



شماره بیست و دوم
زمستان ۱۳۹۱
صفحات ۱۷۱-۱۵۵

سهام علائم ویرایشی در داستان‌پردازی پسامدرن فارسی

دکتر پارسا یعقوبی جنبه‌سرایبی*

استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه کردستان

معصومه منتشلو

کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه کردستان

چکیده

داستان‌های پسامدرن معمولاً با بحث‌هایی بازیگوشانه دربارهٔ خود زبان و کنش داستان‌نویسی درصدد سلب اقتدار از «فراروایت» هستند. فراروایت نظامی دلالتی - معرفتی است که مدعی کشف معنای نهایی یا درک حقیقت است و می‌کوشد سلطهٔ خود را بر ساختار دلالتی همهٔ متون از جمله ادبیات بگستراند. ادبیات پسامدرن برای مقابله با این سلطه، هر گونه نظامی را که مایهٔ قوام فراروایت‌هاست، در تمامی سطوح متن از جمله سطح دیداری به بازی می‌گیرد. در کنار بازی‌های نامتعارف سطح لفظی یا معنایی، هنجارشکنی‌های سطح دیداری این متون آن قدر زیاد است که می‌توان آنها را جزء ویژگی‌های سبکی به حساب آورد. یکی از اشکال هنجارشکنی که کاربرد خودآگاهانه آن خواننده را دچار تعلیق می‌کند، کاربرد نامتعارف علائم ویرایشی است. در این مقاله، هنجارشکنی‌های علائم ویرایشی در داستان‌های پسامدرن فارسی، با تأکید بر آثار بیست و شش تن از نویسندگان دهه‌های هفتاد و هشتاد بررسی می‌شود.

واژگان کلیدی: داستان‌های پسامدرن، سبک، سطح دیداری، هنجارشکنی، علائم ویرایشی

*p.yaghoobi@uok.ac.ir

تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۱/۱۰/۱۱

نشانی پست الکترونیکی نویسندهٔ مسؤول:

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۱/۴/۴

۱- مقدمه

علائم ویرایشی در مقام یکی از زیرمجموعه‌های دلالت‌های دیداری، برای جبران کارکردی که به‌وسیله دلالت‌های لفظی برآوردنی نیست، به‌کار می‌رود. این علائم عمدتاً نمودار بصری بافت زبرزنجیری کلام است. آن مقدار از معنا که در زبان گفتار با کمک لحن و در مواردی به همت نگاه تولید می‌شود، در زبان نوشتار با علائم ویرایشی منتقل می‌شود. دال‌های مذکور عموماً برای تصریح و ایضاح به‌کار می‌رود و مانند همه نظام‌های دلالتی- اجتماعی، از قراردادهای از پیش تعیین‌شده پیروی می‌کند. به‌کارگیری این رمزگان ما را به آنچه استیوارت هال «خوانش ارجح» می‌نامد، راهنمایی می‌کند و از آنچه به گفته امبرتو آکو «رمزگشایی منحرف» است، دور می‌نماید (چندلر، ۱۳۸۶: ۲۳۱). به این ترتیب هر کاربر خط، سعی می‌کند با به‌کارگیری این علائم، اشارات به لفظ درنیامدنی را با صراحت به مخاطب ارائه دهد.

علی‌رغم سنت ارتباطی، علائم ویرایشی گاه مانند همه دال‌های زبانی- نوشتاری کاربردی نامتعارف می‌یابد و با این برجسته‌نمایی به عنصری سبک‌ساز مبدل می‌گردد. برجسته‌نمایی این علائم تا دوران رواج ادبیات مدرن چشمگیر نیست. ادبیات مدرن با آنکه سلطه فراروایت‌گونه حاصل از نظم مألوف برخی از دلالت‌های متنی یا عناصر روایی داستان‌ها - مانند پیرنگ و پایان‌بندی- را دچار چالش می‌کند، در بسیاری از موارد، به‌ویژه در سطح ظاهری رسانه این متون، تغییر چشمگیری ایجاد نمی‌کند. در نتیجه سطح نوشتاری - بصری داستان‌ها با حفظ یکدستی در بُعد فیزیکی به حیات خود ادامه می‌دهد. بعدها، در متونی که ادبیات پسامدرن نامیده می‌شوند، تمام بخش‌های سطح بصری، از جمله علائم ویرایشی، نمودی ویژه و نامتعارف می‌یابند، به‌طوری که در تحلیل متن نمی‌توان از کارکرد سبکی آنها غافل بود. البته نمایش غیرمعمول این علائم کاملاً با فلسفه ادبیات مذکور منطبق است، چنان‌که فرانسوا لیوتار، یکی از نظریه‌پردازان اصلی رویکرد پست‌مدرنیسم، در باب فلسفه آن چنین اظهار می‌کند: «من با ساده کردن بیش از حد، پست‌مدرن را به منزله بی‌اعتقادی و عدم اطمینان به فراروایت‌ها توصیف می‌کنم» (لیوتار، ۱۳۸۱: ۵۴).

فراروایت‌ها یا روایت‌های کلان، مدعی کشف و آشکارسازی معنی تمام داستان‌هایند. هر فراروایت چنان می‌نماید که می‌تواند به معنای نهایی دست یابد؛ همان‌طور که علم و

