

تحلیل مؤلفه‌های پست‌مدرنیستی در دو رمان «هزار و یک شب نو» و «پرباد» از محمدعلی علوم

سارا تومزاد

دانش آموخته کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور

Tomzad.sara1@gmail.com

پروین تاجبخش

دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور

parvintajbakhsh@gmail.com

چکیده

پست‌مدرنیسم به عنوان یک شیوه تفکر از مهم‌ترین رخدادها در عرصه اندیشه و فلسفه است که بر تعیین روند زندگی جوامع بشری تأثیرگذار بوده است. اصطلاح پست‌مدرن در ادبیات داستانی به آثاری اطلاق می‌شود که ویژگی‌هایی نظیر عدم قطعیت، تناقض، پارانوایا و عدم انسجام در آن‌ها نمود بارزی داشته باشد. دو رمان «هزار و یک شب نو» و «پرباد» از محمدعلی علوم به دلیل وجود عناصر یاد شده و بکارگیری مؤلفه‌هایی چون بینامتنیت، نقیضه، مرگ مؤلف، زمان پریشی، داستان‌های تو در تو و... در رده این نوع داستان‌ها قرار می‌گیرند. در این پژوهش برآنیم به بررسی و تحلیل مؤلفه‌های پست‌مدرنیستی در دو اثر مذکور بپردازیم.



کلیدواژه‌ها: پست‌مدرنیسم، محمدعلی علوم، هزار و یک شب نو، پرباد.

۱- مقدمه

پست‌مدرنیسم یکی از جنبش‌های مهم و تأثیرگذار در دهه پایانی ۱۹۶۰ است که به عنوان جنبش فرهنگی و هنری قرن بیستم شناخته شد. این جنبش با رویکرد نظری و عملی خود در حوزه ادبیات و هنر و معماری و... با بروز تحولات سیاسی و اجتماعی و اقتصادی موجب تغییر در نگرش فلسفی انسان گردید. نویسندگان این عرصه توانستند با تلفیقی خلاقانه از صناعات ادبی و بکارگیری مفاهیمی چون عدم قطعیت، فقدان قاعده و تغییر در شیوه روایت و... ادبیات داستانی را از بن‌بستی که در آن گرفتار شده بود برهانند. اکو پست‌مدرنیسم را بر اساس بافتندی و دانندگی آن و رابطه آن با گذشته این‌گونه تعریف می‌کند: «پست‌مدرنیسم، گذشته را در هر لحظه یا مقطع تاریخی با طنز و کنایه مورد بازنگری و بازبینی قرار می‌دهد.» (نوذری، ۱۳۷۹: ۶۲) پاتریشیا وو «پست‌مدرن را مقوله‌ای زیباشناختی و فلسفی می‌داند که می‌توانیم از آن چیزهای زیادی یاد بگیریم و در عین حال نسبت به آن انتقادهایی هم داشته باشیم.» (همان: ۶۶) این تعاریف در کنار تعاریفی که بزرگانی چون ایهاب حسن، لیوتار، لاج، بودریار، دریدا، هاروی و جکنز ارائه کرده‌اند به خوبی می‌تواند روشن‌کننده ابعاد مختلف این پدیده فرهنگی باشد. ایهاب حسن آن را به معنای «پایان جهان بینی واحد» می‌داند. از دید لیوتار پست‌مدرن «اعلان جنگ علیه هرگونه تمامیت و کلیت» است. لاج پست‌مدرن را «مقاومت در برابر تبیین‌های واحد» می‌پندارد و دریدا و بودریار آن را «توجه و احترام به تمایزات و تفاوت‌ها» و هاروی و جکنز «تجلیل و تکریم جریان‌ات منطقه‌ای، محلی و خاص» می‌دانند. (همان: ۳۵-۳۶)

آن چه در نگاه اول در بررسی اصطلاح «پست‌مدرن» به ذهن متبادر می‌شود ظهور جنبش و بروز تحولات جدیدی است که در عرصه هنر و ادبیات پس از مدرنیسم اتفاق افتاده است. به گفته مکاریک اصطلاح پست‌مدرن در زبان فارسی به فرانوگرایی، پست‌مدرنیسم و فرامدرنیسم ترجمه شده است. این عناوین به معنای پیدایش پس از نوگرایی است و بازگوکننده این واقعیت است که پست‌مدرنیسم به معنای پایان مدرنیسم نیست بلکه تداوم جریان آن با نگرشی انتقادی است که به صورت آمیزه‌ای از هنر عامه‌پسند و رسمی جلوه‌گری می‌کند. (مکاریک، ۱۳۹۳: ۸۱)

۲- پیشینه پژوهش

نویسندگان برای آشکار کردن ابعاد گوناگون این جنبش فرهنگی تحقیقات بسیاری انجام داده‌اند. از میان کتابها می‌توان به عناوین زیر اشاره کرد: «صورت‌بندی مدرنیته و پست مدرنیته» اثر حسینعلی نوذری (۱۳۷۹)، «به سوی پسامدرن» و «ادبیات پسامدرن» از پیام یزدانجو (۱۳۸۶)، (۱۳۷۹)، «داستان کوتاه در ایران» اثر حسین پاینده (۱۳۹۰)، و ... همچنین مقالاتی در این زمینه نگارش یافته است. مانند: «بررسی مؤلفه‌های پست‌مدرنیستی در رمان باورهای خیس یک مرده» تألیف سیروس شمیسا و سکینه نجاتی (۱۳۹۴). «نگاهی به ویژگی‌های پسامدرنیستی در داستان نا تمام (A+B) اثر بیژن نجدی» تألیف لیلا حجازی و پروین قاسمی (۱۳۹۰). «کاربست رویکرد پسامدرن در داستان» تألیف علی تسلیمی (۱۳۸۳)، «سیمین دانشور: شهرزادی پسامدرن» اثر حسین پاینده (۱۳۸۱) و ... بررسی و جستجو در سایت‌ها و منابع معتبر نشان می‌دهد که در زمینه موضوع پژوهش حاضر، نفیسه بنی‌اسدی پایان‌نامه خود را با عنوان «بررسی روایت‌شناسی رمان سوگ مغان و پربباد محمدعلی علومی» (۱۳۹۲) نوشته است.

۳- پرسش‌های پژوهش

پسامدرنیسم یکی از اشکال فرهنگی است که می‌کوشد خود را به عنوان شکلی از عوام‌گرایی زیباشناسانه مطرح کند. پژوهش حاضر در پی پاسخ‌گویی به پرسش‌های زیر است.

۱- علومی از کدام مولفه پست‌مدرنیستی در این دو اثر استفاده کرده است؟

۲- نویسنده در انعکاس بحران‌های انسان معاصر در این دو داستان چه اندازه موفق بوده است؟

۴- زندگی‌نامه محمدعلی علومی

محمدعلی علومی نویسنده، طنزپرداز و پژوهشگر کرمانی است که حاصل سال‌ها فعالیت او در عرصه فرهنگ و ادب مجموعه‌ای از آثار و مقالاتی است که هر یک در نوع خود دارای ارزش و اعتبارند. علومی آثار جدی و طنز بسیاری در کارنامه کاری خود دارد که «سوگ مغان»، «آذرستان»، «ظلمات»، «اندوه‌گرد»، «پربباد»، «داستان غریب مردمان عادی»، «هزار و یک شب نو»، «خانه کوچک»، «عطای پهلوان»، «داستان کوتاه «بمانی»، «شاهنشاه در کوچه دلگشا»، «من نوکر صدام»، «وقایع نگاری بن لادن»، «جناب آقای دیو» از آن جمله‌اند.

www.anjomanfarsi.ir

۵- پست مدرن در ادبیات ایران

هم‌زمان با فراگیر شدن جریان پسامدرنیسم در جهان، ادبیات ایران نیز هم‌سو با این پدیده نوظهور در ساختار داستانی دچار دگرگونی شد. پست‌مدرن به عنوان یک جنبش فرهنگی وارداتی در اواخر قرن بیستم در جامعه ادبی ایران وارد شد و تکنیک‌های ادبی آن از طریق ترجمه آثاری که به این سبک نگاه شده بود در اختیار نویسندگان قرار گرفت.

به اعتقاد میرعبادینی «ترجمه را به دلیل نقشی که در دگرگونی انواع ادبی و نحوه نگاه نویسندگان ما به ادبیات دارد، نمی‌توان دست کم گرفت تأثیر دراز مدت ترجمه در این است که با مطرح کردن مفاهیم و فرم‌های تازه، سبب تغییر تدریجی ادبیات می‌شود.» (میرعبادینی، ۱۳۸۹: ۲۵۲) به زعم وی «ادبیات معاصر پدیده‌ای بی‌ریشه نیست بلکه ادامه طبیعی و منطقی ادبیات کلاسیک ما است. شهری است شکل گرفته در دل شهر ادبیات کلاسیک.» (همان: ۲۵۲)

داستان‌نویسی جدید تقلید صرف از ادبیات غرب نبود و در زمانه‌ای خاص — عصر مشروطیت — وقتی عوامل عینی و ذهنی متعدد فضا را آماده ساختند، پدید آمد. در این شرایط بود که بسیاری از رمان‌نویسان ایرانی به منظور همراه شدن با موج جدیدی که در ادبیات جهان برخاسته بود به نوشتن رمان‌های پست‌مدرنیستی اقدام کردند و ابتدا تکنیک‌ها و مؤلفه‌های آن را به صورت تقلیدی و کلیشه‌ای بکار بردند و بعدها با ایجاد تحولاتی در نوشته‌های خود،

متون درخور توجهی را ارائه نمودند. جیمسون در مورد ضرورت شکل‌گیری این تحولات در هر دوره‌ای چنین استدلال می‌کند «ما نیازمند پدید آوردن صورت‌های نوینی از بازنمایی هستیم که مناسب حال مکان جهانی سرمایه‌ی چند ملیتی باشد.» (اسمارت، ۱۳۸۳: ۲۴۵) وقوع انقلاب اسلامی در ایران منجر به این شد که نویسندگان فرصتی پیدا کنند تا در الگوهای زیبایی‌شناختی و ادبی که در دهه‌های گذشته مورد استفاده قرار می‌دادند بازنگری کنند و با طبع آزمایی در عرصه پست‌مدرن راه را برای نوشتن رمان‌هایی با سبک و سیاقی جدید باز نمایند.

۶- مؤلفه‌های پست‌مدرن در هزار و یک شب نو و پرباد

در داستان‌های هزار و یک شب نو و پرباد مؤلفه‌های پست‌مدرنیستی نظیر عدم قطعیت، عدم انسجام، پارانوایا، مرگ مولف، تغییر زاویه دید، بینامتنیت، آشفتگی زمانی، نقیضه، تناقض و... دیده می‌شود. حضور این مؤلفه‌ها را در داستان‌های او می‌توان نشان از تمایل نویسنده برای گذر از مدرنیسم و گام نهادن در دنیای پست‌مدرن دانست. این پژوهش با بررسی مؤلفه‌های پست‌مدرنیستی در این دو اثر می‌کوشد نشان دهد که نویسنده تا چه حد توانسته است به کمک این شگردها اثر خود را به یک اثر پست‌مدرن نزدیک کند؟ در زیر به تبیین این مؤلفه‌ها می‌پردازیم.

