قرار دارد که پسامدرنیسم را ادامه مدرنیسم می‌دانند؛ اما وی همچنین استدلال می‌کند که ادبیات داستانی پسامدرن ویژگی مهمی دارد که آن را از ادبیات داستانی مدرن متمایز می‌کند. از دیدگاه وی تفاوت اصلی بین مدرنیسم و پسامدرنیسم را باید در «عنصر غالب» در هر یک از این نحله‌های هنری دید. در تعریف عنصر غالب می‌توان گفت «جزء کانونی هر اثر هنری، عنصر غالب آن است. به سخن دیگر این عنصر بر سایر اجزای اثر سیطره دارد و آن‌ها را تعیین و دگرگون می‌کند و موجب ترکیب بندی یا هیأت کلی اثر است» (پاینده، ۱۳۹۰: ۳۳۵).

«یاکوبسن اصطلاح عنصر غالب را برای توصیف وجه بارز و ممیزه آثار ادبی در ادوار مختلف به کار می‌برد» (همان: ۳۳۶). داستان‌های مدرن سویه‌ای عمدتاً معرفت‌شناختی دارند؛ حال آنکه داستان‌های پسامدرن سویه‌ای غالباً وجودشناختی به خود گرفته‌اند. «در داستان‌های پسامدرنیستی، معرفت‌شناسی به پس‌زمینه رانده می‌شود تا وجود شناسی برجسته گردد» (پاینده، ۱۳۸۳: ۱۳۷). پرسش‌های فلسفی درباره معرفت، چند و چون ادراک را به مسئله‌ای تأمل‌برانگیز تبدیل می‌کند.

می‌توان گفت معرفت‌شناسی، یعنی تلاش برای پاسخ دادن به دو پرسش اساسی: یکی اینکه ما چه چیز را می‌توانیم بدانیم؟ و دیگر اینکه شناخت ما از چه راهی حاصل آمده است؟ به بیان دیگر «معرفت‌شناسی، درستی یا نادرستی جایگاه ما برای درک جهان را می‌کاود و به این منظور پرسش‌هایی را در باب فهم، دانش، شناخت یا دریافت انسان از جهان مطرح می‌کند» (همان: ۳۳۶).

برای روشن شدن تفاوت‌های داستان مدرن و پسامدرن وجودشناسانه در چگونگی نگرش فلسفی و تفسیر جهان و ماهیت آن و تفاوت بینش انسان‌ها به جهان از روزنه هر یک از این نوع داستان‌ها، به مقایسه اجمالی آن‌ها می‌پردازیم. وقتی معرفت‌شناسی سمت و سوی داستانی را رقم بزند، نویسنده آن داستان می‌کوشد تا ماهیت «معرفت» یا چگونگی «شناخت» را در کانون توجه خواننده قرار دهد. «از آنجایی که نویسنده تحت نفوذ مؤلفه‌های معرفت‌شناختی، از همین دنیایی است که خود بخشی از آن است، قادر نیست به تفسیر هستی پردازد، لذا به دنبال مُمکناتی می‌گردد که به گونه‌ای تفسیرش می‌کند» (تسلیمی، ۱۳۸۸: ۲۸۶).

مسئله اصلی داستان‌های مدرن، چگونگی تفسیر جهان است و هم به این سبب مبحث «زاویه دید» در ادبیات داستانی این دوره بیش از گذشته اهمیت می‌یابد. برخلاف داستان‌های رئالیستی در دوره‌های پیشامدرن که اغلب در آن‌ها راوی، دانای کل است، داستان‌های مدرن غالباً از زاویه دید خود شخصیت اصلی روایت می‌شوند. «نویسنده داستان کوتاه مدرن ترجیح می‌دهد از به کار بردن راوی سوم شخص دانای کل یا دانای محدود خودداری کند» (پاینده، ۱۳۸۸: ۲۵). مدرنیسم ایجاب می‌کند که نویسنده داستان مدرن به جای روایت کردن رویدادهای بیرونی، تحولات روحی - روانی شخصیت‌های اصلی داستان را رصد کند و به نمایش بگذارد. راوی این داستان‌ها معمولاً از شک‌گرایی مفرط رنج می‌برد و در روایتگری‌اش بیش از آنکه داستانی را بازگوید، اضطراب‌های وجودی شخص خود را به نمایش می‌گذارد (راوی داستان «سه قطره خون» نوشته صادق هدایت، نمونه‌ای از این شخصیت‌های مدرن است). اتخاذ این زاویه دید مدرنیستی باعث مطرح شدن پرسش‌های معرفت‌شناختی از این قبیل می‌شود: چگونه می‌توانم این دنیایی را که من جزئی از آن هستم تفسیر کنم؟ و خود من در این دنیا چه هستم؟ ... چه چیز باید شناخته شود؟

در تباین با سمت و سویی که معرفت‌شناسی به داستان‌های مدرن می‌داد، وقتی وجودشناسی، جهت داستانی را رقم بزند، چستی وجود یا ماهیت جهان یا ساختار واقعیت در کانون توجه خواننده قرار

می‌گیرد. به تعبیری، وجودشناسی ناظر بر نظریه‌ای است که تبیینی از وجود یا هستنده‌ها به دست می‌دهد. نویسندهٔ پسامدرن می‌کوشد تا از طریق رویدادهای داستانش این پرسش‌ها را به ذهن خواننده متبادر کند: «هر جهان چه ماهیتی دارد؟ انواع مختلف جهان‌ها، کدامند؟ این جهان‌ها چگونه تشکیل می‌شوند و از چه نظر با یکدیگر تفاوت دارند؟ وقتی جهان‌های متفاوت در تقابل با یکدیگر قرار می‌گیرند یا هنگامی که مرز میان آن‌ها نقض می‌شود، چه اتفاقی می‌افتد؟» (مک‌هیل، ۱۹۹۶: ۳۳۹).