عقل در مقام فراروایت‌های دنیای مدرن مدعی کشف نگشوده‌ها بوده‌است (نوذری، ۱۳۸۵: ۲۰۸). با این وصف فراروایت بر هر نظام دلالتی یا معرفت‌شناختی اطلاق می‌شود که مدعی رسیدن به پایان و درک معنای نهایی است. برای مثال عرفان که با معرفت اشراقی مدعی وصول به حقیقت است، نوعی فراروایت محسوب می‌گردد. ادبیات پسامدرن با پیروی از فلسفه این رویکرد، به شگردهایی همچون زمان‌پریشی، تناقض، بینامتنیت، پارانوویا، دور باطل، پیرنگ‌ستیزی، عدم قطعیت، فرجام‌های چندگانه، قاعده‌گریزی، تفنن‌گرایی، اتصال کوتاه، بازنمایی سلطه‌ایماژها و فراداستان دست می‌یازد (لاج، ۱۳۸۲: ۱۶۲ و ایهاب، ۱۳۸۱: ۱۰۶). بدین ترتیب با اشکالی از گسست، بازی و طنز که در متن به نمایش می‌گذارد، نه‌تنها نظمی را که اقتدار فراروایت‌ها را تنظیم می‌کند، در هم می‌شکنند، بلکه یکپارچگی هر آنچه را که از الگوی فراروایت‌ها پیروی می‌کند، از بین می‌برد. برای مثال گاه سنت ادبی، گفتار و نوشتاری یکدست به تمامی صداها و نگاه‌های یک متن تحمیل می‌کند که همانند فراروایت‌ها اقتدارگرایانه می‌نماید. شگردهای پسامدرن چنین یکدستی‌ای را بر نمی‌تابد. به‌همین دلیل تمامی سطوح متن - اعم از شنیداری، گفتاری و دیداری - با عدول از نظم مألوف و منطبق با سنت ادبی، دچار گسست و هنجارشکنی می‌کند.

از میان سطوح متن، گسست‌های سطح دیداری با اشکالی متنوع، جلوه‌ای ویژه دارد. یکی از زیرمجموعه هنجارشکنی دیداری، کاربرد نامتعارف علائم ویرایشی است. نگارندگان درصددند تا از میان دلالت‌های دیداری انبوه و متنوع داستان‌های پسامدرن فارسی در دو دهه هفتاد و هشتاد، کاربرد نامتعارف علائم ویرایشی را بررسی نمایند. لازم به یادآوری است که با استناد به کتاب *صد سال داستان‌نویسی*، داستان‌نویسی پسامدرن فارسی را باید دنباله «گرایش‌های نوی ادبی» دانست. این رویکرد افرادی همچون صادق هدایت، کاظم تینا، احمد شاملو و نویسندگان جنگ ادبی اصفهان [به‌ویژه بهرام صادقی] را در بر می‌گیرد (میرعابدینی، ۱۳۸۳: ۱۹۶-۱۹۲ و ۷۱۳-۶۶۳). در امتداد این جریان، در دهه هفتاد و هشتاد نویسندگانی با گرایش به ادبیات مدرن و پسامدرن به وجود آمدند که هر چند تفکیک آنها از یکدیگر کاملاً میسر نیست، با توجه به دلالت‌ها می‌توان از رضا براهنی، منیرو روانی‌پور، قاسم کشکولی، ابوتراب خسروی، داریوش اسماعیلی، حسین

سناپور و غیره با عنوان نویسندگان پسامدرن نام برد (تسلیمی، ۱۳۸۳: ۳۰۵-۲۷۸) تاکنون چندین تحقیق دربارهٔ یک یا چند ویژگی از ویژگی‌های پسامدرن در آثار یکی یا چند نفر از نویسندگان مذکور صورت گرفته‌است (نک. صدیقی و سعیدی، ۱۳۸۷؛ تدینی، ۱۳۸۸ و هوروش، ۱۳۸۹). در این تحقیق‌ها یا به هنجار شکنی‌های سطح دیداری این داستان‌ها توجه نشده است و یا اگر اظهار نظری هست، از حد اشاره نمی‌گذرد (برای مثال نک. پاینده، ۱۳۸۶: ۴۰ و غفاری، ۱۳۸۹: ۸۶ و پاینده، ۱۳۹۰: ۱۷۵)؛ درحالی‌که یکی از جنبه‌های سبکی این متون، هنجارشکنی‌های دیداری آنهاست (لاج، ۱۳۸۶: ۱۶۹ و لوئیس، ۱۳۸۳: ۹۳ و ۹۴).

در این مقاله پس از طبقه‌بندی اشکال هنجارشکنی با علائم ویرایشی، دلالت‌های درون‌متنی موارد مذکور و نیز همسویی آنها با فلسفه پست‌مدرنیسم تعیین شده‌است. جامعهٔ آماری شامل بیست و شش داستان نویس، بالغ بر چهل و پنج رمان و مجموعهٔ داستان کوتاه است.^(۱) البته از میان آنها، کاربرد نامتعارف علائم ویرایشی عمدتاً در آثاری همچون *آزاده خانم و نویسنده‌اش* (براهنی، ۱۳۷۶) *داستان‌های ناتمام* (نجدی، ۱۳۸۰)، *هیس*، *وقت تقصیر* و *آفتاب پرست نازنین* (کاتب، ۱۳۸۲، ۱۳۸۹، ۱۳۸۹ الف)، *وقتم کن که بگذرم* و *داستان‌های برعکس* (صادقی، ۱۳۸۱ و ۱۳۸۸)، *بگذریم...* (علی‌پور گسگری، ۱۳۸۶)، *نیمه عاشق* (شریف، ۱۳۷۸)، *ویران می‌آیی* (سناپور، ۱۳۸۸) و *کتاب بی‌نام/اعترافات* (غفارزادگان، ۱۳۹۰) دیده می‌شود.

منظور از علائم ویرایشی، علامت‌هایی همچون نقطه (.)، دو نقطه (:)، ویرگول (،)، سه نقطه (...)، گیومه «»، قلاب []، سؤال (؟)، تعجب (!)، خط مورب (/)، خط تیره (-)، پرانتز () و غیره است (سمیعی، ۱۳۷۸: ۲۲۶). با اینکه هر یک از این علائم حامل دلالت یا دلالت‌هایی از پیش تعریف‌شده است، گاهی کاربران آنها یا راویان متون، از هنجار حاکم بر کاربرد عدول می‌کنند. برای هنجارشکنی با علائم ویرایشی سه شکل می‌توان متصور شد:

- الف) استفادهٔ بیش از حد رایج از یک یا چند علامت، بدون دستکاری در ظاهر آنها.
- ب) کاربرد غریب با دستکاری در شکل ظاهری علائم یا تغییر در نظام دلالتی آنها.
- ج) چشم‌پوشی از علائم یا استفادهٔ کمتر از آنها.