۱-۶ عدم قطعیت

مقوله عدم قطعیت یکی از واژه‌هایی است که در زندگی روزمره در مقیاس وسیعی گفته و شنیده می‌شود و در تمام جنبه‌های زندگی و حتی در ادبیات نیز کاربرد فراوانی دارد. عدم قطعیت در رمان‌های پست‌مدرن «بیشتر خود را در سطح روایت نشان می‌دهد. به گونه‌ای که ممکن است از یک رویداد تفاسیر گوناگونی ارائه شود و یا اینکه رویدادها در پرده‌ای از ابهام قرار گیرد.» (پاینده، ۱۳۸۲: ۴۲) در رمان پسامدرن «معمولاً روایتی یک‌دست و منسجم وجود ندارد که خواننده متفعلانه آن را بخواند؛ بلکه مجموعه‌ای از چند روایت موازی ارائه می‌شود و این خواننده است که باید بکوشد و راه خود را از هزار توی این روایت‌ها (یا اگر بخواهیم دقیق‌تر بگوییم، پاره روایت‌ها) بیابد.» (حجاری و قاسمی، ۱۳۹۰: ۱۰۹)

استفاده از تعدد روایت باعث ایجاد نوعی عدم قطعیت در داستان می‌شود و به این ترتیب توجه خواننده را به ساختگی بودن متن داستان جلب می‌کند. علومی در داستان پروانه و سهراب از «هزار و یک شب نو» روایت‌های متفاوتی را برای آشنایی سهراب و پروانه ذکر می‌کند و به این ترتیب خواننده را در جریان خوانش داستان مشارکت داده و او را در انتخاب یکی از دو روایت مطرح شده مختار می‌گذارد.

در روایت اول: سهرابو خدمتکار خانه کل نجیب که برای تهیه مایحتاج زندگی به بازار رفته است پس از مراجعت می‌بیند که پروانه با چادر گلدار و سفیدش در حیاط خانه مشغول آبیاری گل‌هاست. آب‌پاش در دستان لاغر و نحیف پروانه سنگینی می‌کند سهرابو برای کمک به او نزدیک شده و در یک لحظه نگاه‌شان با هم تلاقی می‌کند اما پس از لحظه‌ای به خود آمده و نگاه‌شان را می‌دزدند و سهرابو خانه را ترک می‌کند. «پروانه به اتاق رفت و سهرابو که کارش تمام شد، دم در گفت - خداحافظ... منتظر پاسخ نماند. در کوچه راه افتاد و دورتر وسط کوچه ایستاد... پروانه دویده بود، رفته بود پشت‌بام و او را نگاه می‌کرد. دید که سهرابو مدتی میان کوچه ایستاد و بعد، دست در هوا جنباند. یک دست به کمر، پا پس و پیش برد در آن کوچه‌ی خالی و خاموش، شروع کرد به رقص محلی دهات خودشان.» (علومی، ۱۳۹۳: ۲۶۳)

در روایت دوم: سهرابو در حیاط خانه مشغول آب‌پاشی حیاط است و پروانه در کنار باغچه مشغول چیدن گل سرخی صد پر است که یک خار بزرگ در انگشتش فرو رفته و می‌شکند. «آخ! پروانه گفت و سهرابو که نیم‌نگاهی گاهی به او داشت، آب‌پاش و جارو را انداخت و دوید، سیخ شکسته و قطره‌های خون را دید که از انگشت سفید و ظریف پروانه می‌چکید... بیش‌تر از پروانه ترسیده، و از دیدن آن چند قطره خون، رنگش پریده بود... پروانه دست

پس کشید و من و من کنان گفت — آسهراب، شما زن داری؟ سهرابو نگاهش کرد، نگاه دزدید، گفت — من؟ نه! نه دارم.» (همان: ۲۶۵) این ویژگی در پربید یافت نشد.

یکی از آشکارترین جلوه‌های عدم قطعیت در این دو اثر استفاده از فرجام‌های متفاوت برای داستان‌هاست. «در برخی از متن‌ها، داستان همچنان گشوده است و با آخرین صفحه به پایان خود نمی‌رسد. تفسیرها و تاویل‌های مختلفی می‌توان برای پایان داستان و حتی کل آن رقم زد که ممکن است هیچ کدام بر دیگری برتری نداشته باشد.» (بی‌نیا، ۱۳۹۲: ۴۹) پست‌مدرنیست‌ها معتقدند: «یک داستان می‌تواند چند نوع پایان داشته باشد (چنان که زندگی چنین است) و خواننده هر کدام را که می‌خواهد انتخاب کند و اساساً داستان نباید حتماً نتیجه و پایانی داشته باشد، انسجام متن بی‌معنی است هیچ چیز قطعی نیست و بدین ترتیب داستان پست‌مدرنیستی به زعم ایشان نزدیک‌ترین روایت به زندگی واقعی و هستی است.» (شمیسا، ۱۳۸۱: ۳۲۲) علمی می‌کوشد با ایجاد فرجام‌های کاذب و تصنعی خود را از قید و بند داستان‌هایی با فرجام معین برهاند. در این مسیر گاه با باز گذاشتن پایان داستان خوانندگان خود را در انتخاب فرجام داستان آزاد می‌گذارد و گاه با بیان پایان‌های متفاوت مخاطبان خود را دچار نوعی ابهام و سردرگمی می‌کند. به عنوان مثال در بخشی از «هزار و یک شب نو» نویسنده تصور کارهایی را که شخصیت‌های داستانی در طول یک روز قرار است انجام دهند به عهده مخاطب می‌گذارد:

«چون سخن به اینجا رسید، به طرز عجیبی صبح شد و شهرزاد لب از قصه گفتن فرو بست، اما آن روز چه گذشت و شهرزاد چه کرد و شهر باز به چه کاری پرداخت و برزو آیا غیر از مات ماندن به خط‌های روی دیوار که به وضوح استعاره‌ای از سرنوشت خودش هستند، کار دیگری کرد یا نه؟ همه‌ی این‌ها را می‌سپاریم به عهده‌ی خواست و خیال خودتان.» (علمی، ۱۳۹۳: ۹۵)

در بخشی دیگر از داستان، فرجام‌های احتمالی را بازگو می‌کند: «دست تقدیر و یا حتی اوضاع بحران زده اجتماعی، حدود جنگ دوم جهانی، طوری بود که خیلی راحت، مثل آب خوردن، می‌شد که عظیم، قهوه‌چی باشد و ارباب عزت، معتاد باشد و قلی، نزول‌خوار و یا برعکس.» (همان: ۵۶)

علمی در «پربید» نیز چندین پایان برای داستان خود بیان می‌کند و به خوانندگان خود اجازه می‌دهد که پایانی مطابق با خواست و سلیقه خود انتخاب کنند. از آنجایی که پرداختن به جزئیات این فرجام‌ها در مجال کوتاه این پژوهش امکان‌پذیر نیست به خلاصه‌ای از آنها اشاره خواهیم کرد.

فرجام اول: بی‌بی ماهی که از مرگ فرزندان دل شکسته و غمگین است به پشت بام خانه خود رفته و می‌گرید ناگهان مه غلیظ و سنگینی تمام شهر را فرا می‌گیرد. از میان مه اراه‌ای پیدا می‌شود که برای بردن سودابه خاتون به قبرستان آمده و در میان آن افعی بزرگی چنبره زده است. سودابه خاتون پیش از زنده به گور شدن از ترس می‌میرد و به جای او سنجر در قبر خوابیده و دفن می‌شود و پس از آن مه از شهر کنار می‌رود.

فرجام دوم: هوا مه‌آلود است و بی‌بی ماهی بر سقف خانه می‌گرید. بی‌بی ماهی با لباس‌های گلدار و روسری رنگارنگ به میدان شهر می‌رود از میان مه ایرج و شمس سوار بر اسب وارد میدان می‌شوند و به دنبال آنها طوس سوار بر اسبی سفید به مادر نزدیک می‌شود و پس از مکالمه‌ای کوتاه با او از آنجا دور می‌شود. آق‌بوقای قزاق که شاهد این ماجرا بود بی‌بی ماهی را مجبور می‌کند به دنبال فرزندان خود برود حتی به صورتش سیلی می‌زند. بی‌بی ماهی که از این برخورد ناراحت است آهی آتشین از دل می‌کشد و صورت آق‌بوقا را می‌سوزاند. سپس به خانه والی شهر رفته و آهی از دل بر می‌کشد و خانه را با تمام افرادی که در آن است به آتش می‌کشد. نک: (علمی، ۱۳۹۴: ۵۱۲ - ۵۲۸)

۲-۶ عدم انسجام

انسجام در لغت به معنی یکپارچگی و استواری است و در اصطلاح خصوصیتی در نوشته است که سبب می‌شود اجزای تشکیل دهنده‌ی آن به یکدیگر پیوسته باشد. پست‌مدرنیست‌ها معتقدند که «دنیای معاصر واجد وحدت و

انسجام نیست، بلکه چند پاره و متشتت است و بهترین شکل پرداختن به این دنیای متشتت، نوشتن رمانی است که خود از قطعات چند پاره و ظاهراً نامرتبط تشکیل شده باشد.» (پاینده، ۱۳۸۲: ۱۰۵) علومی با اهدافی از پیش تعیین شده و با استفاده از شگردهایی چون صحبت‌های فراداستانی خطاب به خواننده، تناقض، تغییر مکرر موضوع داستان و فقدان آغاز و پایان برای داستان‌ها، وحدت و انسجام متن خود را دچار اختلال می‌کند و آشفتگی و بی‌نظمی دنیای درون داستان را برای مخاطبان به نمایش می‌گذارد. او با استفاده از این تکنیک‌ها خوانندگان را سردرگم و قرائت آن‌ها را از متن با اشکال روبرو می‌کند. علاوه بر موارد یاد شده استفاده از تکنیک‌هایی نظیر تغییرات زاویه دید، جریان سیال ذهن، خواب و رویا، زمان پریشی و تلاقی ژانرها، سبب آشفتگی و عدم انسجام متن در داستان‌های دو اثر شده است.

۳-۶ فقدان آغاز و پایان داستان‌ها

یکی از ویژگی‌های اصلی داستان‌های کلاسیک و مدرن وجود آغاز و پایان در داستان‌هاست که نویسندگان پسامدرن به آن توجهی ندارند. علومی با بهره‌گیری از این ویژگی خوانندگان خود را دچار سردرگمی می‌کند و موجبات عدم انسجام و آشفتگی در متن را فراهم می‌آورد. بسیاری از داستان‌ها در آغاز و انتها با سه نقطه شروع و خاتمه می‌یابد. این ویژگی به وفور در دو اثر مورد یافت می‌شود. در «هزار و یک شب نو» می‌خوانیم:

«... بیچاره ابراهیم ساده دل بینوا که حالا دست بر در چوبی زیر زمین گذاشته تا در باز شود» (علومی، ۱۳۹۳: ۱۸۴)

بسامد به کارگیری این ویژگی در «پرباد» به واسطه حجم این رمان به مراتب از «هزار و یک نو» بیشتر است که در اینجا به چند نمونه بسنده می‌کنیم. «... بوی خاک... عطری نمناک از خاک و شن خیابان آب‌پاشی شده جلوی کنسولگری برمی‌خاست. نسیمی خنک می‌وزید. آسمان یکدست و بی حتی لکه ابری، آبی و شفاف زرین.» (علومی، ۱۳۹۴: ۴۴۰)

نویسنده در بخشی‌هایی از پرباد بدون اینکه سرنوشت داستان را مشخص نماید تنها به گذاشتن چند نقطه اکتفا کرده و حدس درباره انتهای داستان را به عهده خوانندگان می‌گذارد. «مردان طایفه‌ها با همدیگر محکم دست دادند و روبوسی کردند. طوری رفتار می‌کردند (ماهان حیرت زده نگاهشان می‌کرد) مثل اینکه آماده می‌شوند به عروسی بروند و نه به جنگی نابرابر...» (همان: ۴۸۷).