داستان *رؤیا یا کابوس* نیز سویی‌ای وجودشناختی دارد. نویسنده با خلق فضاهای متکثر و چندلایه در داستان، پرسش‌هایی فلسفی و هستی‌شناسانه را در ذهن خواننده ایجاد می‌کند که مطابق با نظریهٔ مک‌هیل است. با خوانش داستان این سؤالات برای مخاطب مطرح می‌شود که کدام سطح از لایه‌های سه‌گانهٔ داستان واقعی و کدام‌یک تخیلی است؟ حضور شخصیت اصلی در کدام ساحت (فضا) وجودشناختی، حقیقی است؟ پرسش‌هایی از این دست ذهن مخاطب را در برمی‌گیرد که نمادی از دنیای متلاطم و رازآمیز معاصر است؛ جهانی که غالباً انسان در شناسایی هویت واقعی خود در آن درمانده است.

۴. تحلیل محتوا:

برجسته‌سازی وجودشناسی در رمان پسامدرنیستی، با به تصویر کشیدن دنیاهایی ممکن می‌گردد که مرز بین آن‌ها گم شده است؛ دنیاهایی که زندگی در آن‌ها می‌تواند شبیه یا متفاوت از زندگی روزمرهٔ ما باشد؛ عواملی موزی یا درهم تنیده که نمی‌توان تشخیص داد کدام واقعی و کدام خیالی، کدام اصلی و کدام حاشیه‌ای است. در رمان پسامدرنیستی، تلاش قهرمان داستان برای رمزگشایی جهان، پوچ و بی‌نتیجه است. «این نوع رمان نشان‌دهندهٔ مقاومت عالم هستی در برابر تفسیر است» (لاج، ۱۳۸۶: ۱۸۷).

چنین سرگشتگی وجودشناسانه‌ای، داستان کوتاه «رؤیا یا کابوس» ابوتراب خسروی را دربر می‌گیرد و تصورات ما از جهان واقعی و جهان داستانی را زیر سؤال می‌برد. در این داستان خواننده وارد فضاهایی چند لایه‌ای می‌شود که رهایی از آن ناممکن به نظر می‌رسد. خسروی با استفاده از شگرد «وجودشناسی» پسامدرن، خواننده را در قاب‌های تودرتوی واقعیت و تخیل چندلایهٔ محبوس می‌کند. وی با بهره‌گیری از عنصر غلبه بر «زمان» که دغدغه و محور اصلی اغلب آثار اوست و با در هم تنیدن جهان‌های متفاوت و تشکیک‌برانگیز و متکثرگونه، مخاطب داستان را در مازهای روایتی پیچیده قرار

می‌دهد؛ به گونه‌ای که خارج شدن از آن و یا ایجاد ارتباط منطقی و عقلانی بین جهان‌های داستانی، دشوار به نظر می‌رسد. خواننده با وارد شدن به فضای داستان پنجره‌ای را می‌گشاید که به دریچه‌های نامتناهی دیگر پیوند می‌خورد. خسروی، داستان را از زاویه دید اول شخص روایت می‌کند. شخصیت اصلی داستان، مردی نظامی است که در یک سازمان نظامی امنیتی شاغل است و در شب‌های معین، راننده‌ای اختصاصی، رأس ساعت دوازده برای انتقال وی به محل کارش، پی او می‌آید. مکان داستان نامشخص است «در داستان‌های پسامدرنیستی زمان و مکان معلوم و مشخص نیست» (شمیسا، ۱۳۸۸: ۳۸۱).

«امشب هم مثل همه شب‌هایی است که باید در کارگاه حاضر باشم. خوبی‌اش این است که معمولاً در ماه سه یا چهار شب به کارگاه می‌روم. معمولاً در شب‌هایی مثل امشب حدود ساعت دوازده یکی از راننده‌ها را می‌فرستند پی‌ام» (خسروی، ۱۳۹۰: ۱۰۳).

نویسنده از نوعی شگرد ترکیبی از طنز و غافل‌گیری نیز بهره جسته است، به گونه‌ای که ماهیت شغل و شخصیت اصلی تا نیمه‌های داستان برای خواننده پنهان می‌ماند و در جمله‌ای ناگهانی از زبان خود راوی آن را ابراز می‌کند و همان‌جاست که خواننده یگه خورده و متوجه می‌شود که کار اصلی وی در غالب سازمان نظامی - قضایی انداختن طناب دار به گردن محکومان به مرگ است و با توجه به توصیفات نویسنده در سطور اولیه داستان که راننده‌ای به دنبال او فرستاده می‌شود تا او را در کارگاه مورد نظر انتقال دهد و با احترام خاصی با او صحبت می‌کنند، از مقام عالی‌رتبه‌ای برخوردار نیست. «ساعت دوازده یکی از راننده‌ها را می‌فرستند پی‌ام. قبلش یکی از هم‌قطارها تلفن می‌زند و شب بخیر می‌گوید و می‌پرسد: آقا امشب تشریف می‌آورید؟ این یعنی باید آماده باشم، یعنی کاری هست که باید در کارگاه انجام شود و من هم مدیر اجرایی کارگاه هستم» (همان: ۱۰۳)

داستان به این صورت ادامه پیدا می‌کند که قهرمان داستان که خود راوی است، بعد از شرح کارهای مربوط به امور خانوادگی از قبیل خوردن شام و خوش و بش با اعضای خانواده، پس از زنگ خوردن تلفنش، مطلع می‌شود که باید به اداره برود. آماده می‌شود و همراه راننده‌اش به محل کار می‌رود.