در متون پسامدرن فارسی از دو روش اخیر بیشتر استفاده شده‌است. به همین دلیل، از دو منظر فوق‌الذکر به معرفی مصداق‌ها و دلالت‌های آنها پرداخته خواهد شد.

۲- کاربردهای غریب علائم ویرایشی

۲-۱- نقطه

علامت نقطه در مواردی همچون پایان جمله خبری یا انشائی، و مختصرنویسی اسامی و عناوین به کار می‌رود (همان: ۲۲۷). این علامت در معنای عام، نشانه پایان گرفتن کلام و تداعی گر نوعی قطعیت است. نقطه همچون لنگری ثبات و استقلال معنای کلام را اعلام می‌کند. در داستان‌های پسامدرن فارسی گاه نقطه در جایی از گزاره یا گزاره‌ها به کار می‌رود که پیام، خواه به صورت لفظی و خواه به حذف قرینه، کامل ادا نشده‌است. این نوع کاربرد نقطه را می‌توان به مثابه نمایشی از گسست و عدم قطعیت دانست که به دست راوی یا کنشگر متون پسامدرن اجرا شده‌است (ایهاب، ۱۳۸۱: ۱۰۶):

مگر می‌شود معبری نباشد اما من و تو، حرف بزیم و او به من بگوید که... (کاتب، ۱۳۸۹: ۳۵۷).

... عیبی ندارد نوش جانشان بگذار باور کنند اما خودمان حق نداریم باور کنیم. ما می‌دانیم قضیه چه بوده و چه نبوده و... (همان: ۳۵۸؛ همچنین نک. کاتب، ۱۳۸۲: ۱۶، ۱۷، ۵۵، ۸۳).

۲-۲- دونقطه

دونقطه معمولاً پیش از مواردی همچون مجموعه‌ای از شواهد و مثال‌ها و اقسام و اجزاء، عبارت توضیحی در بیان یا تأیید مطلبی، و نقل قول مستقیم به کار می‌رود (سمعی، ۱۳۷۸: ۲۳۲). در برخی از داستان‌های پسامدرن فارسی، علامت مذکور در پایان جمله و پاراگراف می‌آید، بی‌آنکه بعد از آن، متن ادامه پیدا کند. این مواجهه علاوه بر تأکید بر عدم قطعیت، یادآور پایان چندفرجامی متون پسامدرن است که در مقیاس کوچک‌تری مانند سطر یا پاراگراف اجرا شده‌است. وضعیتی که اغلب، خواننده باید خلأ آن را پر کند: ... پس فکر کرد قصه‌ای بنویسد که با ترکیب بدیع استعاره و مجاز مرسل، با تکیه بر نوعی رئالیسم انتقادی با چاشنی رئالیسم سوسیالیستی، با فلفل نه چندان تلخ و نه چندان شیرین ایدئولوژی‌های مقبول گذشته، حال و آینده - با فرازهایی - به قول عوام مناسب با حال و شیوه جریان سیال ذهن و تک گفتار درونی، حساب بیل کاف و محاصره اقتصادی او را برسد. به همین سادگی: (براهنی، ۱۳۷۶: ۷).

... دستش را می‌گذارد زیر چانه‌ام و می‌خندم. می‌گوید بخوابیم؟ می‌گوید: شب بخیر. می‌گوید: (صادقی، ۱۳۸۱: ۲۲؛ همچنین نک. غفارزادگان، ۱۳۹۰: ۳۴، ۴۴، ۵۰، ۶۱).

۲-۳- ویرگول

موارد کاربرد متعارف علامت ویرگول به این شرح است: پس از منادا، برای عطف سازه‌های هم‌پایه، پس از گروه قیدی (در آغاز جمله) و پیش و پس از آن (در میان جمله)، برای مجزا کردن بدل از کل، برای مجزا کردن عبارت توضیحی، برای جدا کردن صله، به جای حرف عطف، بین جمله‌های هم‌پایه، برای جدا کردن جمله قیدی پیرو از جمله پایه، و برای جدا کردن اجزای تاریخ یا نشانی (سمیعی، ۱۳۷۸: ۲۳۰). برخلاف موارد مذکور، در برخی از داستان‌های پسامدرن فارسی، نه تنها علامت ویرگول در نقش رایج خود به کار نرفته، بلکه نظام قراردادی آن نیز تغییر کرده است. برای مثال، علامت ویرگول به رغم تمامی دلالت‌های رایج خود، وارد نظام شمارشی می‌شود و دلالتگری جدیدی را می‌آغازد. در نمونه‌های زیر، در مثال اول چهار ویرگول نشانگر تعداد «من و مادرم، مادرم، مادرم» است که تعدادشان جمعاً به چهار نفر و یا چهار عدد ویرگول می‌رسد. در مثال بعدی در ازای واژه «ما» یعنی من و مادرم، دو ویرگول آمده است. همچنین عدد چهارده به اضافه سه ویرگول به عدد هفده انجامیده است. این عمل بازیگوشانه، در افتادن با نظام‌های دلالتی است که به باور راوی متون پسامدرن اصالت ایجابی نداشته و قابل تغییر است:

... همه چیز روی این خطوط پیش می‌رود و پس از آن، من و مادرم، مادرم، مادرم، مادرم،،،،، (نجدی، ۱۳۸۰: ۷۵).^(۳)

حالا به بام‌ها و دیوارها می‌نگریم که شن‌های کویر، و آب دریاچه‌ها آنها را پاره می‌کند. حالا، این جاده‌های اگزماست که ما، مادرم و من، از درازای آن می‌گذریم... از لای یک در آهنی، جوان چهارده ... تا هفده ساله‌ای که با دخترها و کتاب‌هایش، خارج می‌شود (همان: ۷۵؛ همچنین نک. ۷۶، ۷۷، ۹۵).