۴-۶ اتصال کوتاه

اتصال کوتاه یکی از تکنیک‌های پسامدرنیستی است که «به معنای ورود نویسنده به دنیای داستان است. به این صورت که نویسنده یا راوی فراداستان آشکارا در داستان دخالت می‌کند و با شخصیت‌های داستان وارد صحبت و تعامل می‌شود. همین امر موجب برقراری اتصال کوتاه میان جهان داستان و جهان بیرون از داستان می‌شود و خواننده نمی‌داند کدام یک از دو جهان اصالت دارد.» (فیضی و دیگران، ۱۳۹۵: ۲۲) علومی در بسیاری از قسمت‌های داستان با مخاطبان خود ارتباط برقرار می‌کند و با صحبت‌های گاه و بیگاه خود با خواننده، مرز میان واقعیت و خیال را در هم می‌شکند این کار به شکل‌گیری نوعی پیوند عاطفی میان خواننده و شخصیت‌ها کمک می‌کند. به این ترتیب علومی خواننده را درگیر کنش داستانی کرده، گونه‌ای از خواندن فعال را برای او تدارک می‌بیند. این ویژگی در «هزار و یک شب نو» بسیار دیده می‌شود. مثال: «کل جبار بر خلاف تمام داستان‌های کلاسیک که می‌گذارند تا صحبت طرف تمام شود، حرف شهرزاد را قطع کرد (تقصیر ما نیست، بی‌ادبی از خودش است) و گفت — هی قصه قصه می‌کند! مگر تو قصه بلدی بگی؟» (علومی، ۱۳۹۳: ۱۷) «عظیم از گوشه و کنار... شنید که آعزت ارباب دارد در تکه زمین او، سه باب خانه می‌سازد (قلی، سینی چای و یا نان و پنیر و نیمرو به دست، با نیش باز می‌ایستاد و گوش می‌داد. در پا سخ به دوستش، عظیم که می‌گفت — این رسم رفاقت نیست که کلاه مرا بردارند و تو نیش به خنده باز بشود! قلی می‌گفت که: خنده؟! هر که نداند تو که دوست قدیمی من هستی خوب خبر داری که من هر وقت خیلی خیلی ناراحت می‌شوم، خود به خود نیشم تا بناگوش باز می‌شود.) عظیم راه افتاد و از آدم‌های معتبر شنید که شهرداری می‌خواهد خیابان بکشد و تا یکی دو سال دیگر، این بر بیابان، آباد می‌شود.» (همان: ۸۳)

علمی در «پرباد» به عنوان راوی دانای کل در جای جای داستان حاضر می‌شود و خطاب به خواننده توضیحاتی درباره داستان ارائه می‌کند. «میرفراجاد در دل خود احترام فراوانی برای تام وین، یعنی دانشمندی (به نظر میرفراجاد در آن لحظه، وین، دانشمند می‌آمد) قائل می‌شد که توانسته است تصویری از دو شخص مهم در تاریخ جهان را بسازد.» (علمی، ۱۳۹۴: ۳۴۵)

«گاهی مکث می‌کرد و گاهی اخم... با حرکات سنجیده و از قبل تمرین شده سر و یا دست، بر موضوعی تأکید می‌کرد (بعدها بارها با خجالت از خود می‌پرسید که آیا در آن وقت، مثل یک هنر پیشه نابلد و بد که نقش سنگین یک بازی تراژدی یا حماسی را عهده‌دار شده، رفتارهایش مسخره نبودند؟)... می‌گفت و هر لحظه، بیشتر دستپاچه می‌شد.» (همان: ۴۴۳)

۵-۶ تغییر مکرر موضوع داستان

هزار و یک شب نو مجموعه‌ای از داستان‌های کوتاه است و تغییر موضوع در آن به ساختار این گونه ادبی مربوط می‌شود. علمی در این اثر می‌کوشد پیوسته موضوع داستان را تغییر دهد و با برهم زدن توالی منطقی روایت‌ها این داستان‌ها را بی‌ارتباط به هم جلوه دهد و به این ترتیب خواننده را در مرتبط کردن حوادث با مشکل مواجه سازد. عدم ارتباط موضوعات در «هزار و یک شب نو» به مراتب بیشتر از «پرباد» است به گونه‌ای که هر بخشی از این کتاب پس از روایت داستانی کوتاه به پایان رسیده و داستانی دیگر بی‌هیچ ارتباطی با متن پیش از خود آغاز می‌شود. روند روایت داستان در «پرباد» به گونه دیگری رقم می‌خورد. علمی در بخش‌های ابتدایی پرباد ماجرای ناهید و وقایع پیش آمده برای او را از زبان پیرویس روایت می‌کند؛ ولی در میانه داستان متن دچار آشفتگی می‌گردد. نویسنده سعی دارد با ارائه یک روایت غیر منسجم خواننده را در رسیدن به معنایی واحد ناکام بگذارد. از این رو به روایت زندگی افرادی می‌پردازد که هر یک به نوعی در بخش اولیه نقش‌آفرینی کرده‌اند. حضور افراد با سرگذشت‌های متفاوت و طرح موضوعات متنوع در داستان شاکله اصلی ادامه این اثر را تشکیل می‌دهد.

۷-۶ بینامتنیت

بینامتنیت حضور غیرقابل انکار یک متن در متون دیگر است که متن ادبی را از یک نظام معنایی محدود رها می‌کند. «هر متن بواسطه متونی که از قبل وجود داشته‌اند و هر یک خود نیز حاصل عملکرد تعاملی رمزگان‌ها و متون ماقبل خود بوده‌اند، دریافت می‌شود و امکان تولید معنا را می‌یابد... در این دیدگاه متن فراورده‌ای بسته نیست که حدود مشخص و قطعی‌ای دارد، بلکه فرایندی باز است که می‌تواند حدود خود را پیوسته باز تعریف کند.» (سجودی، ۱۳۹۰: ۲۱۲) بدین ترتیب «بینامتنیت به معنای شکل‌گیری معناها و متن‌ها به وسیله متن‌های دیگر است؛ نوعی خوانش یک متن در مقابل متن‌های دیگر که تأثیرات متنی و ایدئولوژیکی آن‌ها، و اصولاً همه متن‌ها را، در بافتی از روابط نشان می‌دهد.» (رشیدیان، ۱۳۹۴: ۱۴۰)

اشراف علمی به متون قدیم و معاصر و همچنین دقت نظر او در به‌کار بردن کلمات، جملات، و توجه او به شخصیت‌های متون کهن سبب می‌شود که با اندک تاملی بتوانیم در متن داستان معادلی برای آنها پیدا کنیم. اشاره به داستان‌ها، شخصیت‌های تاریخی و ادبی و عرفانی و اساطیری و... در متن هر دو اثر فراوان به چشم می‌خورد. نویسنده با ثبت اشارات، تلمیحات و کنایات در خلال متن می‌کوشد به طرق مختلف پیوند این دو اثر را با متون پیش از خود و حتی معاصر خود به نمایش بگذارد و با به‌کارگیری کنایه، اشاره و تلمیح و الهام‌گرفتن و بازآفرینی، زمینه مشارکت فعالانه مخاطب را در قرائت متن فراهم آورد. نویسنده با الهام‌گرفتن از داستان‌هایی چون سرگذشت رستم و تهمینه، ضحاک مار دوش، بیژن و منیژه و بخشی از شعر «شب مهتاب» شاملو به شکلی نوشخصیت‌ها را بازآفرینی می‌نماید. چگونگی به‌کارگیری بینامتنیت در این دو اثر در مقاله‌ای با عنوان «تحلیل دو رمان هزارویک شب نو و پرباد از محمدعلی علمی براساس نظریه بینامتنیت ژنت» مورد بررسی قرار گرفته است. نک: (تاج بخش و تومزاد، ۱۳۹۷: ۲۴۵۸-۲۴۷۶) آمیختن نظم و نثر و نقل سخن بزرگان و ضرب‌المثل‌ها... در خلال روایت داستان و توجه به شعر از

خصایص نویسندگی علومی است. او این کار را چنان هنرمندانه انجام می‌دهد که بر جذابیت هرچه بیشتر متن می‌افزاید. توجه به فرهنگ عامه و بیان موضوعات مختلفی نظیر باورهای عامیانه، جنگ، فقر، عشق و مرگ از نمونه‌های دیگر بینامتنیت در این دو اثر است که در مقاله‌ای با عنوان «بازتاب ادبیات عامیانه در داستان هزار و یک شب نو از محمدعلی علومی» مورد بررسی قرار گرفته است. نک: (تاج‌بخش و تومزاد، ۱۳۹۶: ۲۱۱۴)

۶-۸ نقیضه

علومی در «هزار و یک شب نو» و «پرباد» با بهره‌گیری از آشنایی‌زدایی می‌کوشد مفروضات ذهنی مخاطبان خود را برهم زند و با شیوه‌ای ساختار شکنانه دست به خلق اثری مستقل از اثر «هزار و یک شب» بزند. تخریب و واسازی انجام شده در این دو اثر به منظور بیگانه‌سازی و روبرو کردن خوانندگان با شکلی متفاوتی از شخصیت‌ها و مفاهیم داستانی صورت می‌گیرد. علومی در این دو اثر به تقلید از سبک و قالب اثر کهن می‌پردازد. هر چند این داستان‌ها به لحاظ سبک نوشتاری و اقتباس از حکایت‌های تو در تو، شباهت‌هایی به نمونه قدیمی خود دارند ولی قابل قیاس با آن نیستند. اگرچه نویسنده هزار و یک شب را دستمایه‌ای برای خلق اثر جدید خود قرار داده و تلاش کرده است که عناصر داستانی را با مؤلفه‌های طنز و موضوعات اجتماعی و سیاسی و فرهنگی درهم آمیزد و به نوعی آن را به عنوان نقیضه‌ای مدرن و مستقل معرفی کند ولی شهرت و عظمت این اثر فاخر کهن و محبوبیت آن در نزد ادب دوستان سبب شده است که اثر قدیمی همچنان مقبول افتد. «مثل هزار و یک شب قدیمی، نویسنده و یا راوی متعدد هستند و برای خودم باعث تعجب است که شهرزاد خانم حتی مرا راوی دو حکایت دانسته است! باز، مانند هزار و یک شب، بعضی از داستان‌ها در جاهای دیگر نیز آمده‌اند.» (علومی، ۱۳۹۳: ۹)

در رمان «پرباد» نیز به این نکته که داستان‌ها به شیوه قصه‌های هزار و یک شب نوشته شده، اشاره شده است. «من هم به سبب علاقه‌ام به قصه‌های بزرگی چون سمک عیار، امیر ارسلان و قصه‌های هزار و یک شب، بر اصل روایت مکتوب پیرویس و آن روایت‌های شفاهی، چیزهایی افزودم و یا کم کردم که سرانجام شده است همین کتاب که در دسترس دارید.» (علومی، ۱۳۹۴: ۳۰)