یکی از شگردهای خسروی در نگارش داستان، تلفیق دو سبک نگارش رئالیستی و پسامدرنیستی است. داستان‌های رئالیستی به گونه‌ای نوشته می‌شوند که «توهم واقعیت» را ایجاد کنند. به این معنا که

در این داستان‌ها، توصیف مشروح دنیای پیرامونی به باورپذیری داستان کمک می‌کند. مدرنیست‌ها توجه انحصاری به جهان مشهود را گمراه‌کننده می‌دانند و بیشتر به رؤیاهای و سیلان ذهنی شخصیت‌ها می‌پردازند. علی‌رغم این شیوه‌های متفاوت، روایت‌های رئالیستی و مدرنیستی این وجه اشتراک را دارند که در هر دو، خود داستان تنها سطح وجودشناختی‌ای است که خواننده با آن سروکار دارد. داستان‌های پسامدرن برخلاف آن‌ها دارای لایه‌های چندگانه وجودشناختی هستند که خواننده با آن مواجه است و مرز میان واقعیت و تخیل در آن‌ها چنان پیچیده است که خواننده از تشخیص ساحت‌های داستانی و تخیلی، ناتوان است. خسروی داستان خود را با سبک رئالیسم و توصیف جزء به جزء صحنه‌ها شروع می‌کند و تا چند صفحه به همین روش ادامه می‌دهد: «صندلی عقب را خالی گذاشته‌اند، و مأمورهای یونیفورم‌پوش، کلاه‌های فولادی بر سر با تفنگ‌هایی که عمود بین زانوهای گذاشته‌اند، پشت شیشه مات اتومبیل بر دو ردیف صندلی‌های عقب استیشن نشسته‌اند. مسیر تقریباً مستقیم است. خیابان پهن و طولانی با دو ردیف کاج‌های بلند که زمستان‌ها بیشتر به سیاهی می‌زند، نور اتومبیل فقط تنه‌های قطورشان را روشن می‌کند... وقتی اتومبیل جلوی ورودی اداره مرکزی توقف می‌کند، در اتومبیل را باز می‌کنم و پیاده می‌شوم. هوای سرد قرارگاه به صورتم می‌خورد. پشت شیشه‌های دوجداره راهروی ورودی با نور مات سفیدی روشن است. راهروی کوتاهی است که به فاصله سه متر به دو سمت منشعب می‌شود» (خسروی، ۱۳۹۰: ۱۰۶-۱۰۵).

صحنه‌های دارای توصیف رئالیستی، از قبیل آنچه بیان شد در سرتاسر داستان به چشم می‌خورد. یکی از شگردهای اصلی خسروی در این داستان و گاهی در سایر آثارش توصیف رئالیستی تمام‌عیار است. نمونه‌ای دیگر از این قبیل توصیفات در داستان: «سوئیچ برق را که می‌زنم اسباب و وسایل اتاق در نور نارنجی سه لامپ سقف و دیوارهای سمت چپ و راست نمایان می‌شوند. یک تخت خواب کنار دیوار سمت راست اتاق است. در فاصله بین تخت خواب و دیوار، یک یخچال کوچک سفید قرار گرفته. سمت دیگر تخت خواب، روی عسلی سفیدی گوشی تلفن و کنترل تلویزیون و گلدان کریستال با شاخه گلایول سفید هست» (همان: ۱۰۶).

سبک و سیاق رئالیستی که از ابتدای داستان شروع شده بود، همچنان ادامه می‌یابد و شخصیت اصلی (راوی) داستان پس از ورود به اتاق خود مقدمات لازم برای حرکت به سوی کارگاه محل کارش را مهیا می‌کند؛ در این میان به صورت تک‌گویی درونی درباره اصول و قواعد کارش فکر

می کند و خواننده را با دنیای فکری و ذهنی خود آشنا می کند: «اسم موضوع امشب را نمی دانم، بالاخره کسی هست که محکوم شده باشد و بعد از طی مراحل قضایی به مراسم اجرای حکم در کارگاه امشب رسیده است. کسی که باید مجازات شود، آخرین کسی را که می بینید من هستم. ممکن است نظامی باشد یا نباشد، در چنین کارگاهی اجرای حکم بر او اعمال خواهد شد. تلویزیون، ساعتی بیضوی را نشان می دهد که عقربه هایش روی ساعت سه است. صدای آرم اخبار، اتاق را پر می کند» (همان: ۱۰۸).

توصیفات واقع گرایانه همچنان ادامه می یابد تا زمانی که راوی در اتاق شخصی اش اخبار تلویزیون را تماشا می کند از این مرحله به بعد است که فضای های وجودشناسی سه گانه پیش می آید و خواننده درمی یابد جهان هایی دیگر نیز در این داستان وجود دارد. به بیان دیگر، به تدریج روایت های دیگری نیز به داستان افزوده می شود که شبه مستقل از روایت اول و اصلی داستان، اما موازی با آن به پیش می روند تا اینکه در پایان داستان این روایت ها در هم ادغام می شوند و تمایز گذاری بین آن ها ناممکن می گردد.