۲-۴- سه نقطه^(۴)

سه نقطه برای حذف پاره‌ای از جمله و بیان ناتمامی کلام به کار می‌رود (سمیعی، ۱۳۷۸: ۲۳۲). از میان علائم ویرایشی سه نقطه به دلیل دلالت بر عدم قطعیت، برای نمایش باورهای پست‌مدرنیته بسیار مناسب است. البته راویان داستان‌های پسامدرن گاه سه نقطه را بدون دستکاری در آغاز پاراگراف به کار می‌برند تا نوعی گسست در زنجیره خطی روایت ایجاد کنند:

... دم غروب که طاقتم طاق می‌شد و نمی‌توانستم تنهایی را تحمل کنم تلفنی می‌کردم به اختر که کجایی دختر بلند شو بیا دیگر (کاتب، ۱۳۸۲: ۳۶).

... اتفاقی با هم آشنا شدیم. برعکس اختر که پر حرف بود هرچی از او می‌پرسیدیم می‌گفت... (همان: ۳۹، ۴۳، ۷۷).

گاهی هم با دستکاری در ظاهر علامت، دلالت‌های جدیدی برای آن فراهم می‌آورند. یکی از این موارد، کاستن تعداد نقطه‌ها و تقلیل آن به دو نقطه است که در این حالت معنای قطعی ناتمامی با تردید مطرح می‌شود. به عبارتی دیگر، حتی عدم قطعیت نیز با قطعیت بیان نمی‌شود:

هنگام خداحافظی مدام تکرار می‌کردند... منتظران هستیم... آن لبخندان را هم بیاورید... (نجدی، ۱۳۸۰: ۱۵).

لرزش دست‌هایم را از بیمار پنهان می‌کنم... عرق صورتم را پوشانده‌است... چشم‌هایم از زور خنده در حفره‌اش فروتر می‌رود... (همان: ۵۵؛ همچنین نک. ۴۰، ۴۱، ۴۲).

شکل دیگر، استفاده از زنجیره کوتاه یا بلند نقطه‌هاست که برای آن دلالت‌هایی همچون نمایش سکوت، تسلیم شدن، حذف دیگری، بی‌هویتی و یا قبول حضور دیگری غایب متصور است:

- آخ آخ خخ دستم، دستم، جون بچه‌ات آقا فرمان...
 - من بعد حواستو شیش دانگ می‌ذاری کجا؟
 -
 - دیگه نیمنم وایسی با هر نره خری خوش‌وبش کنی یا! گرفتی؟
 - (علی‌پور گسگری، ۱۳۸۶: ۶۲؛ همچنین نک. ۶۳، ۶۴، ۶۶، ۶۹).

- «چیه، دودری؟»
 «.....»
 «خبری است؟»
 وقتی می‌گفتم نه یک جوری نگاهم می‌کردند... (کاتب، ۱۳۸۲: ۱۲۵).

آخرین شکل کاربرد غیر متعارف سه نقطه آن است که گاه در شکل رایج به‌جای فعل جمله می‌نشیند. گاهی هم به صورت سه نقطه‌ای که با اندکی فاصله یک نقطه دیگر در پشت سر خود دارد، جانشین فعل‌های متن می‌شود. در این شیوه راوی قصد دارد تا به شیوه‌ای تصنعی نشان دهد خواننده در ساختن متن مؤثر است، در حالی که محور

همنشینی خواننده را از پیش کنترل می‌کند و او چاره‌ای جز به‌کارگیری فعلی از پیش اندیشیده در جهت دامنه‌گذاری و تداوم حکم مؤلف یا راوی ندارد. چنین کاربردی نقیضه‌ای است بر خود روش پسامدرن که مدعی «مرگ مؤلف» است و چنان می‌نماید که مرگ مؤلف به تولد خواننده انجامیده است (بارت، ۱۳۸۱: ۹۲ و وارد، ۱۳۸۳: ۲۱۵):

با هول و هراس حرف ... می‌گفت کار مهمی ... که خودم هم باورم ... می‌گفت وقتی این کار چاپ ... می‌خوام جیم ... دارم از کشور ... آب دهانم را قورت ... و آمدم بگویم که آخه تلفن ما ... گفت خیلی تنها ... فقط تو می‌تونی کمکم ... بیا اینجا خونه مادرم این کارو حروف چینی ... البته نمی‌خوام برات دردرس درست ... تو حیفی ... (صادقی: ۱۳۸۱: ۱۰۴)

بعد بلند شدم ... بیرون از آشپزخانه صدایی ... گفتم لابد دسته‌جمعی و روشنفکرانه ... دارند گپ ... در را باز ... خودش بود با دو خدمتکار خانه ... خیلی جا خوردم (همان: ۱۰۵).