گویا نویسنده در «هزار و یک شب نو» به کتاب «هزار و دومین شب» ترجمه آنتوان گالان نیز توجه داشته است که در آن توفیل گوتیه «شهرزاد قصه‌گویی را به تصویر می‌کشد که سرچشمه الهام‌بخش قصه‌هایش خشکیده و سوار بر قالیچه پرنده، به داستان‌نویسی پاریسی پناه می‌برد تا تار و پود قصه‌ای جدید را برای او فراهم آورد.» (علوی و رجبی، ۱۳۹۱: ۱۲۰) درست همین اتفاق در «هزار و یک شب نو» و به شکلی دیگر در «پرباد» نیز رخ می‌دهد. شهرزاد در دنیای مدرن امروزی فروشنده چای شهرزاد است او که قصه‌گویی را از یاد برده، برای نوشتن داستان‌هایش به علومی روی می‌آورد. «با خودش می‌گفت که من کجا و قصه کجا؟ گویا از یادش رفته بود که روزی، روزگاری شهرزاد قصه‌گو بوده...» (علومی، ۱۳۹۳: ۱۲)

در رمان «پرباد» نیز مردم داستان شهر غم‌زده پرباد را از یاد برده‌اند. پیرمردی کهن سال، که آخرین بازمانده این شهر است، دفترچه خاطرات خود را در اختیار علومی قرار می‌دهد و او نیز به نوشتن داستانی با همین نام اقدام می‌کند. «پیرویس، دفتر یادداشت‌ها و داستانش، شهر غمگین پرباد را به من داد... پیرویس با خط خوش و با چند نوع قلم... حکایت‌های پرباد را نوشته است.» (علومی، ۱۳۹۴: ۳۰)

نمونه دوم نقیضه‌پردازی در «هزار و یک شب نو» در داستان «یاران» شکل می‌گیرد که نویسنده در آن به داستان سه یار دبستانی مشهور نظر داشته است ولی به جای شخصیت‌های سرشناس آن از افرادی عادی استفاده نموده است. «سه یار دبستانی بودند، مثل همان سه یار دبستانی مشهور، یعنی خواجه نظام و حسن صباح و حکیم عمر خیام، اما این سه یار، آن قدرها مشهور نشدند... یکی شان این آخر عمر، معتاد ناجور شد، به قول معروف، معتاد تابلو! یکی شان نزول خوار خرده‌پا شد و یکی شان هم شد قهوه‌چی.» (علومی، ۱۳۹۳: ۵۴، ۵۵)

۹-۶ آشفتنگی زمانی

از دیگر تمهیدات هنری که علمی در جریان داستان‌نویسی به آن توجه دارد، استفاده از بهم ریختگی زمانی یا زمان پیریشی است، او با جابجایی ترتیب وقوع حوادث و کنش‌های داستانی، سرعت درک خوانندگان خود را نسبت به متن کاهش می‌دهد. او این کارکرد را در هر دو اثر با شیوه‌هایی نظیر شروع داستان از میانه، گذشته‌نگری و آینده‌نگری به نمایش می‌گذارد. علمی برای گریز از رعایت کامل خطی بودن زمان، مقداری از اطلاعات داستانی را به صورت گذشته‌نگری ارائه می‌کند. او با استفاده از تک‌گویی‌های ذهنی و پس‌نگری، در زمان داستان حرکت می‌کند. استفاده علمی از این شکل روایی در داستان‌های دو اثر که چندین بار نیز تکرار می‌شود نشان دهنده توجه او به این تداخل‌های زمانی و تلاش برای برهم زدن نظم زمانی رویدادها است. گاه نویسنده برای گذشته‌نگری در داستان از تکنیک‌هایی نظیر خاطره‌گویی و جریان سیال ذهن بهره می‌گیرد. بازگشت به گذشته از طریق این دو شگرد به نویسنده این امکان را می‌دهد که روند عادی بروز اتفاقات در داستان را دچار اختلال کند و با بازگشت به گذشته و ایجاد آشفتنگی در زمان، ذهن مخاطب را از زمان اصلی داستان منحرف نماید. در بخشی از هزار و یک شب نومی خوانیم که شخصیت داستانی در برهه‌ای از زمان و در عالمی میان واقعیت و خیال، با چهره خود در کودکی روبرو شده و این امر موجب یادآوری خاطراتی از دوران کودکی‌اش می‌شود. «ابراهیم نگاه کرد و با خوشحالی و تعجب، خودش را شناخت وقتی که بچه بود و کلاس چهارم دبستان بود... خنده‌اش گرفت آن وقت‌ها چه قیافه‌ی خنده داری داشت! لاغر، دراز، سر از ته تراشیده و گوش‌های بزرگ... چه قدر لاغر، مثل اسکلت.» (علمی، ۱۳۹۳: ۱۹۱)

در بخشی از پرباد نیز سنجر به مرور خاطرات گذشته می‌پردازد: «بچه بودم ولی یادم است که نوکرها این رعیت‌ها را یکی یکی می‌آوردند و آن وقت پدر بزرگم که او هم مثل من دستش بند بود به بساط، همین طور پشت منقل با ششلول تیر می‌زد کله‌شان را می‌ترکاند.» (علمی، ۱۳۹۴: ۲۲۰)

از دیگر شیوه‌هایی که نویسنده برای برهم زدن نظم زمانی حکایت‌ها از آن بهره جسته است به کارگیری آینده‌نگری یا پیش‌گویی در داستانهاست. او به یاری شگردهای مختلفی چون پیش‌گویی شخصیت‌ها، بیان خواب و تعبیر آن نظم زمانی را در داستان مختل می‌کند. علمی در «پرباد» با خلق شخصیتی پیش‌گو در داستان، واقعه‌ای را زودتر از آنکه اتفاق بیفتد، بیان کرده و به این ترتیب با حرکتی نابهنگام به زمان آینده حرکت می‌کند. او با بیان اتفاقاتی که قرار است در آینده رخ دهد بدون آنکه ضرورت گفتن آن در داستان پیش‌بینی ایجاد تحیر و سردرگمی در خوانندگان می‌شود و با ایجاد حس تعلیق و ایجاد میل به دانستن چگونگی وقوع حوادث پیش‌بینی شده، آنان را با خود همراه می‌سازد. «به یاد حرف بیدخت افتادم که انگار پیش‌بینی کرده بود که عشق، شط شیرینی است همپای شط خون که ای کاش عاشقان عاشقی را فراموش کنند که ای کاش بگریزند و در دورترین چاه‌های بیابان روی از عاشقی پنهان کنند و منکر بشوند. یادم آمد که بیدخت گفت اما آنچه مقدور است رخ خواهد داد زیرا آدمی ضعیف است، زیرا آدمی آه و دمی است و اسیر محبت است، زیرا آدمی به قدر عاشقی آدم است.» (همان: ۲۵۱)

۱۰-۶ پارانویا

پارانویا، اصطلاحی روان‌شناختی - روان‌پزشکی است. افرادی که مبتلا به اختلال پارانویایی هستند دچار نوعی آشفتنگی فکری یا هذیانند، این افراد نسبت به دیگران بی‌اعتمادند و احساس می‌کنند که دیگران همواره در فکر فریب دادن و دروغ گفتن به آن‌ها هستند. بدبینی، سوءظن، شک و بدگمانی، توهم توطئه و احساس تعقیب شدن از سوی دیگران از جمله ویژگی‌های برجسته این گونه افراد است. مک‌هیل برخی از اضطراب‌های پارانویایی را به این ترتیب برمی‌شمارد: «بدگمانی به ثبات و دوام روابط انسانی، محدود شدن به هرگونه مکانی با هویت خاص، باور به این که جامعه در پی آزار رساندن به فرد است، تشدید طرح‌ریزی‌های فردی برای مقابله با توطئه دیگران.» (مک‌هیل و دیگران، ۱۳۹۳: ۹۶) با توجه به تقسیم‌بندی ارائه شده از سوی مک‌هیل، می‌توان نمونه‌هایی را به عنوان مثال بیان نمود که در زیر به آن‌ها خواهیم پرداخت.

۱-۱۰-۱ بدگمانی به ثبات و دوام روابط انسانی

افراد به دلایل مختلفی چون ضعف و ناهنجاری درونی یا شتابزدگی در تصمیم‌گیری در باره دیگران، دچار نوعی بدگمانی و در پی آن بی‌اعتمادی نسبت به سایر افراد می‌شوند، بدگمانی سبب گریز از دیگران شده و تنهایی و انزوا را برای فرد بدگمان به همراه می‌آورد. در «هزار و یک شب نو» به نمونه‌ای از این افراد برمی‌خوریم. شخصیت سامان که دارای اختلال پارانوئیدی است در تمام مکالمه‌ها و حرکات دیگران، معانی پنهانی را جستجو می‌کند او برای کارهای خود توجیه کافی دارد و هیچ استدلالی را برای رد باورهای خود نمی‌پذیرد و برای موضوعی هرچند کوچک و پیش پا افتاده دلایل بدبینانه را جستجو می‌کند، تا اینکه به دنبال یک سوء تفاهم دوستی چندین و چند ساله خود را از یاد برده و شک در وجودش رخنه می‌کند «سامان کم‌کم به یادش آمد که فرهاد از همان بچگی بدجنس بوده... آن روز که از دبیرستان به مغازه رفتند تا خودکار بخرند، خودکار یک شکل انتخاب کردند اما اگر فرهاد خیال می‌کرد زرننگ است، سامان حواسش بود. خوب متوجه شد که او با زرننگی و نامردی همان خودکاری را برداشت که یک ذره بیش‌تر جوهر داشت. زرننگی‌اش در این بود که وانمود می‌کرد اصلاً حواسش نیست!» (علومی، ۱۳۹۳: ۱۰۶)

۲-۱۰-۱ باور به این که جامعه در پی آزار رساندن به فرد است

هجوم افکار موذی به ذهن افرادی که از پارانوئیا رنج می‌برند موجب می‌شود که آن‌ها همواره با این تصور زندگی کنند که اطرافیان شان قصد آسیب رساندن به آن‌ها را دارند از این رو به همه چیز با دیده شک و تردید می‌نگرند. علومی این ویژگی را با شدت و ضعف در شخصیت‌های داستانی خود به نمایش می‌گذارد: در بخشی از «هزار و یک شب نو» می‌خوانیم فرهاد و سامان که برای کار به تهران رفته‌اند تصمیم می‌گیرند که پس از جمع کردن پول‌هایشان در شهر خود مغازه‌ای افتتاح کنند. «سامان تعارف کرد که: نه! اسم تو باید اول باشد... سامان یک لحظه فکر کرد که بعدها از پسر عمویش خواهش می‌کند که سامان را اول بنویسند. چه اشکالی دارد؟ نکند فرهاد مخالفت کند... کمی با شک او را نگاه کرد اما دنباله‌ی فکرش را نگرفت.» (همان: ۱۱۰)