روایت ها/ دنیاهای داستان را این گونه می توان مشخص کرد:

۱. روایت/ دنیای اصلی داستان که راوی از منزل و خانواده به سمت قرارگاه امنیتی می رود.
 ۲. روایت/ دنیای اخبار تلویزیون که موضوع خبر منطبق با موضوع داستان است.
 ۳. روایت/ دنیای رؤیایی که راوی در آن غرق می شود و سرانجام به روایت های قبلی پیوند می خورد.
- اکنون به تشریح ارتباط این دنیای چندگانه داستانی می پردازیم که وجودشناسی پسامدرن آن ها را به هم پیوند داده است: راوی (شخصیت اصلی) نخستین بار زمانی به لایه وجودشناختی دوم وارد می شود که به اخبار تلویزیون توجه نشان می دهد. خبر درباره شخصی است که محکوم شناخته شده است و باید به سوی اجرای حکم برود. با دیدن این خبر راوی و خواننده (که خارج از جهان داستانی قرار دارد) ناخودآگاه به یاد موضوع کار شخصیت داستان که همان اجرای حکم قضایی در کارگاه مربوطه رأس ساعت سه و سی دقیقه خواهد بود، می افتند. به بیان دیگر وقایع تلویزیون (سطح وجودشناختی دوم) با حوادث روایت اصلی داستان، موازی و البته درهم آمیخته می شوند: مرد گوینده، اخبار را شروع می کند. «فیلم، خبری درباره محکوم موضوع اجرای حکم در کارگاه است. جزئیات چهره اش در اعوجاج نور تلویزیون مغشوش است. در مقابل دادستان نظامی ایستاده. صدای گوینده

روی فیلم خبری هست که می‌گوید حکم دادگاه نظامی تا ساعاتی دیگر در کارگاه واقع در محلّ قرارگاه اجرا خواهد شد» (همان: ۱۰۹).

نکته اصلی اینجاست که نویسنده میان شخصیت داستان (سطح وجودشناختی اولیه) و فرد متهم در خبر تلویزیون (سطح وجودشناختی دوم) ارتباطی مبهم و متناقض ایجاد می‌کند. به این ترتیب که راوی در روایت اول در نقش عامل اجرایی امور قضایی است و فردی که اخبار تلویزیون در مورد آن، خبر پخش می‌کند، همان شخص محکومی است که طبق برنامه در ساعات آینده برای اجرای حکم به قرارگاه نظامی ای که شخصیت اصلی داستان در آن شاغل و در انتظار شروع مراسم اجرای حکم است، منتقل خواهد شد.

اما در رؤیایی که شخصیت اصلی قبل از ساعت سه و سی دقیقه و رفتن به طرف کارگاه، در آن فرومی‌رود، در قالب آن رؤیا (سطح وجودشناختی سوم) بر طبق آنچه در صفحات بعدی خواهد آمد، وی مرتکب قتل و به مرگ محکوم می‌شود؛ اما هنگامی که از رؤیا بیرون می‌آید و به روایت اصلی بازمی‌گردد (از حمام خارج می‌شود) در صحنه آخر داستان وقتی چشمش به تلویزیون می‌افتد، تصویر فرد متهم برایش آشناست؛ یعنی احساس می‌کند خود اوست. اینجاست که خواننده دچار سرگردانی می‌شود و توانایی تمایز هویت اصلی شخصیت‌ها و دنیاهایشان را ندارد. یک فرد همزمان در چند ساحت وجودی حضور دارد؟! در یک سطح وجودشناختی ضابط قانون است و در سطحی دیگر متهم است. این تکثرگرایی، عدم قطعیت و تداخل سطوح وجودشناختی موجب سردرگمی خواننده داستان می‌شود. به بررسی وسیع‌تر موضوع می‌پردازیم.

«لباس‌هایم را می‌کنم، آن قدر وقت هست که دوش بگیرم تا خواب از چشمم بپرد و هنگام اجرای حکم سرحال باشم... در حمام در امتداد دیواری است که تخت خواب به موازاتش گذاشته شده است. در را باز می‌کنم، شیر آب چکه می‌کند، دوش را باز می‌کنم. روبه‌رویم آینه‌ای است که به تدریج بخار می‌گیرد. شیر دوش را می‌بندم و از حمام بیرون می‌روم. آفتاب صبح از پنجره می‌تابد...» (همان: ۱۰۹).

نقل قول فوق مربوط به روایت یا دنیای اصلی داستان است که شخصیت اصلی آماده رفتن به کارگاه نظامی ای است که رأس ساعت سه و نیم شب آغاز خواهد شد. بعد از این نقل قول، راوی، داستان نخست را رها می‌کند و به طور ناگهانی و بدون هیچ تمهید داستانی ای که بخواد خواننده را نیز

با خود همراه سازد، به روایت سوّم که همان «رؤیای راوی» است، وارد می‌شود. در حقیقت بُعد وجودشناختی پسامدرنیستی داستان از همین صحنه آغاز می‌شود و داستان از روند سبک رئالیستی قبلی منحرف و وارد سطوح وجودشناختی می‌شود: «آفتاب صبح از پنجره می‌تابید... از بیرون نسیم خنکی می‌وزید. انبوه درختان با رنگ سبز درخشان محل اتصال زمین و آسمان بودند... فکر کردم صبحانه را بیرون بخورم. شلوار جین و پیراهن آبی، همان نشانه‌های بود که در دستورالعمل آمده بود» (همان: ۱۰۹).

نویسنده، داستان را به گونه‌ای پیش می‌برد که مخاطب، اندک اندک در گرداب روایت‌های تو در تو، دچار سردرگمی و ابهام می‌شود. خسروی با دست کاری بر روی زمان، مخاطب را به مسیری سوق می‌دهد که برای وی کاملاً ناشناخته است. «دورهٔ پسامدرنیسم، دورهٔ میدان دادن به استنباط‌ها و ادراک‌های متفاوت است و لذا در یگانه بودن ابژه شناخت جهان هستی می‌توان تردید روا داشت. رمان‌نویسان پسامدرنیست می‌کوشند تقابل عوالم گوناگون را در قالب شخصیت‌هایی به نمایش بگذارند که هر یک گویی در دنیایی متفاوت زندگی می‌کنند؛ بدین ترتیب هر رمان می‌تواند وجود جهان را به شکل‌های مختلف ترسیم کند» (تدینی، ۱۳۸۸: ۱۸۹).