۲-۵- گیومه

علامت گیومه نشانه نقل قول است و در این موارد به کار می‌رود: برای نشان دادن نقل قول مستقیم به عبارت (نه به مضمون)، برای معرفی اصطلاحات علمی و فنی و کلمات و تعبیرات ناآشنا، برای نشان دادن عنوان مقاله یا فصلی از کتاب، و برای برجسته‌سازی کلمه یا عبارتی که در معنایی خاص یا نابه‌جا یا تمسخرآمیز به کار رود (سمیعی، ۱۳۷۸: ۲۳۳). در کاربرد غیرمتعارف گیومه، شکل، تعداد و جایگاه باز و بسته شدن آن تغییر کرده، دو شکل متمایز می‌سازد که برای آنها تداعی‌های زیر مفروض است: وقتی موضوعی در داخل گیومه قرار می‌گیرد، خودبه‌خود از محیط پیرامون و نیز سایر عناصر بافت تولید خود جدا و به نوعی برجسته می‌شود. هریک از این برجستگی‌ها، هم استقلال خود را در مقام صدایی متفاوت به نمایش می‌گذارد، هم در مقابل سایر نموده‌های زبانی که نماینده صداهایی متفاوت‌اند، منجر به چندصدایی می‌شود. کاربرد غیرمتعارف گیومه، از یک سو، اقتدار مظلوف گیومه را در لحظه‌ای که خود را به تنهایی عرضه می‌کند، می‌شکند و از سویی دیگر، شکل گسسته کاربرد گیومه‌ها، راوی-کنشگری را نشان می‌دهد که ذهنی پریشان و شخصیتی پارانوئیبی دارد و نمی‌تواند در تولید و تفسیر نشانه‌ها قاعده‌مند عمل کند. این نوع نگاه از ویژگی‌های ادبیات پسامدرن است (لوئیس: ۱۳۸۳: ۹۹). کاربردهای نامتعارف گیومه به دو شکل است. در شکل اول گیومه یک بار باز و چندین بار بسته می‌شود، اما در شکل دوم، گیومه بی‌آنکه باز شود، بسته می‌شود:

«حالا باز وقت امیری ماست» از امیری روان شدیم به امیری دیگر» (کاتب، ۱۳۸۹: ۳۵۴)
 «مگر من نوجه ملک الموتم که بدانم کی چطوری مرده. هرکسی هرطور که دلش بخواهد
 می‌میرد.» فکر می‌کنی چطوری مردند؟» فکر می‌کنی اینجا کجاست؟ کاروانسرا؟» (همان: ۳۵۵).
 حوض بی‌ماهی خالی بود و ماه در حوض، کم‌رنگ و تنها» (همان: ۷۶).
 حیات دستی تکان داد و از اتاق زد بیرون. پیش معبر که بود ساعت از دستش درمی‌رفت»
 (همان: ۷۷؛ همچنین نک. ۱۲۶، ۱۸۷، ۳۷۶ و ۴۰۸).

۲-۶- قلاب

علامت قلاب برای در بر گرفتن موارد زیر به کار می‌رود: اضافات، تصحیحات و توضیحات
 ناقل در اثنای مطالب منقول، دستورهای اجرایی در نمایش‌نامه، و مطلبی در حاشیه اصل
 سخن (سمعی، ۱۳۷۸: ۲۳۴). به‌رغم دلالت‌های مذکور، علامت قلاب در برخی از
 داستان‌های پسامدرن فارسی به صورت توخالی می‌آید و نمادی از بی‌هویتی و تردید در
 هستی خویشتن یا دیگری است که گاه راوی خود گرفتار آن است و گاه شخصیت
 داستانی را بدان شکل معرفی می‌کند. برای نمونه در مثال اول این بخش، راوی در
 تشخیص موضع خود در مقام صدا و نگاه روایت‌ساز، چنان دچار سردرگمی است که
 جایگاهش برای خود او نیز مشخص نیست. همین حیرت به خواننده هم تسری می‌یابد.
 گاهی هم مانند نمونه دوم، راوی برای نمایش بی‌هویتی شخصیت، نام او را با قلابی
 توخالی می‌آورد. این نمایش بصری، بدیل افراطی روشی است که در آن برای نشان دادن
 بی‌هویتی شخصیت‌ها، آنها را با اسم کامل معرفی نمی‌کنند، بلکه شخصیتشان به حرف
 اول نام کوچک و نام خانوادگی تقلیل می‌یابد (متز، ۱۳۸۶: ۲۳۰):

[]

صدای پاهایشان توی کوه می‌پیچید. هانیه نمی‌دانست کدام صدای پا مال او و نهر است. کدام
 صدای پا مال آن چند نفری است که تو کوه دنبالشان کرده‌اند و می‌خواهند هر طور هست
 بگیرندشان (کاتب، ۱۳۸۹ الف: ۴).

و آن آدم همان کسی بود که من می‌خواستم. و بعد برای خودم که حالا کس دیگری بودم از
 زبان او همه چیز را تعریف می‌کردم. اسمش را گذاشته بودم: []

بی‌اسم بود چون هربار یک اسمی داشت و این طوری خیالم راحت بود (همان: ۱۴۶؛ همچنین نک.
 ۱۱۵، ۲۶۵).

۲-۷- علامت تعجب

علامت تعجب پس از اصوات، در پایان جملات تعجبی و پس از تحذیر یا امر تأکیدی به کار می‌رود (سمعی، ۱۳۷۸: ۲۲۸): اگرچه این نشانه به علامت تعجب معروف است، باید آن را علامت عواطف نامید؛ زیرا علاوه بر تعجب، بیانگر مفهوم شادی، ترس، هشدار، تمسخر و... است. علامت مذکور در برخی از داستان‌های پسامدرن فارسی ضمن بسامد بالا، به صورت تکی، دو تایی و سه تایی و گاهی هم با همین تعداد در داخل پرانتز می‌آید که شکل اخیر کاملاً نامتعارف است. در این داستان‌ها علامت تعجب اغلب برای ایجاد طنز به کار رفته است؛ طنزی که با افزوده شدن بر تعداد علامت‌های تعجب، چه به صورت هم‌زمان و چه به صورت پراکنده، اقتدار حاصل از رسمیت‌گرایی فراروایت‌ها را از محدوده گزاره‌ها تا پهنای کل متن متزلزل می‌کند:

... قهرمان ما برگشت و دید که - ای دل غافل! - جمعیت دانش‌طلبان از ته دالان روبه‌رو، و به طرف او (!) حمله‌ای نابهنگام را آغاز کرده (!!!) و با مشت‌های گره‌کرده چون سیلی به پیش می‌آیند (!!!) و... (شریف، ۱۳۷۸: ۴۵).