در «پریاد» آمده است: ماهان که برای دادن گزارش به کنسولگری رفته با توهم اینکه شاید کسی در تعقیب او باشد مراقب اطراف است. «ماهان از ته خیابان، یواش یواش جلو آمد گاه بی‌گاه می‌ایستاد و به پشت سر و به کوجه‌های خالی دور و بر، نگاه می‌کرد.» (علومی، ۱۳۹۴: ۴۴۰)

۳-۱۰-۱ تشدید طرح‌ریزی‌های فردی برای مقابله با توطئه دیگران

این ویژگی در «هزار و یک شب نو» به گونه چشمگیری جلوه‌گراست. شخصیت داستانی که بر اساس اوام و خیالات خود کینه دوستش را به دل گرفته به دنبال راهی برای برهم زدن نقشه‌های اوست. به این منظور و برای بدنام و بی‌آبرو کردن دوستش دست به اعمالی می‌زند که بخشی از آن به این شرح است: سامان به خانه نامزد دوستش تلفن می‌زند و او را این‌طور معرفی می‌کند: «ناچارم به اطلاع برسانم که شخص مذکور همچنان که از اسمش معلوم، شخصی است که به انواع مواد مخدر از تریاک تا شیر و حشیش و شیشه و کراک معتاد است و در ضمن با باندهای قاچاق بین‌المللی همکاری نزدیک دارد... شما غافلید که این‌ها چه قیافه‌های موش مرده‌ای می‌گیرند.» (علومی، ۱۳۹۳: ۱۲۲)

۱۱-۶ مرگ مولف

توجه به جایگاه مؤلف در نظریه و نقد ادبی سابقه‌ای بسیار طولانی دارد. رولان بارت این دیدگاه را که مؤلف به عنوان چهره‌ای مقتدر که اقتدار خود را بر متن تحمیل می‌کند مورد انتقاد قرار می‌دهد و معتقد است: «دادن» مؤلفی به متن و قائل شدن تفسیری واحد و مطابق نظر مؤلف برای آن «به معنای تحمیل محدودیتی برای متن است.» (رشیدیان: ۱۳۹۴: ۶۱۷) بارت اقتدار ستیزانه جایگاه خواننده را در قرائت نقادانه متن ارتقا می‌دهد و می‌گوید که: «معنای متن حاصل تفسیر خواننده است نه بازتاب اندیشه‌های مؤلف. متن نه یک پیام واحد و منسجم بلکه مجموعه‌ای از نشانه‌ها را ارائه می‌دهد که هر خواننده به روش خاص خود یعنی با اولویت‌های معین یا با در نظر

گرفتن معانی فراقاموسی خاص برای نشانه‌های زبانی، می‌تواند در آن‌ها کاوش کند لذا تفسیر لزوماً کاری است غیر قطعی و پایان‌ناپذیر. (پاینده، ۱۳۸۵: ۳۶) میشل فوکو برای مؤلف کارکردی اجتماعی قائل است که «منشأ بی‌کران دلالت‌هایی که یک اثر را بر می‌کند نیست؛ بر آثار اولویت ندارد، او یک اصل کارکردی است که ما به وسیله آن، در فرهنگ خود محدود می‌کنیم، حذف می‌کنیم و انتخاب می‌کنیم... مؤلف چهره ایدئولوژیکی است که به یاری آن، هراس خود از تکثر معنا را به نمایش می‌گذاریم.» (یزدانجو، ۱۳۹۴: ۱۴۵-۱۴۶)

پرداختن به این ویژگی و به چالش کشیدن موقعیت نویسنده به عنوان تنها فرد مقتدر داستان در رمان «هزار و یک شب نو» و «پریباد» به شکلی محدود مورد استفاده قرار گرفته است. در «هزار و یک شب نو» علمی از همان اوایل داستان، خواننده را با جدال لفظی خود با یکی از شخصیت‌های داستانی‌اش به نام آقای (الف) روبرو می‌کند. (الف) از علمی می‌خواهد که داستان را به پیروی از مفروضات سنتی و بر اساس میل و سلیقه او شروع کند. این در حالی است که علمی مصرانه به دنبال نوشتن داستانی بدون قاعده و قانون داستان‌های کلاسیک است و همین امر موجب بالا گرفتن بحث میان این دو نفر می‌شود. سرانجام علمی پس از بحث و جدلی کوتاه موفق می‌شود که اقتدار خود را به شخصیت داستانی خود بقبولاند و داستان را مطابق میل خود آغاز نماید. استفاده از گفتگو همراه با مقاومت شخصیت داستانی در برابر خواسته‌های مؤلف و پافشاری بر استقلال خود می‌تواند حکایت از وضعیت پسامدرنی داشته باشد که ساختارهای سنتی اقتدار نویسنده در آن به چالش کشیده شده است.

«بین علمی، نوشته‌ای که در یک غروب غم‌انگیز در شهر بم زمانی که برگ‌های درخت‌ها... این‌ها را بگذار و مقدمه را همین‌جوری شروع کن که من می‌گویم.» (علمی، ۱۳۹۳: ۷)

«دوست کهنسال من، آقای (الف) را که یادتان هست؟ دوباره سراغم آمد و گفت- مقدمه را که نگذاشتی من بنویسم، اقبالاً بگذار پایانش را من بگویم و تو بنویس... بنویس که خود نیز به خوبی می‌دانم که داستان پروانه لحن بسیار خشنی دارد، اما زندگی پر از خشونت و نکبت را نمی‌شود به طرز دیگری گفت.» (همان: ۳۱۱)

در بخشی دیگر از داستان علمی با بیان این مسئله که داستان حاضر بخشی از دفتر خاطرات یکی از شخصیت‌های اصلی داستان است به صورت کاملاً آگاهانه و به میل و اراده خود توجه خواننده را به این نکته جلب می‌کند که او به عنوان نویسنده اثر در فرایند خلق داستان نقشی ندارد بلکه تنها وظیفه بازنویسی و انجام پاره‌ای اصلاحات بر اساس مقتضیات زمان به او محول شده است. «مهم این است که عنوان داستان‌ها همین بود «هزارویک شب نو» و تمام حکایت‌ها و داستان‌های این کتاب، همان‌هایی است که در آن دفترچه‌ها آمده است و من در مواردی بعضی جمله‌ها را تغییر داده‌ام و بعضی کلمه‌ها را حذف کرده‌ام.» (همان: ۹)

در رمان «پریباد» نیز به وضعیتی مشابه برمی‌خوریم. پیرویس، آخرین بازمانده شهر پریباد، داستان این شهر و مردمانش را برای علمی و برادرش تعریف می‌کند و از او می‌خواهد که داستانی درباره پریباد بنویسد و به این منظور دفترچه خاطرات خود و کتابی را که درباره این شهر افسانه‌ای نوشته است در اختیار او می‌گذارد.

«محسن بعدها هرچه از روایت‌های پیرویس و خانم و آقای فرجامهر ضبط شده بود، بر کاغذ نوشت و چون نمایشنامه نویس است و چون از آن حکایت‌ها تأثیر پذیرفته بود، چیزهایی افزود یا کم کرد. نوشته‌ها را به من داد و من هم... بر اصل روایت مکتوب پیرویس و آن روایت‌های شفاهی، چیزهایی افزودم و یا کم کردم که سرانجام شده است همین کتاب که در دسترس دارید.» (علمی، ۱۳۹۴: ۳۰)

«به احترام استاد پیرویس، نام این قصه را همان نام انتخابی استاد، گذاشته‌ام: شهر غمگین پریباد! و دیگر همین و درود و بدرود.» (همان: ۳۲)

در داستان «جبورخان شپش» از «هزار و یک شب نو» خواننده با ساختاری تو در تو مواجه می‌شود. در این داستان نویسنده‌ای تخیلی به نام جبور نمایشنامه‌ای نوشته است که بره‌ای از زندگی‌اش را مطابق میل او به تصویر می‌کشد آنچه بیش از پیش این نمایشنامه را به معیارهای پسامدرنیستی نزدیک می‌کند آن است که این متن برآمده از تخیل

نویسنده است؛ اما اتفاقات داستان به گونه‌ای رقم می‌خورد که مطابق میل و خواسته نویسنده‌اش نیست و او هیچ نقشی در جریان آن ندارد. «جبور با نیشخند و بی‌اعتنا به شرطه، برای بلبل موج می‌کشد. باطوم با شدت روی بلبل فرود می‌آید. چند تکه گوشت لهیده و خون‌آلود برجای می‌ماند. جبور برمی‌خیزد: قرار نبود... در فیلم نامه‌ای که من نوشتم قرار نبود این‌طور بشود. چرا؟ چرا؟ چرا؟ در فیلم نامه‌ی من، ما باید با هم دیگر دوست می‌شدیم. چرا؟» (علومی، ۱۳۹۳: ۱۷۱)

در بخشی دیگر علومی از برخورد با سهراب می‌نویسد که گذر زمان و رنج روزگار او را پیر و کم حرف کرده است. آگاهی نویسنده به ماجرای زندگی پر رنج و غم او و پروانه او را بر آن می‌دارد تاریخ زندگی آنان را بنویسد ولی از شدت ناراحتی اختیار قلم را از دست می‌دهد و چنین می‌نویسد: «ناچارم تاریخ شما سلطان‌های قلب خودم را بنویسم... بگذار بیهقی تاریخ نویس سلطان مسعود باشد و من تاریخ نویس سهرابو و پروانه و امانی و حدیث و این‌ها باشم... بگذار من هم مثل سلطان‌هایم باشم مثل سهرابو، مثل پروانه و سیدجمیل روضه‌خوان... که هیچ کس داخل آدمشان نداند، حتی نگاهشان هم نکند... ببخشید که قلم خود به خود دادش از رسم زمانه درآمد!» (همان: ۳۰۶)

۱۲-۶ تغییر در زاویه دید

زاویه دید از مهم‌ترین اصطلاحات داستان‌نویسی است که در نحوه روایت داستان نقش مؤثری ایفا می‌کند. زاویه دید «به موقعیتی گفته می‌شود که نویسنده نسبت به روایت داستان اتخاذ می‌کند و دریچه‌ای است که پیش روی خواننده می‌گشاید تا او از این دریچه حوادث داستان را ببیند و بخواند.» (داد، ۱۳۸۵: ۲۵۹) استفاده از این ویژگی نه تنها ارتباط نویسنده با داستان را بیان می‌کند؛ بلکه بر نحوه واکنش عاطفی خوانندگان به شخصیت‌های داستانی و اعمال آن‌ها تأثیر مستقیم دارد. از آنجا که زاویه دید و چگونگی ساماندهی اجزاء روایت به کمک آن از اهمیت بالایی برخوردار است در این بخش به بررسی آن خواهیم پرداخت.

علومی در «هزار و یک شب نو» و «پربباد» برای ارائه اطلاعات داستانی به تنوع زاویه دید توجه خاص دارد. او در این آثار از شگردهایی چون چرخش زاویه دید به منظور تمرکززدایی در روایت بهره می‌جوید و این کار را از طریق استفاده از زاویه دید درونی (اول شخص)، زاویه دید بیرونی (سوم شخص یا دانای کل)، زاویه دید دانای کل محدود، زاویه دید نمایشی و زاویه دید مختلط به انجام می‌رساند. نویسنده مخاطبان خود را با روایات گسیخته فراوانی روبرو می‌کند. به عبارتی او در این داستان‌ها از یک نوع زاویه دید به صورت مداوم استفاده نمی‌کند و پی در پی از منظر زوایای مختلف به روایت داستان‌ها می‌پردازد. او با این روش به طور غیر مستقیم، برداشته‌های خواننده را در مورد قطعیت امور به چالش می‌کشد و جلوه‌هایی از عدم قطعیت را در شیوه روایت نشان می‌دهد.