در ادامهٔ داستان همان گونه که گفته شد، راوی وارد دنیای جدیدِ رؤیای (روایت سوّم) داستانی می‌شود که در آن یکی از اعضای یک سازمان سیاسی است و باید طبق دستورالعمل صادره از طرف مافوق خود با رعایت اصول امنیتی، با شخصی دیگر آشنا شود و در یک خانهٔ مشترک زندگی کنند تا دستورهای بعدی صادر شود. جالب‌تر اینجاست که در برخورد اوّل، راوی با یک مرد آشنا می‌شود و به طور محرمانه نشانی منزل مورد نظر را به او می‌دهد.

«بالاخره کسی از روبه‌رو آمد، به نظر می‌رسید که مرد جوانی است؛ سیبلی با رنگ روشن، شاید خرمایی داشت با رنگ بلوند ابرو و مژه‌هایش هماهنگ بود. کت و شلوار سُرمه‌ای‌اش از تمیزی می‌درخشید...» (خسروی، ۱۳۹۰: ۱۱۱)؛ اما هنگامی که وارد خانهٔ مشترک (که برای انجام کارهای سازمان در اختیار آن‌ها قرار گرفته بود) می‌شود؛ شوکی جدید به مخاطب وارد می‌آید؛ هم‌تیمی وی یک خانم است! «منتظر بودم تا عضوی که به قرارگاه ما اعزام شده از حمّام بیرون بیاید. صدایی با لحنی غریب، ولی صمیمی گفت: «دیر رسیدید». به سمت عقب روی برگرداندم. زنی با تی‌شیرت قرمز و شلوار جین از چارچوب حمّام بیرون آمد» (همان: ۱۱۴).

در ادامه شخصیت اصلی داستان (راوی اول شخص) و همکاری بنا به مصالح و اهداف تشکیلات سیاسی، ازدواجی صوری و کذایی انجام می‌دهند؛ به گونه‌ای که تمام مدارک و اسناد ازدواج آنان قبل از آشنایی‌شان، توسط تشکیلات مهیا شده بود. راوی و زهره طبق خواسته سازمان، زندگی خود را آغاز می‌کنند.

در جایی از داستان، راوی کابوسی را که هر شب می‌بیند، برای زهره (همکار تشکیلاتی) تعریف می‌کند. نکته اینجاست که کابوس وی همان حقایق زندگی و کاری او در روایت اول است: «برایش گفتم، در آن کابوس، جلادی هستم که عاشق همسرم هستم. هر شب که باید به مسلخ [کارگاه] بروم، بالای سر بچه‌هایم که خوابیده‌اند می‌روم و پلک‌هایشان را می‌بوسم. از پله‌های آپارتمانی که زندگی می‌کنم، پایین می‌آیم تا سوار بر اتومبیلی که به دنبال می‌آید، بشوم و آن‌ها مرا به نقطه ویلی می‌برند که محکومین را به دار بکشیم. در آخرین کابوسی که دیدم رو به دخترهایم گفتم برای هر سه تاشان، سه تا چتر تاشو با نقش پیچازی خواهم خرید» (خسروی، ۱۳۹۰: ۱۲۶).

با نگاهی دوباره به وقایع و روایات داستان، متوجه می‌شویم که حوادثی که راوی در قالب یک کابوس برای زهره بازگو می‌کند، در ابتدای داستان به صورت حقیقی در زندگی و دنیای واقعی راوی رخ داده است. نویسنده به طرز ماهرانه حوادث و وقایعی را که راوی در میان خانه و در برخورد با اعضای خانواده‌اش در دنیای واقعی (سطح وجود شناسی اولیه) داشته است، این بار در قالب کابوسی غیر واقعی در سطح وجودشناختی دیگر (کابوس راوی) قرار داده و مرز بین این دو جهان را مخدوش کرده است؛ طوری که خواننده با صحنه‌ای مشترک در قالب دو جهان مختلف از یکدیگر روبه‌رو می‌شود و پرسش‌هایی از این دست برای او پیش می‌آید: کدام یک از این جهان‌ها واقعی است و کدام یک خیالی؟ آیا زندگی راوی با زهره واقعیت دارد یا زندگی آپارتمانی وی در روایت اول با خانواده‌اش؟ وقتی راوی می‌گوید «به دخترهایم گفته‌ام برایشان سه تا چتر تاشو با نقش پیچازی خواهم خرید»، این دیالوگ در کدام روایت/دنیای واقعی و در کدام یک خیالی است؟ محدوده و مرز میان این جهان‌ها کجاست؟ سؤالاتی این گونه که البته پاسخی برایشان یافت نمی‌شود، ذهن خواننده را مغشوش می‌کند و او را هر چه بیشتر در ساختار درهم تنیده دنیاهای داستانی فرومی‌برد.

«در رمان‌های پست‌مدرنیستی بیش از آنچه با ابهام متن مواجه هستیم، با عدم قطعیت سروکار داریم. عدم قطعیت در همه چیز مثلاً در بسیاری از این رمان‌ها شخصیت‌ها وضع مبهمی دارند. معلوم نیست

فلان کس که راوی اسم می‌برد، واقعاً همان کس است که می‌پندارد یا فرد دیگری است. عدم قطعیت در پایان داستان غوغا می‌کند» (شمیسا، ۱۳۸۸: ۳۷۷).