«... تو خواب دیدم که کشتی نوحه! ولی باز حس مردم که خود نوح توش نیست - کشتی نوح بدون کشتیبان بود! - خون از توش بیرون می‌ریخت!! انگار داشتن حیوانی کشتی رو سلاخی می‌کردن!!! بعد دیدم رو ابرا و بالاترین ارتفاع زندگیم پرواز می‌کنم!!...» (همان: ۱۹۰؛ همچنین نک. ۴۹، ۵۵، ۲۱۲، ۲۷۸).

۲-۸- خط مورب

خط مورب برای مواردی چون جدا کردن دو گاه‌شمار، نشان دادن گونه‌های یک واژه، و جدا کردن مصرع‌های یک بیت - اگر بخواهند آنها را بی‌فاصله به دنبال یکدیگر بنویسند - به کار می‌رود (سمعی، ۱۳۷۸: ۲۳۶). در کاربرد نامتعارف این علامت سه شیوه به چشم می‌خورد: در شیوه اول، پس از نقطه پایان پاراگراف، خط مورب به همراه مقداری فضای سفید می‌آید. پس از فضای مذکور، به ظاهر پاراگراف بعدی شروع می‌شود. این شگرد سنت رایج فاصله‌گذاری در پاراگراف‌بندی را رعایت نمی‌کند:

...گاهی که تنها می‌شد می‌آمد لب پنجره می‌نشست و زل می‌زد به شهر که پایین تپه‌ها زیر پایش بود. به‌عمد آن ساختمان دور از شهر را حکمتانه کرده بودند. / گاهی فکر می‌کرد آن شهر و مخصوصاً آن خانه مثل کشتی‌ای، میان زمان و مکان معلق و شاید در حرکت است:

۲-۹- خط تیره

خط تیره برای جدا کردن عبارت معترضه، جدا کردن کلمه و عبارت توضیحی یا تأکیدی، رجوع به ما قبل یا جمع و خلاصه کردن آن، و نشان دادن تغییر سخنگو در نمایش نامه یا پاره‌ای مکالمات داستانی به کار می‌رود (سمیعی، ۱۳۷۸: ۲۳۴). این علامت به دو شکل نامعمول در متون پسامدرن فارسی به کار رفته‌است. در این متون، خط تیره گاهی در پایان گزاره‌ای ناتمام می‌آید و حاکی از ناتمامی و عدم قطعیت است:

...روزبه گفت: آن چشم‌ها همان‌اند، تشنه تماشا، حتی اگر دو دو زنند و این‌ور و آن‌ور تاب نخورند. فقط _ (سناپور، ۱۳۸۸: ۱۶)؛ دوست هاچی؟ بچه‌های دانشکده و _ (همان: ۱۷)؛ همچین نک. ۱۹، ۲۱، ۲۲).

گاهی هم از سر تفنن و بازی، نظام دلالتی خط تیره در متون پسامدرن تغییر می‌یابد و تصویری از برخی مفاهیم را تداعی می‌کند. در مثال‌های اول و دوم زیر این علامت تصویری از مالیدن و کشیدن را تداعی می‌کند و در مثال سوم، دو خط تیره‌ای که در دو طرف گزاره حاوی ترکیب گلوبندک قرار دارد، چنان می‌نماید که گلو از دو طرف گرفته شده و راه نفس بر او بسته شده‌است:

«مردها، دارویی از ریشه و بزاق زیتون‌های لهیده را در پیاله‌ای می‌ریختند و به تن جنازه می‌مالیدند_ بعد، آن راه، پای افرا به پشت می‌خوابانند (نجدی، ۱۳۸۰: ۷۷).
«بعد گفت: نه! _ تا گلوبندک پیاده بروید _ آهسته راه بروید (همان: ۱۰۲).

۲-۱۰- پرائتز

علامت پرائتز برای دربر گرفتن عبارت دارای جنبه توضیحی، تکمیلی، معترضه و عموماً فرعی که حذف آنها به اصل مطلب صدمه‌ای نزند، به کار می‌رود؛ در مواردی چون معرفی اختصاری مأخذ در متن، سنوات ولادت، وفات یا حکومت، معنی واژه، و اختصاری عبارت دعایی (سمیعی، ۱۳۷۸: ۲۳۴). در داستان‌های پسامدرن فارسی از این علامت به چهار صورت غیرمتعارف استفاده شده که در دو صورت حالتی تکمیلی داشته‌است، ولی در دو موردی که توضیح داده خواهد شد، نقش محوری دارد. یکی از این اشکال آن است که پرائتز بارها باز می‌شود، بی‌آنکه بسته شود؛ سپس بارها بسته می‌شود، بی‌آنکه باز شده باشد. در مثال زیر این بازی ویرایشی در کنار بازی لفظی مکرری که با موضوع داخل پرائتز یعنی بحث «هیچ» در گرفته‌است، در خدمت گسستی هذیان‌وار است:

هیچ ضمیر سوم شخص جمع است (یعنی هرچیز غایبی هیچ است) همه چیز از ما غایب است (همه چیز هیچ (من از خودم غایبم) من هیچ (چه کسی حاضر است): (و با هیچ) ما هیچاوندیم و خدا هیچ و تو هیچ منش و شما هیچ گفتار و جهان هیچا هیچ (زمان هیچ) هیچ می شوم که بگذرم از هیچ (می هیچم در هیچ) با هیچ می شوم و داستانی می هیچم از دری که دلم بسته و مغزم که خانه‌ای ریخته و جسمم که جهانی از (صادقی، ۱۳۸۱: ۱۵۳).

در شکل دوم، پرانتزی توخالی بعد از صیغه‌های فعل گفتن می آید. اگرچه محمول کنش گفتن بعد از پرانتز می آید، ظرفیت کاملاً خالی پرانتز، خواننده را به شک می اندازد. کمترین تأثیر این تردید آن است که خواننده به نگفته‌ها یا احتمال‌های دیگر هم خواهد اندیشید. این ابهام از کامل شدن معنا یا رسیدن خواننده به معنای نهایی جلوگیری می کند؛ شیوه‌ای که جزء ویژگی‌های اصلی ادبیات پسامدرن است.