۱-۱۲-۶ زاویه دید اول شخص (درونی)

در زاویه دید درونی گوینده داستان یکی از شخصیت‌های اصلی و یا فرعی داستان است و داستان از زاویه دید اوّل شخص گفته می‌شود. (میرصادقی، ۱۳۹۴: ۵۰۷) در زاویه دید درونی، بسته به این که داستان از زبان کدام یک از شخصیت‌های اصلی یا فرعی بیان شود به دو گونه تقسیم می‌شود: ۱. روای قهرمان. ۲. روای ناظر.

علومی در حکایت «وحشت» از «هزار و یک شب نو» به عنوان یک شخصیت داستانی با استفاده از زاویه دید درونی و به شیوه اول شخص مفرد به نقل داستان می‌پردازد. این حکایت ماجرای وحشت دو برادر است که با دیدن موجوداتی عجیب دچار رعشه و تشنج می‌شوند. علومی به عنوان یکی از شخصیت‌های این داستان شاهد حوادثی بوده که برای برادرهای بزرگترش اتفاق افتاده (روای ناظر) و اکنون مشغول بازگویی این خاطرات است، استفاده از این زاویه دید به او این امکان را می‌دهد که وقایع عجیب و باورنکردنی داستان را برای مخاطبان خود باورپذیر و واقعی جلوه دهد. «این ماجرای که برایتان تعریف می‌کنم، مال خیلی خیلی سال قبل، مال زمانی است که من بچه

بودم ولی درست یادم است که چه‌طور هر دو داداش‌هایم، بعد از این‌که «آن‌ها» دیدند تا مدت‌ها بعد، حال‌شان بد بود.» (علوم، ۱۳۹۳: ۲۸)

در بخش دیگری از داستان نویسنده به عنوان یکی از قهرمانان اصلی (راوی قهرمان) به روایت داستان می‌پردازد. «یک روز صبح زود، وقتی داشتیم صبحانه می‌خوردیم و من عجله داشتم، چون که هنوز یکی دو صفحه از تکلیف‌هام مانده بود و داشت دیر می‌شد. من تند تند نان و چای شیرین می‌خوردم و در همان حال تکلیف می‌نوشتم تا بدم بروم مدرسه.» (همان: ۲۱۴)

در ابتدای «پرباد» نیز علومی با استفاده از زاویه دید اول شخص وقایعی را که باعث رسیدن او به شهر پرباد و آشنایی‌اش با پیرویس شده شرح می‌دهد. «پاییز امسال، من و برادرم محسن، دبیر دبیرستان‌های رفسنجان و یکی از فعالان عرصه تئاتر، بنا به دعوت انجمن ادبی «وحشی بافقی» به یزد رفتیم... من که شاگرد شادروان سیدابوالقاسم انجوی شیرازی، مشهور به پدر فرهنگ مردم بودم، در آن جلسه، صحبت را به فرهنگ مردم کشاندم...» (علوم، ۱۳۹۴: ۹)

۲-۱۲-۶ زاویه دید سوم شخص (دانای کل)

یکی از قدیمی‌ترین و رایج‌ترین شیوه‌های به‌کارگیری زاویه دید، استفاده از زاویه دید دانای کل است که در بسیاری از آثار ادبی مورد استفاده قرار می‌گیرد. در تبیین ویژگی‌های این شیوه روایت می‌توان گفت: «فکری برتر از خارج، شخصیت‌های داستانی را رهبری می‌کند، از نزدیک شاهد اعمال و افکار آن‌هاست و در حکم خدایی است که از گذشته و حال و آینده آگاه است و از افکار و احساسات پنهان شخصیت‌های خود با خبر است.» (میرصادقی، ۱۳۹۴: ۵۱۴)

علوم در مواردی بسیار محدود از این زاویه دید در داستان‌های دو اثر استفاده کرده است. برای نمونه او در بخشی از «هزار و یک شب نو» به منظور نشان دادن نقشه‌های پلیدی که شخصیت داستانی در سر می‌پروراند از زاویه دید دانای کل بهره می‌گیرد. «سامان حالا تحت تأثیر فیلم «غلاف تمام فلزی» و در حالی که خیال می‌کرد همان سرگروهان خشن و نیرومند فیلم است، با صدایی از بیخ گلو غرید — هک، هو، هه هار... و با هر شمارش قدم رو می‌رفت، لنگ می‌زد، می‌چرخید، برمی‌گشت.» (علوم، ۱۳۹۳: ۱۲۳)

داستان ابراهیم نیز با همین زاویه دید نقل می‌شود: «برای ابراهیم هم معماست که چرا؟... با این که از ته دل ایمان آورده، باز هم تازیانه می‌خورد آن‌قدر که دیگر اشتهای ندارد تا نان و کیشک شام هر شبش را بخورد؟ مثل آن وقت‌ها که آزاد بود و مادرش برایش نان می‌آورد و او می‌خورد و روبه‌روی خط‌های درهم و برهم که بر دیوار بود، آسوده می‌نشست و محو تماشا می‌شد و پیش خود، آهنگی غمگین سر می‌داد، غم‌غم می‌کرد و خم و راست می‌شد... و خوش بود. کجا رفتند آن روزهای خوش و شاد که داشت؟» (همان: ۱۸۰)

علوم در بخشی از «پرباد» برای به تصویر کشیدن احساسات درونی شخصیت داستانی خود از زاویه دید دانای کل استفاده می‌کند. «مشهدی کیامرث دوید. ایستاد. دوباره دوید. به هم که رسیدند، کدخدا از خورش به زیر جهید. کیامرث برخاک نشست. چیزی دنگ‌دنگ در سرش می‌کوفت، عذابش می‌داد: نکند با غم سوخته، خانه‌ام خراب شده؟ نکند مریم طوریش شده؟ یا شاید دست و پای ناهید شکسته.» (علوم، ۱۳۹۴: ۳۴)

۳-۱۲-۶ زاویه دید سوم شخص (دانای کل محدود)

در این شیوه «نویسنده همه داستان را از زاویه دید یکی از شخصیت‌های داستان نقل می‌کند و از زاویه دید همان شخصیت به شخصیت‌های دیگر داستان نگاه می‌کند و اعمال و رفتار آن‌ها را مورد داوری و قضاوت قرار می‌دهد. به عبارت دیگر، وقایع و رویدادهای گوناگون و شخصیت‌های دیگر داستان، از چشم شخص واحدی دیده می‌شود.» (میرصادقی، ۱۳۹۴: ۵۲۲)

در واقع «دانش راوی از وقایع در حدود دانایی اوست. در این شیوه، نویسنده به هیچ وجه مجاز نیست که به ذهن اشخاص دیگر برش بزند مگر به حدس و گمان از طریق ذهن فردی که خود را به وی محدود کرده. با استفاده هوشمندانه از شیوه روایت به زاویه سوم شخص محدود، کشش اثر بیش‌تر و ساخت آن منسجم‌تر می‌گردد.» (مندنی پور، ۱۳۹۵: ۹۹)

تعدد راوی‌ها و شخصیت‌ها در «هزار و یک شب نو» و «پربباد» موجب شده است که علومی زاویه دید سوم شخص (دانای کل محدود) را برای روایت داستان خود انتخاب کند. هر یک از این افراد از دریچه نگاه خود به اعمال سایر شخصیت‌ها می‌نگرند و بدون آن‌که از ذهنیات آنان آگاه باشند به تعریف ماجرای آن‌ها می‌پردازند. این ویژگی که در آن شخصیت‌ها مجال می‌یابند که روایت از زبان آنان بازگو شود موجب ایجاد تنوع در شیوه روایت داستان می‌گردد. جمال و ابومخمور دو شخصیتی هستند که گاهی حوادث از زبان آنها نقل می‌شود. «جمال سینه صاف کرد و گفت... دمدمه‌های غروب بود، زمین و آسمان غرق در صدها رنگ و نور بود... ابومخمور که در لابه لای انبوه پرهیاهوی جماعت به دنبال عظیم کرده‌ی خرده فروش، نگاه به هر طرف می‌گرداند، گاه و بیگاه نی‌نوای دور و غمناکی را می‌شنید که باد سبک و نرم با خود از شط می‌آورد.» (علومی، ۱۳۹۳: ۱۳۷)

داستان «پربباد» از زبان پیرویس تنها باز مانده این شهر گمشده روایت می‌شود. او که به عنوان یکی از شخصیت‌های اصلی در بسیاری از این داستان‌ها حضور دارد، شاهد وقایعی است که در این شهر اتفاق افتاده و اکنون در قالب خاطره به بازگویی آن‌ها می‌پردازد. «رئیس نظمی، مریض شده بود، بستری... اما کلولولی هم طاقت نیارورد که چیزی نگوید و حرف در دل نگه بدارد. به سراغ رئیس نظمی رفت و من هم مهمان صفا بودم، دوستش داشتم و او هم مرا دوست داشت. رفته بودم به عیادتش.» (علومی، ۱۳۹۴: ۱۳۹)

۴-۱۲-۶ زاویه دید نمایشی

در زاویه دید نمایشی یا عینی «نویسنده برای تجزیه و تحلیل روانی و خصوصیات خلقی شخصیت‌های داستان اختیار ندارد و نمی‌تواند به «تک‌گویی درونی» یا تشریح آنچه شخصیت‌ها به آن فکر می‌کنند یا چگونگی آنچه می‌گویند، بپردازد. داستان تقریباً تصویرپردازی و گفتگو است و نشان دهنده اعمال و رفتار قابل رویت و تصویرپذیر شخصیت‌ها.» (میرصادقی، ۱۳۹۴: ۵۲۵)

استفاد از زاویه دید نمایشی یکی از پرکاربردترین زاویه دیدها در داستانهای دو اثر است. علومی در «هزار و یک شب نو» با به کارگیری زاویه دید دانای کل محدود بدون این‌که از آنچه در ذهن شخصیت‌های داستانی می‌گذرد باخبر باشد، مثل کسی که از بیرون، به داستان می‌نگرد به تشریح ماجراهای داستان می‌پردازد. «اما باعث تعجب است که کل نجیب بزرگ‌ترین اشتباه زندگی‌اش را مرتکب شد، تا حدی که منجر به قتل خود او... نه زبانم نمی‌گردد! مگر می‌شود؟ یعنی کل نجیب این قدر ساده و بلا نسبت شما، احمق بود که چنین اشتباهی بکند؟!... افسوس که واقعیت دارد.» (علومی، ۱۳۹۳: ۲۵۸)

در «پربباد» می‌خوانیم: «گاهی وقت‌ها که خلوتی حاصل می‌شد، بی‌بی ماهی به یاد خاطرات دور و محو روزگار خردسالی‌اش در کنار آن چشمه و درخت سیب، و به یاد مادرش بیدخت، زار زار گریه می‌کرد.» (علومی، ۱۳۹۴: ۲۴۸)