اگر همین داستان «رؤیا یا کابوس» به سبکی مدرن نوشته می‌شد، آنگاه می‌بایست جایگاه خود راوی در تفسیر جهانی که در آن زندگی می‌کند، برجسته و پرسش‌هایی از این دست برای خواننده مطرح می‌شد: جهان این داستان را که راوی بخشی از آن است چگونه می‌توان تفسیر کرد؟ تفسیر یا معرفت راوی از این جهان، معطوف به چه جنبه‌هایی است؟ چرا راوی جهان پیرامون خود را این گونه تفسیر می‌کند؟ اما داستان طوری پیش می‌رود که به جای پرسش‌های معرفت‌شناختی، توجه خواننده را به پرسش‌های وجودی جلب می‌کند. نویسنده برای برجسته کردن وجود جهان‌های متفاوت (یکی از جنس واقعیت و دیگری از جنس خیال) و امکان تداخل آن‌ها در یکدیگر، این جهان را به صورت موازی پیش می‌برد؛ به گونه‌ای که خواننده در برخی مواقع از بازشناسی آن‌ها عاجز است؛ به عنوان مثال این سؤال پیش می‌آید که کدام یک از صحنه‌هایی که راوی در دو دنیای روایی (روایت اولیه و روایت رؤیا) به دخترانش قول می‌دهد چتر تاشو با نقش پیچازی خواهد خرید، مربوط به دنیای واقعی و کدام یک مربوط به دنیای خیالی راوی است؟ در آمیختن ساحت واقعی و خیالی موجب تداخل وقایع داستان و در نتیجه سردرگمی مخاطب و ناتوانی وی از تشخیص ماهیت روایی و زمانی هر یک از سطوح را به دنبال خواهد داشت.

در ادامه داستان، راوی و زهره که دیگر به زندگی در کنار هم عادت کرده‌اند، توسط پلیس دستگیر می‌شوند. البته راوی زهره را نشانه می‌رود و او را به قتل می‌رساند: «تقریباً هر دو با هم مأموران پوتین پوشی را در چند قدمی مان دیدیم... برای خود من هم قابل تصور نبود. زنی که دیگر برایم زهره نبود با سرشانه‌های باریکش بر بلندی تکیه‌گاه صندلی افتاد و همان‌طور خیره بود به من، انگار با دقت می‌نگریست» (همان: ۱۳۰). راوی که در جریان تیراندازی با پلیس از ناحیه کتف زخمی شده است، پس از مراحل درمانی به دادگاه نظامی انتقال داده می‌شود. کتف زخمی راوی مثل آتش می‌سوزد «هر بار فرصت پیدا می‌کنم، برای چند دقیقه آب سرد را روی شانه‌ام رها می‌کنم» (همان: ۱۳۱).

شخصیت اصلی که در جهان رؤیا با نام سعید یاسایی شناخته می‌شود، به مرگ محکوم می‌شود و تا زمان اجرای حکم در زندان به سر می‌برد. در زمان مقرر که وی را برای اجرای حکم آماده می‌کنند، برای تسکین درد شانه‌اش خود را به آب سرد می‌رساند: «شعله درد جایی بین استخوان‌های کتفم زیانه

می کشید و من اصرار داشتم از بین هیاکل سرمه‌ای پوش نگهبان‌ها در جستجوی آب سردی بگذرم تا اگر شده سوختن شانهم را کمی تسکین دهم. ریزش آب سرد نه تنها شعله درد استخوان‌هایم را خاموش می‌کند، بلکه کاری می‌کند تا جسم خسته‌ام را فراموش کنم. آب سرد مثل باران بر سرم می‌بارید. از حمام بیرون می‌آیم. گزارشگر تلویزیون همچنان از محکوم نظامی صحبت می‌کند» (همان: ۱۳۳).

با نگاهی عمیق‌تر به متن داستان، به نکته‌ای جالب و شاید نقطه عطف روایی و تمهیدات داستانی نویسنده پی می‌بریم. خسروی آخرین صحنه روایت دوم (کابوس راوی) را که همان استحمام سعید یاسایی برای اعزام به محل اجرای حکم است، به آخرین صحنه از روایت اصلی داستان که راوی (استوار قرارگاه) در انتظار ساعت سه و نیم شب است تا برای انجام وظیفه‌اش به کارگاه برود، درهم آمیخته است. به بیان دیگر در فاصله بین دوش گرفتن شخصیت اصلی و خروج وی از حمام، نویسنده دنیای دیگری به داستان اضافه می‌کند و نتیجه حوادث روایت دوم (کابوس راوی) را که مورد بررسی قرار گرفت، به روایت سوم که دنیای شیشه‌ای تلویزیون است، پیوند می‌زند و درنهایت این سؤال بزرگ را برای خواننده ایجاد می‌کند که راوی ابتدایی داستان چه ارتباط هویتی با سعید یاسایی و متهم در قاب تلویزیون دارد؟ کدام یک واقعی و کدام یک خیالی هستند؟

کارکرد این تمهید پسامدرنیستی (وجود شناسی) زمانی به اوج می‌رسد که این روایت‌ها یا جهان‌های وجودشناختی سه گانه درهم تنیده می‌شوند و تمایز بین آن‌ها تقریباً از میان می‌رود. نویسنده داستان، به طرز ماهرانه‌ای جهان‌های داستانی را به هم پیوند داده است. نکته دیگر اینجاست که در روایت دوم (کابوس راوی) شخصیت اصلی به عنوان محکوم به مرگ بعد از استحمام به سوی کارگاه خواهد رفت؛ اما در روایت اول (روایت اصلی) شخصیت اصلی دارای درجه نظامی استوار دوم است و در نقش مجری حکم مرگ محکومان، به کارگاه خواهد رفت!