- «پسر صمد گفت ()»: از گونی کنفی‌ها برداشتم سرکار. «(کاتب، ۱۳۸۲: ۱۸۹).
«نعمان زده بود به پسر صمد: دوست داشتم بگوید ()»: «هرچه آقا می گوید گوش کن» (همان: ۲۱۵؛ همچنین نک. ۲۱۷، ۲۲۲، ۲۴۰).

۲-۱۱- پیکان

علامت پیکان (←) به جای «نگاه کنید» و «رجوع کنید» به کار می رود (سمعی، ۱۳۷۸: ۲۳۶) و از جنبه بصری آن برای آدرس دادن به منابع و مآخذ استفاده می شود. در برخی از داستان‌های پست‌مدرن فارسی این علامت به جای برخی از کنش‌ها یا وضعیت‌ها می نشیند. در نمونه زیر، پیکان اول به جای «بالا»، پیکان دوم به جای «دور می کند» و پیکان سوم به جای «پایین» به کار رفته است؛ این نوع کاربرد شکلی از تفنن‌گرایی ادبیات پسامدرن است که نمی توان عنوان خاصی برای نوع بازی آن یافت:

... بعد وانمود می کند که با طنابی، می خواهد از صخره‌ها برود سایه از خودش آویزان و او با تکانی ناگهانی سایه را از خودش ← و می خواهد برگردد که می بیند طناب ساییده شده و... (صادقی، ۱۳۸۱: ۷۳). مرد از صندلی می پرد



و می رود روی میز و همه طرف‌ها را می شکند (همان: ۶۷).

۳- چشم‌پوشی از علائم ویرایشی یا استفاده کمتر از آنها

یکی دیگر از جنبه‌های هنجارشکنی با علائم ویرایشی چشم‌پوشی از کاربرد این علائم یا استفاده کمتر از حد معمول از آنهاست. این نوع رفتار نگارشی به اقتضای ژانر پسامدرن

نمایشی از ناتمامی یا عدم قطعیت و نیز نوعی هذیان‌گویی است؛ علائم ویرایشی در صد ایجاد صراحت در بافت کلامی و رسیدن به معنایی شفاف‌اند و وقتی این علائم حذف می‌شوند، نوعی سردرگمی ایجاد می‌شود و معنا ناتمام می‌ماند. از سویی دیگر وقتی علائم ویرایشی از میان واژگان و گزاره‌ها حذف می‌شود، منطق سخن در محور هم‌نشینی به هم می‌خورد. گزاره‌ها همچون وصله‌های ناجور با سرعت کنترل‌نشده در پی هم می‌آیند و هذیان‌وار تدوam می‌یابند تا یکی دیگر از اشکال ناب گسست ادبیات پسامدرن به وجود آید:

خوبه خودت دیشب نشسته بودی تلویزیون نیگا می‌کردی دیدی چتو مادره بچه شو داد دم تیغ گذاشتنش سینه دیوار خوبه من از اونا نیستم مهربونم بدم شقه‌ات کنن اگه بدونن چتو فکر می‌کنی راحت می‌ذارن بشینی واسه خودت چرندیات ببافی چرت و پرت سر هم کنی... (غفارزادگان، ۱۳۹۰: ۲۵۲؛ همچنین نک. ۷، ۲۴۴ و ۲۷۰).

خب پدرش بود کس دیگری نبود و شاید روز قبل همان شب‌های روشن آزاده خانم خواسته بود قهرمان اصلی آن کتاب باشد همان «ناستکا» و نشده بود. و شاید اصلاً اینها نبود که حالا برگشته بود به ادامه راه از همان گجیل و از جلو همان کاروان‌سرای بو قلمون‌ها گذشته بود با همان صداهای مضحکشان و بعد آمده بود... (براهنی، ۱۳۷۶: ۲۳۸).

۴- نتیجه‌گیری

در داستان‌های پسامدرن فارسی، صدا و نگاه راوی برای سلب اقتدار از فراروایت‌ها، افزون بر ایجاد انواع گسست در سطوح شنیداری و گفتاری، سطح دیداری آن متون را نیز با مقیاسی گسترده و اشکالی متنوع دچار هنجارشکنی می‌کند. یکی از اشکال هنجارشکنی در سطح دیداری این دسته از متون، کاربرد نامتعارف علائم ویرایشی است که به دو صورت «کاربرد غریب» و «چشم‌پوشی یا استفاده کمتر» نمود یافته‌است. شگردهای روش اول هم گسترده و هم متنوع است. در این شیوه، شکل ظاهری علائم با کم و زیاد شدن، تغییر می‌کند و دلالتگری رایج خود را از دست می‌دهد تا برخی از ویژگی‌های مهم ادبیات پسامدرن، همچون عدم قطعیت، بی‌هویتی، پارانویا، چندفرجامی، مرگ مؤلف و تفنن‌گرایی را به نمایش گذارد. روش دوم، یعنی بی‌توجهی یا کم‌توجهی به علائم ویرایشی، با وجود گستردگی نسبی، در دلالتگری یا تداعی تنوع ندارد و عموماً بیانگر عدم قطعیت یا در پی نمایش نوعی هذیان‌گویی پارانویایی است. البته وجه مشترک

روش‌های مذکور در رسالت آنها نهفته است: هر دوی آنها به سهم خود مقداری از نظم ساختار تولید و مصرف آگاهی را که در تمام سطوح، از جمله سطح دیداری این دسته از متون منتشر است، به بازی می‌گیرد و از هم می‌گسلانند. هرچند که جنبه هنری تمامی هنجارشکنی‌های مذکور به یک اندازه نیست و «خواننده- بیننده» در کنار هنرنمایی‌های به‌جا و جذاب، لحظاتی هم با بازی‌های مکانیکی بی‌روح مواجه می‌شود.