۴-۱۲-۵ زاویه دید مختلط

علاوه بر موارد یاد شده علومی به منظور تأثیرگذاری بیشتر بر مخاطب در داستان‌های خود از زاویه دید ترکیبی استفاده می‌کند. مهارت علومی در به کارگیری این تکنیک به اندازه‌ای است که در برخی داستان‌ها از چندین زاویه دید به دنبال هم استفاده می‌کند و اغلب این دیدگاه‌ها میان اول شخص و سوم شخص در نوسان است و همین عامل مخاطب را در تشخیص زاویه دید غالب در داستان سرگردان می‌کند. برای مثال در داستان «دو یار جوان» از «هزار و یک شب نو» نویسنده در طول داستان به یک نوع زاویه دید پای بند نیست و همواره از یک دیدگاه به دیدگاه دیگر تغییر جهت می‌دهد. او داستان خود را با انتخاب زاویه دید سوم شخص آغاز می‌کند «برزو که تا آن وقت ساکت بود و مات و مبهوت می‌نمود، گفت — آمیز حسین، آن چه گفتمی حکایت پندآموز خوبی بود.» (علومی، ۱۳۹۳: ۹۷) یکباره زاویه دید بعد از چند سطر به اول شخص تغییر می‌یابد «واقعاً الان به یاد ندارم که اولین بار کی بود که این شعر را ساخت که مثل ضرب‌المثل بر سر زبان‌ها افتاد.» (همان: ۹۷) بلافاصله و پس از یک جمله دوباره زاویه دید تغییر می‌کند و تا میانه حکایت، داستان از زاویه دید سوم شخص روایت می‌شود تا اینکه دیدگاه نویسنده با چرخشی ناگهانی به

اول شخص تغییر می‌کند «می‌گفتیم — مگر می‌شود؟ — می‌گفت — مگر نمی‌شود؟... می‌گفتیم — آخر هر شاعری باید دیوان شعر داشته باشد و تو نداری.» (همان: ۹۹)

ساختار «هزار و یک شب نو» به گونه‌ای است که نویسنده مجال می‌یابد تا اتفاقات داستان را از منظر زاویه دیدهای متعدد، در پیش چشم خواننده قرار دهد. همین امر موجب ایجاد جذابیت و به دنبال آن برانگیختن حس کنجکاوی در خواننده می‌شود و او را تا پایان داستان با نویسنده همراه می‌کند. روایت داستان همچنان با زاویه دید سوم شخص ادامه می‌یابد تا اینکه نویسنده با بهره‌گیری از جریان سیال ذهن، زاویه دید را به اول شخص تغییر می‌دهد. بهره‌گیری علمی از نوسان زاویه دید در داستان به او امکان می‌دهد تا جهان‌های متنوعی را پیش روی مخاطب ترسیم کند. او با استفاده از این تکنیک روایت‌گری در داستان را برجسته‌تر می‌سازد.

این ویژگی در «پریباد» از همان صفحات آغازین کتاب توجه خواننده را به خود جلب می‌کند به گونه‌ای که در صفحه اول آن شاهد تغییر زاویه دید از سوم شخص به دوم شخص هستیم، اما نویسنده به استفاده از این زاویه دید ادامه نمی‌دهد و با چرخشی ناگهانی دیدگاه خود را به اول شخص تغییر می‌دهد «پاییز امسال من و برادرم محسن، دبیر دبیرستان‌های رفسنجان و یکی از فعالان تئاتر، بنا به دعوت انجمن ادبی «وحشی بافقی» به یزد رفتیم.» (علمی، ۱۳۹۴: ۸) علمی با به‌کارگیری این زاویه دید به حرکت داستان شتاب بیشتری می‌دهد و آن را واقعی‌تر و صمیمی‌تر جلوه می‌دهد. چرخش زاویه دید ویژگی برجسته‌ای است که در سراسر داستان‌های این دو اثر به اشکال مختلف صورت می‌گیرد و نویسنده مرتب از یک زاویه دید، به زاویه دید دیگر متمایل می‌شود.

۱۳-۶ محتوای وجود شناسانه

وجود شناسی یکی از زیر مجموعه‌های فلسفه مابعدالطبیعه است که: «پرسش‌هایی را مطرح می‌کند که نه به درک واقعیت، یا یقین و تردید به ادراک، بلکه به هستی و هستنده‌ها معطوف‌اند. به تعبیری، وجودشناسی ناظر بر هر نظریه‌ای است که تبیینی از وجود یا هستنده‌ها به دست می‌دهد.» (پاینده، ۱۳۹۳: ۳۳۷) سیطره وجودشناسی در آثار داستان نویسان پسامدرن موجب شده است «که ایشان چستی وجود را در کانون توجه خود قرار دهند و لذا یکی از مضامین اصلی داستان‌های پسامدرن عبارت است از کاوش در این که ماهیت جهان چیست.» (همان: ۳۳۹)

غلبه محتوای وجود شناسانه از اصلی‌ترین ویژگی‌های پسامدرن‌ساز است علمی در «هزار و یک شب نو» و «پریباد» با ایجاد عوالم گوناگون در داستان خواننده را دچار تردید می‌کند که کدام دنیا واقعی و کدام خیالی است. نوع روایتگری در این رمان به لحاظ وجود شناسی دارای سطوح مختلفی در ساختار داستان است. علمی در داستان خود سطوح گوناگونی از روایت را به صورت لایه به لایه را به خوانندگان خود ارائه می‌کند.

در بالاترین سطح روایی علمی قرار دارد که راوی داستان است، در لایه بعدی «برزو» قرار می‌گیرد که به گفته علمی نویسنده اصلی داستان «هزار و یک شب نو» است. او تنها این داستان را کمی تغییر داده و بخش‌هایی از آن را اصلاح و باز نویسی کرده است. در لایه بعدی «دیوانه‌های عبوری» (در داستان با این عنوان از آن‌ها یاد شده است) قرار دارند که هرکدام داستان خود را برای برزو بازگو کرده‌اند و حاصل آن دفترچه‌ای است که سرانجام در اختیار علمی قرار می‌گیرد. در نهایت روایت داستان به شهرزاد و چند شخصیت داستانی دیگر سپرده می‌شود.

«این قصه‌ای که برزو نوشته و من گفته بودم که اسم «وحشت» را بر قصه بگذارد، یکی از همان دیوانه‌های عبوری تعریف کرد که هم خودش خیلی عجیب و غریب بود و هم، جنون لاعلاج داشت.» (علمی، ۱۳۹۳: ۲۷)

این ویژگی در پریباد با اندکی تفاوت جلوه‌گر می‌شود. در سطح اول روایت علمی قرار می‌گیرد. پیرویس نویسنده داستان «شهر غمگین پریباد» در سطح دوم قرار دارد و سطح سوم نیز دنیای شخصیت‌های داستانی است که هر یک با گفتگوها و روایت‌های خود، داستان‌های دو اثر را شکل می‌دهند.

علمی در هر دو رمان با استفاده از تکنیک‌هایی چون اتصال کوتاه و ورود و خروج گاه و بی‌گاه خود به داستان مرز میان جهان واقعی و جهان داستانی را در هم می‌شکند و به این ترتیب محتوای وجودشناسانه را در متن دو

داستان به نمایش می‌گذارد. در «هزار و یک شب نو» و «پرباد» با نمونه‌هایی از این دست روبرو هستیم که در این بخش به ذکر چند مورد اکتفا می‌کنیم. ابراهیم برای جلوگیری از شکنجه هر شب خود اقرار می‌کند که گفته‌های ملاعمر را پذیرفته و قبول دارد اما در جواب می‌شنود که: «اگر از ته دل بود، آن وقت فرمان می‌آمد که آزاد کنید این بینوا بنده را (و بعد لحن شبح، چنان که انگار رازآمیزترین مفاهیم را بگوید، سرّی نهانی را، بر طنین و گرم می‌شود) آزاد کنید این جوان دل سوخته‌ی نجیب و مظلوم را که از ته دل باور کرده و از شر خباثت رها شده، پاک شده.» (همان: ۱۷۹)

شمسا که از بی‌مهری برادر نسبت به خود و پدرش ناراحت است زبان به گله می‌گشاید: «شمسا سر بالا آورد. گفت — پدر، از شما تعجب می‌کنم، چرا نمی‌خواهید آن چه را خودتان خوب می‌دانید، قبول کنید؟ چرا می‌ترسید؟ غیر از این نیست. بارها دیده بودم و من به جای آن بی‌غیرت، از خجالت آب شده بودم (صدا دیگرگون کرد) مهرک خان صندلی‌های پنجدر را بگذار میان حیاط میهمان داریم. (باز صدا عوض کرد، این بار ضعیف و چاکر منش) چشم سامخان (صدا دیگرگون کرد، کمی خشن، صدا در گلو غلتاند) مهرک، بجنب قرابۀ شراب بیار، مهرک غذا برسان، مهرک بجنب، مهرک بدو، مهرک... (آهسته گفت) از نوکر بدتر، من به جای او خجالت می‌کشیدم.» (علومی، ۱۳۹۴: ۱۷۲)

نویسنده در انتهای رمان پرباد این تمهید پسامدرنیستی را به اوج خود می‌رساند و به طرزی ماهرانه تمایز میان دنیای واقعی و داستانی را از بین می‌برد و این دو جهان را با هم پیوند می‌زند. او با کنار هم چیدن ساحت‌های وجودی داستان، خواننده را با وضعیتی پیچیده به لحاظ تشخیص خیال از واقعیت قرار می‌دهد. علومی که در جستجوی حقیقت پرباد به آنجا بازگشته با صحنه‌ای عجیب روبرو می‌شود. کلات دیو که در آنجا با پیرویس ملاقات کرده و داستان پرباد را در آنجا شنیده بود سالهاست که از بین رفته است و هیچ اثری از شهر و مردمان آن نیست. متعجب از آن چه شنیده به راه می‌افتد در مسافتی نه چندان دور آبادی می‌بیند در مسیر رسیدن به این آبادی همه افرادی را که داستان‌شان را از زبان پیرویس شنیده ملاقات می‌کند. از ترس آنچه دیده بی‌هوش می‌شود. او که پس از هوشیاری اثر از آبادی نمی‌بیند حیران و پریشان قصد می‌کند که به شهر خود باز گردد، خسته و فرسوده از پشت سر نهادن وقایعی اعجاب‌انگیز و باورنکردنی، در ماشین می‌نشیند و به آینه نگاه می‌کند و یکی از شخصیت‌های داستانی به نام عیدک را در وجود خود متبلور می‌بیند. «چشم باز کردم. تصویر خودم را در آینه ماشین دیدم. خشکم زد. بغض آلود و پریشان، احساس خفگی می‌کردم... شده بودم پیرمرد قوزی با نگاه‌های رمنده، شده بودم عیدک.» (همان: ۵۴۲)

علومی در داستان «پروانه و سهراب» از «هزار و یک شب نو» وقایع داستان را آن چنان با جزئیات بیان می‌کند و درپاره‌ای موارد با استناد به نشریات و مجلاتی که حتی برخی از آن‌ها وجود خارجی ندارند آن‌ها را باورپذیر جلوه می‌دهد به طوری که خواننده در تشخیص واقعی یا خیالی بودن داستان دچار سردرگمی و تردید می‌شود. ماجرای دستگیر شدن پروانه و اخبار منتشر شده در مجلات محلی کرمان و حتی جزئیات اعدام او نمونه‌ای از اعمال این ویژگی در داستان است. «در نشریه‌ی «گرز کرمان» شماره‌ی سیزدهم آمده است: پروانه‌ی گلستان که از اقدام قاطع پلیس کرمان و درایت رئیس جدید شهربانی آقای سرهنگ قدّاری هنوز در حیرت به سر می‌برد اعتراف به جنایت نمود... این ماجرا می‌تواند درس عبرتی برای نوباوگان باشد که بیاموزند پول مهم نبوده و جان آدم مهم می‌باشد و در آینده مانند پروانه گلستان قاتل بی‌رحم و خونخوار بار نیایند.» (علومی، ۱۳۹۳: ۳۰۵)