در ادامه داستان، راوی (استوار) از حمام خارج می‌شود؛ در حالی که هنوز تلویزیون از محکوم دادگاه نظامی صحبت می‌کند. خبرنگار با زندانی مصاحبه می‌کند و او می‌گوید که اولیای زندان با او مثل برادرشان رفتار کرده‌اند و او را از مواهب هستی، مثل خواب و پرسه در طبیعت بی‌نصیب نگذاشته‌اند. این رفتار اولیای زندان با محکوم خبری تلویزیون عیناً همان رفتاری است که با راوی (روایت دوم یعنی کابوس شخصیت اصلی) انجام می‌شود که به اتهام قتل زهره، همکار تشکیلاتی‌اش

محکوم به مرگ شده است؛ اکنون راوی همان رخداد را از صفحه تلویزیون درباره شخص محکوم، می‌شنود. شخصیت‌ها و روایات و رویدادها، چندگانه و متکثر شده‌اند و همه حوادث در ساحت‌های چندگانه روایی رسوخ می‌کنند. نویسنده، ساختاری چندلایه و درهم تنیده ایجاد کرده است که تمایز آن‌ها از یکدیگر بسیار دشوار می‌نماید.

داستان «رؤیا یا کابوس» در آخرین صحنه خود با ادغام سه ساحت وجودشناختی، در حالی به پایان می‌رسد که نویسنده به ادامه قصه گویی در ساحت اولیّه داستان (حرکت شخصیت اصلی به طرف قرارگاه نظامی) رجوع می‌کند و شخصیت اصلی (استوار) آماده رفتن به کارگاه اجرای حکم است: «به ساعت دیواری نگاه می‌کنم. تلفن زنگ می‌خورد. گوشی را برمی‌دارم. صدایی می‌گوید: منتظر شما هستم... می‌گوییم: "حتماً دارم می‌آیم" باید یونیفورم بپوشم. آن‌ها را از آویز برمی‌دارم و می‌پوشم. هنوز صورت متهم در قاب تصویر تلویزیون است. چهره آشنایی دارد» (خسروی، ۱۳۹۰: ۱۳۴). نکته مهم صحنه پایانی داستان اینجاست که چهره متهم تلویزیون برای راوی آشناست! این جمله، سؤالات وجودشناختی‌ای مطرح می‌کند؛ از قبیل آیا متهم تلویزیون همان راوی داستان اصلی است یا شخصیتی جداگانه و بی‌ارتباط با اوست و یا همان شخصیت محکوم به مرگ در روایت دوم است که به اتهام قتل زهره در انتظار اجرای حکم به سر می‌برد؟

با در کنار هم چیدن روایت‌ها و ساحت‌های وجودی داستان و مقایسه شخصیت‌های آن‌ها، خواننده با کلافی پیچیده روبه‌رو است که توانایی و امکان بازشناسی شخصیت‌ها و هویت اصلی آن‌ها را ندارد و این همان چندلایگی و پیچیدگی جهان داستانی از منظر نظریه برایان مک‌هیل (وجودشناسی) است. داستان پسامدرن از جمله با این ویژگی از داستان‌های مدرن متمایز می‌شوند که دادن پاسخ قطعی به این‌گونه پرسش‌ها را ناممکن می‌کند و در نتیجه، خواننده دچار نوعی عدم قطعیت وجودشناختی می‌شود. نوسان دائمی داستان «رؤیا یا کابوس» یقین را به شک‌گرایی و قطعیت را به نسبی‌گرایی تبدیل می‌کند. دیوید لاج این نوع نوسان را «اتصال کوتاه» می‌نامد.

۵. نتیجه‌گیری:

خواندن داستان پسامدرن، یعنی مواجه شدن با این پرسش بنیادی که چه جهانی، با چه ویژگی‌هایی، در جای‌جای داستان خلق شده است. داستان‌های پسامدرن از دادن پاسخی قطعی به این پرسش سر باز می‌زنند و خواننده را دچار نوعی عدم قطعیت وجودشناختی می‌کنند. در داستان مورد بحث نیز حقیقت

مطلق و پایداری دیده نمی‌شود. از نکات یاد شده در نوشتار حاضر - که به بررسی «وجودشناسی» پسامدرنیستی داستان مذکور پرداخته است - می‌توان نتیجه گرفت: داستان «رؤیا یا کابوس» ابوتراب خسروی، اثری پسامدرنیستی است که با ایجاد دنیاهای تودرتو و درهم تنیده‌ی روایی و مرزهای نامعین، خواننده را به چالش برای درک دنیاهای سه‌گانه وجودشناختی دعوت می‌کند. راوی یا شخصیت اصلی داستان در کدام یک از ساحت‌های وجودشناختی یا همان دنیاهای داستانی حضور حقیقی و فیزیکی دارد و اینکه دنیای تخیلی و غیر واقعی داستان کدام است که سایه‌ای از شخصیت اصلی داستان در آن قرار دارد؟ پیچیدگی‌های وجودشناسانه داستان به گونه‌ای است که خواننده را به پرسش درباره‌ی ماهیت دنیاهایی که در آن به تصویر کشیده شده است، وادار می‌کند.

خسروی، سه روایت / دنیای داستانی می‌آفریند:

۱. روایت اصلی (حرکت راوی از منزل به طرف کارگاه نظامی)؛

۲. روایت دوم (کابوس یا رؤیای راوی)؛

۳. روایت سوم (شخصیت متهم در قاب تلویزیون) که در نهایت با روایت اصلی درهم آمیخته می‌شوند.

وی با در هم پیچیدن ارتباط بین این سه روایت، دنیاهایی خلق می‌کند که مخاطب قادر به تشخیص آن‌ها و متمایز نمودن شخصیت‌ها از یکدیگر و حوادث مربوط به آن‌ها نیست. در نتیجه همین سردرگمی، خواننده دچار نوعی عدم قطعیت وجودشناختی می‌شود.