۷. نتیجه گیری

علومی در «هزار و یک شب نو» و «پرباد» با به‌کارگیری تمهیداتی چون عدم قطعیت، بینامتنیت، نقیضه‌پردازی، پارانوایا، مرگ مؤلف، تغییر زاویه دید، تناقض، فرجام‌های چندگانه و... ساختاری نو به داستان‌های خود داده است که شباهت بسیاری به داستان‌های پسامدرن دارند، اما هر یک از ویژگی‌های یاد شده لزوماً متعلق به رمان پست‌مدرن نیست و با مشاهده یک یا چند ویژگی در داستان نمی‌توان آن را در شمار داستان‌های پسامدرن به شمار آورد. توجه صرف به چگونگی شگردپردازی در داستان‌ها بدون توجه به بستر فلسفی پسامدرنیسم سبب انحراف در تشخیص و

تعیین مصداق‌های این گونه از داستان‌ها خواهد شد. به عقیده نگارندگان می‌توان گفت «هزار و یک شب نو» و «پریاد» آثار مدرنی هستند که با بهره گرفتن از پاره‌ای شگردهای پسامدرنیستی، نوعی پسامدرن تصنعی را در رمان به نمایش می‌گذارند.

استفاده از ویژگی‌های یاد شده در داستان‌های مدرن سابقه‌ای طولانی دارد و در این آثار به وفور یافت می‌شود. در نظریه مرگ مؤلف این شخصیت داستانی نیست که نویسنده را منفعل کرده و اوضاع را از کنترل او خارج می‌کند بلکه این نویسنده است که با حفظ اقتدار خود و بر اساس خواسته خویش داستان را آغاز کرده و به پایان می‌رساند و تنها در موخره داستان مطالبی بر اساس گفته‌های شخصیت داستانی به متن افزوده می‌شود. شخصیت‌های اصلی این دو اثر افرادی منزوی و مردم‌گریزند و از رویارویی با جامعه و مردم پیرامون خود اجتناب می‌ورزند که این ویژگی را می‌توان در شخصیت‌های داستان‌های مدرن سراغ گرفت. به‌کارگیری شگردهای مذکور تعلق این دو رمان را به دنیای مدرن اثبات می‌کند.

میزان استفاده از مؤلفه‌های یاد شده در «پریاد» به واسطه حجم بالا و تعداد صفحات و ماهیت اسطوره‌ای آن به مراتب بیشتر از «هزار و یک شب نو» است به‌گونه‌ای که به ترتیب بینامتنیت، اسطوره، فراداستان، گوتیک، تغییر زاویه دید، تناقض جزء مؤلفه‌های پرکاربرد هستند که در این اثر نمود بیشتری دارند. در «هزار و یک شب نو» نیز استفاده از بینامتنیت جزء پر بسامدترین تکنیک‌های به کار رفته در این اثر است و پس از آن طنز، استفاده از ژانرهای عامه پسند، داستان تو در تو به نسبت سایر تکنیک‌ها از فراوانی بیشتری برخوردارند. با بررسی روابط بینامتنی میان این آثار و متون دیگر، مشخص شد که داستان‌های این دو اثر محل تبادل و تعامل متون گوناگون ادبی و فرهنگی است که در قالب استفاده از اشعار، ضرب‌المثل‌ها، تلمیح و کنایه مورد استفاده قرار گرفته است. علومی با استفاده از نوآوری و خلاقیتی که در استفاده از این شگرد به خرج می‌دهد اقدام به خلق داستان‌هایی می‌کند که در واقع الهام گرفته از آثاری چون شاهنامه و اشعار شاملو است. استفاده از این ویژگی پیوستگی مضامین ارائه شده با بخش‌هایی از متون کهن و معاصر، موجب غنای بیشتر و پررنگ‌تر شدن جلوه‌های زیبایی‌شناسانه این متون شده است.

علومی با به‌کارگیری تکنیک نقیضه می‌کوشد از طریق بازی زبانی به ساخت شکنی اثر ادبی بزرگی چون هزار و یک شب پردازد و به گونه‌ای نقادانه این ساخت شکنی را به انجام می‌رساند. فرم داستان‌های او گسیخته و بی‌نظم است و زمان و مکان و شخصیت‌ها از ساختار عادی خود خارج می‌شوند و روایت‌ها از نظم خاصی پیروی نمی‌کنند، به این ترتیب به‌کارگیری عدم انسجام در متن دو اثر بیش از پیش آن‌ها را به فرم زندگی روزمره نزدیک می‌کند.

شیوه روایتگری در این دو اثر به‌گونه‌ای است که نویسنده در آن به یک زاویه دید ثابت پایبند نیست و خواننده مدام با چرخش زاویه دید مواجه است. روایان متعدد با زاویه‌های دید مختلف روایت داستان‌ها را به عهده دارند. علومی در بخش‌هایی از داستان‌ها با استفاده از روایت غیر خطی، تسلسل و توالی منطقی داستان‌ها برهم می‌زند. استفاده از زمان‌پریشی سهم عمده‌ای در ایجاد جذابیت و حس تعلیق در داستان‌های این دو اثر دارد. علومی از طریق روایت گذشته‌نگر اطلاعات پیش‌زمینه‌ای را در اختیار مخاطبان خود قرار می‌دهد و با استفاده از روایت آینده‌نگر به پیش‌بینی آینده می‌پردازد و به این ترتیب با ایجاد میل به دانستن چگونگی وقوع حوادث پیش‌بینی شده، خواننده را با خود همراه می‌سازد. تداخل سطوح وجود شناختی در این دو اثر، امکان بازشناسی دنیای واقعی و داستانی را از خواننده سلب نموده و او را به پرسش درباره ماهیت دنیاهایی که در داستان با آن‌ها روبرو می‌شود وادار می‌کند. علومی در این داستان‌ها از طریق مخدوش کردن مرزهای سطوح وجودشناسانه مثل گذشته و آینده، تخیل و امر واقع و ... این ویژگی را در متن این دو اثر برجسته می‌کند.

منابع

- اسماط، بری؛ *شرایط مدرن، مناقشه‌های پست مدرن*؛ مترجم حسن چاوشیان، تهران: نشر اختران، ۱۳۸۳.
- بی‌نیاز، فتح‌الله؛ *درآمدی بر داستان نویسی و روایت شناسی*؛ چاپ سوم، تهران: نشر افراز، ۱۳۹۲.
- پاینده، حسین؛ *داستان کوتاه در ایران (داستان‌های پسامدرن)*؛ چاپ دوم، جلد ۳، تهران: نشر نیلوفر، ۱۳۹۳.
-؛ *مرگ مؤلف در نظریه‌های ادبی جدید*؛ مجله نامه فرهنگستان، شماره ۳۲، ۱۳۸۵، ص ۳۶.
-؛ *گذار از مدرنیسم به پسامدرنیسم در رمان*؛ در *گفتمان نقد*، تهران: روزنامه نگار، ۱۳۸۲، ص ۱۰۳.
- تومزاد، سارا و تاج بخش، پروین؛ *تحلیل دو رمان هزار و یک شب نو و پریاد از محمدعلی علومی بر اساس نظریه بینامتنیت ژنت*؛ سیزدهمین همایش بین‌المللی انجمن ترویج زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۹۷، صص: 2458-2476.
-؛ *بازتاب ادبیات عامیانه در داستان هزار و یک شب نو از محمدعلی علومی*؛ دوازدهمین گردهمایی بین‌المللی ترویج زبان و ادب فارسی، ۱۳۹۶، صص: ۲۱۱۴-۲۱۳۲.
- حجاری، لیلا و قاسمی، پروین؛ *نگاهی به ویژگی‌های پسامدرنیستی داستان ناتمام (A+B) اثر بیژن نجدی*؛ مجله بوستان ادب، سال سوم، شماره اول، ۱۳۹۰، صص ۹۹-۱۲۴.
- رشیدیان، عبدالکریم؛ *فرهنگ پسامدرن*؛ تهران: نشر نی، ۱۳۹۴.
- سجودی، فرزانه؛ *نشانه‌شناسی، نظریه و عمل*؛ چاپ چهارم، تهران: نشر علم، ۱۳۹۰.
- شمیسا، سیروس؛ *نقد ادبی*؛ تهران: نشر فردوس، چاپ سوم، ۱۳۸۱.
- علومی، محمدعلی؛ *هزار و یک شب نو*؛ تهران: نشر قطره، ۱۳۹۳.
-؛ *پریاد*؛ چاپ دوم، تهران: نشر آمو، ۱۳۹۴.
- علوی، فریده و رجبی، آروین؛ *خوانش بینامتنی هزار و یک شب*؛ *بستر تلاقی ادبیات شرق و غرب*؛ نشریه ادبیات تطبیقی، سال سوم، شماره ۶، ۱۳۹۱، ص ۱۲۰.
- فیضی، هاجر و بردستانی، رضا و تسلیمی، علی؛ *بررسی عناصر فراداستان در «کولی کنار آتش» منیر روانی پور و «اگر شبی از شبهای زمستان مسافری» ایتالو کالوینو*؛ فصلنامه علمی — پژوهشی ادبیات فارسی، سال سیزدهم، شماره ۳۱، ۱۳۹۵، صص ۱۷-۴۰.
- مکاریک، ایرنا ریما؛ *دانشنامه‌ی نظریه‌های ادبی معاصر*؛ چاپ چهارم، مترجم مهراں مهاجر، م. نبوی، تهران: نشر آگه، ۱۳۹۳.
- مک‌هیل و دیگران؛ *مدرنیسم و پست مدرنیسم در رمان*؛ مترجم حسین پاینده، تهران: نشر نیلوفر، (۱۳۹۳).
- مندنی‌پور، شهریار؛ *کتاب ارواح شهرزاد (سازها، شگردها و فرم‌های داستان نو)*؛ تهران: نشر ققنوس، چاپ پنجم، (۱۳۹۵).
- میرصادقی، جمال؛ *عناصر داستان*؛ چاپ پنجم، تهران: نشر سخن، ۱۳۹۴.
-؛ *زاویه دید در داستان*؛ تهران: سخن، ۱۳۹۱.
- میرعابدینی، حسین؛ *در ستایش داستان (مقاله‌ها و گفتگوها)*؛ تهران: نشر چشمه، ۱۳۸۹.
- نودری، حسینعلی؛ *صورتبندی مدرنیته و پست مدرنیته (بسته‌های تکوین تاریخی و زمینه‌های تکامل اجتماعی)*؛ تهران: نشر نقش جهان، ۱۳۷۹.
- یزدانجو، پیام؛ *به سوی پسامدرن پساساختارگرایی در مطالعات ادبی*؛ تهران: نشر مرکز، چاپ چهارم، ۱۳۹۴.