داستان ابوتراب خسروی با درهم تنیدن تخیل و واقعیت، موضوع مهمی را درباره جامعه معاصر برجسته می‌کند: اینکه چه بسا واقعیت محکم و استواری که در برابر چشمان ما قرار دارد، ماهیتی به مراتب تخیلی‌تر از یک داستان داشته باشد. این بی‌اعتمادی به حقایق دنیای مادی، ریشه در اندیشه‌های فلسفی وجودشناسی مک‌هییل دارد که عدم قطعیت و نسبی‌گرایی را مشخصه اصلی دوران پس از مدرنیته می‌داند. در تمایز و تقابل با معرفت‌شناسی سبک مدرن، وجودشناسی به عنوان یکی از زیرمجموعه‌های مابعدالطبیعه پرسش‌هایی را مطرح می‌کند که نه به درک واقعیت، بلکه به هستی و هستنده‌ها معطوفند: هستی به چه صورت‌هایی محقق می‌شود؟ چه چیز وجود دارد؟ از داستان مورد بحث چنین برمی‌آید که تفاوت امر واقعی و امر تخیلی دیگر مصداق ندارد. در دوران ما، واقعیت و خیال دو ساحت وجودشناختی درهم تنیده و همزمان هستند. داستان «رؤیا یا کابوس» نشان‌دهنده گذار آونگ‌وار شخصیت اصلی بین سه جهان یا سه لایه وجودشناختی است. او در واقعیت وجود دارد و در

نقش مأمور اجرای قانون، در دنیای حقیقی و ملموس داستان، یعنی لایه اولیّه وجودشناختی زندگی می‌کند. روایت یا دنیای اول داستان، همان دنیایی است که در آثار رئالیسم نمود می‌یافت و برای خواننده داستان، باورپذیر و عینی بود؛ اما در عین حال، شخصیتی متمایز در دنیای رؤیایی لایه دوم وجودشناختی و شخصیتی متفاوت در قاب تصویر (دنیای سوم) دارد. این تداخل سطوح وجودشناختی موجب پرسش‌هایی می‌شود: کدام‌یک از این جهان‌ها را باید به عنوان «واقعیت» بپذیریم؟ به بیان دیگر کدام‌یک از این جهان‌ها واقعی‌تر و کدام‌یک تخیلی است؟ کدام شخصیت وجود عینی و باورپذیر دارد؟ فرد متهم در قاب تلویزیون یا مأمور اجرای قانون؟ صحبت‌های شخص راوی با فرزندان خود در کدام ساحت وجودی، واقعی است؟ این سؤالات فلسفی منطبق با نظریات وجودشناسانه مک‌هیل است که معتقد است واقعیت مطلق و قابل اعتمادی وجود ندارد و عدم قطعیت و تکثرگرایی بر دنیای داستان به عنوان نمادی از جهان امروزی سایه افکنده است. نکته دیگری که به پیچیدگی جهان‌های داستان دامن می‌زند، این است که علاوه بر سه دنیای درهم تنیده‌ای که در این داستان وجود دارند، جهان چهارمی هم در کار است. دنیای نویسنده داستان (ابوتراب خسروی). دنیای بیرون از داستان که ما نیز در مقام خواننده در آن قرار داریم. به این ترتیب، داستان‌نویسی پسامدرن، چاله کشمکش و تعارض را از ذهن شخصیت‌های داستانی و مخاطبان آن‌ها (سبک مدرن) به چاه جهان‌های وجودی و بغرنج می‌اندازد تا مخاطب بیشتر از قبل دچار سردرگمی شود و در گرداب پرسش‌های فلسفی حاصل از خوانش این نوع داستان‌ها فرو برود.

منابع:

پاول، جیمز (۱۳۸۴)، پست‌مدرنیسم: گام به گام با جهان فلسفه و هنر مدرن، ترجمه حسینعلی نوذری، تهران: قطره.

پاینده، حسین (۱۳۸۳)، مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان، تهران: روزنگار.

----- (۱۳۸۸)، نقد ادبی و دموکراسی: جستارهایی در نظریه و نقد ادبی جدید، تهران: نیلوفر.

----- (۱۳۸۹)، داستان کوتاه در ایران: داستان‌های مدرن، تهران: نیلوفر.

----- (۱۳۹۰)، داستان کوتاه در ایران، داستان‌های پسامدرن، تهران: نیلوفر.

تدینی، منصوره (۱۳۸۸)، پسامدرنیسم در ادبیات داستانی ایران، تهران: علم.

تسلیمی، علی (۱۳۸۸)، گزاره‌هایی در ادبیات معاصر ایران، تهران: آمه.

حسینی، صالح (۱۳۸۲)، کاشیگری کاخ کاتبان: نقدی بر اسفار کاتبان و...، تهران: نیلوفر.

- خسروی، ابوتراب (۱۳۹۰)، کتاب **ویران**، چاپ سوم، تهران: چشمه.
- شمیسا، سیروس (۱۳۸۸)، **نقد ادبی**، چاپ سوم، تهران: نشر میترا.
- گودرزی، مجید (۱۳۸۱)، **پست مدرنیسم: هنر پست - مدرن**، تهران: عصر هنر.
- لاج، دیوید (۱۳۸۶)، **نظریه های رمان**، گردآوری و ترجمه حسین پاینده، تهران: نیلوفر.
- و، پتریشیا (۱۳۸۳)، **مدرنیسم و پسامدرنیسم: تعریفی جدید از خودآگاهی ادبی**، مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان، گردآوری و ترجمه حسین پاینده، تهران: روزنگار.

Baudrillard, Jean (1994a) simulacra and simulations, trans. S. faria and Ann Arbor. mi: university of Michigan press.

McHalle, Brian (1996) postmodernist Fiction. London: Routledge.

Lewis, Barry. (1998). Postmodern Thught, Ed. Stuart sim, Cambridge: icon books, 121-133.

Taylor, victor (2001) E. Charles E. winquist, ed, Encyclopedia of postmodernism. London: Routledg.