پی‌نوشت

۱- جامعه آماری شامل داستان‌های پسامدرن بیست و شش نفر از داستان‌نویسان دهه‌های هفتاد و هشتاد، بالغ بر چهل و پنج اثر اعم از رمان و مجموعه داستان کوتاه است: رضا براهنی، سیمین دانشور، شهریار مندنی‌پور، ابوتراب خسروی، منیرو روانی‌پور، عباس معروفی، بیژن نجدی، محمدرضا کاتب، حسین سنایپور، رضا قاسمی، مصطفی مستور، حسن فرهنگی، امیر شریف، داوود غفار زادگان، حسن شهسواری، قاسم کشکولی، فرهاد جعفری، علی خدایی، حسن بنی‌عامری، رضا امیرخانی، لیلا صادقی، مرجان نعمت طاووسی، فتح الله بی‌نیاز، حمیده واعظزاده، هادی خورشاهیان، بهناز پورگسگری.

۲- برای برجسته‌سازی، زیر همه مثال‌های کاربرد غریب خط کشیده شده است.

۳- در باب به‌کارگیری ویژه علائم ویرایشی در مقام دلالت‌های بصری پست‌مدرنیستی کتاب *داستان‌های ناتمام* نجدی، این شبهه وارد است که نویسنده کتاب پیش از اتمام اثر در گذشته است؛ بنابراین احتمال دارد کاربرد نامتعارف برخی از علائم ویرایشی که در این مقاله به آنها استناد شده است، حاصل ناتمامی کتاب باشد. برای تقویت شبهه مذکور به این سخن نیز می‌توان استناد کرد که آثار دیگر نویسنده حاوی این تفنن‌ها نیست. در مورد این شبهه می‌توان به دو نکته اشاره کرد: اولاً چه‌بسا نویسندگانی که با چند سبک می‌نویسند و امکان دارد در هر کتاب سبکی ویژه به کار گیرند. ثانیاً شبهه ناتمامی را در مواردی می‌توان پذیرفت که معنای متن نامفهوم یا گنگ باشد؛ در جایی که معنا با اندکی تعلیق منتقل می‌شود، ایراد فاقد اعتبار است، زیرا اگر کاربرد ویژه علائم ویرایشی حاصل ناتمامی کتاب باشد، چرا نویسنده برای اظهار ناتمامی از دال‌های رایج نگارشی مانند سه‌نقطه، علامت سؤال، تعجب و یا فقط از یک نوع علامت استفاده نکرده است. در این کتاب نه‌تنها از چند دسته علامت نگارشی مانند ویرگول، خط تیره،

خط مورب و سه نقطه با کاربرد ویژه استفاده شده‌است، در بسیاری از موارد نیز به‌کارگیری آن علائم با خودآگاهی حساب‌شده‌ای توأم است (مانند بحث ویرگول و خط تیره در همین مقاله).

۴- علامت سه نقطه و سایر اشکال در مقام علامت نگارشی در بسیاری از متون مانند رئالیستی یا مدرن به کار می‌روند، بنابراین نمی‌توان کاربرد اشکال متفاوت آن را به‌مثابه ویژگی صرف آثار پسامدرنیستی دانست. اما از آنجا که یکی از ویژگی‌های ادبیات پسامدرن استفاده فراوان از انواع تعلیق است، علامت سه نقطه نیز به نشانه تعلیق معروف است و اگر در متنی با مولفه‌های پسامدرنیستی به کار رود، به اقتضای بافت در خدمت تعلیق خودآگاهانه آن متون قرار می‌گیرد. به همین دلیل در این مقاله جزء دلالت‌های ویرایشی ادبیات داستانی پسامدرن معرفی شده‌است.

منابع

- اوزن، دیلن (۱۳۸۶)، فرهنگ مقدماتی اصطلاحات روان‌کاوی لکانی، تهران: گام نو.
- بارت، رولان (۱۳۸۱)، «مرگ مولف»، به سوی پسامدرن، تدوین و ترجمه پیام یزدانجو، تهران: مرکز، صص ۱۴۱-۱۱۵.
- براهنی، رضا (۱۳۷۶)، *آزاده خانم و نویسنده‌اش یا آشویتس خصوصی دکتر شریفی*، تهران: کارون.
- پاینده، حسین (۱۳۸۶)، «رمان پسامدرن چیست؟ (بررسی شیوه‌های روایت در رمان آزاده خانم و نویسنده‌اش)»، فصلنامه/دب پژوهی، شماره ۲، صص ۴۷-۱۱.
- (۱۳۹۰)، *داستان کوتاه در ایران (جلد سوم داستان‌های پسامدرن)*، تهران: نیلوفر.
- تدینی، منصوره (۱۳۸۸)، *پسامدرنیسم در ادبیات داستانی ایران*، تهران: علم.
- تسلیمی، علی (۱۳۸۳)، *گزاره‌هایی در ادبیات معاصر ایران: داستان*، تهران: اختران.
- چندلر، دانیل (۱۳۸۶)، *مبانی نشانه‌شناسی*، ترجمه مهدی پارسا، تهران: سوره مهر.
- حسن، ایهاب (۱۳۸۱)، «به سوی مفهوم پسامدرنیسم»، *ادبیات پسامدرن*، تدوین و ترجمه پیام یزدانجو، تهران: مرکز، صص ۱۱۵-۹۳.
- سمیعی گیلانی، احمد (۱۳۷۸)، *نگارش و ویرایش*، تهران: سمت.
- سناپور، حسین (۱۳۸۸)، *ویران می‌آیی*، تهران: چشمه.
- شریف، امیر (۱۳۷۸)، *نیمه‌عاشق*، تهران: فکر روز.

صادقی، لیلا (۱۳۸۱)، *وقتم کن که بگذرم*، تهران: نیلوفر.

_____ (۱۳۸۸)، *داستان‌های برعکس*، تهران: نگاه.

صدیقی، علیرضا و سعیدی، مهدی (۱۳۸۷)، «ناهمخوانی نظریه و نوشتار (بررسی و نقد رمان گنجشک‌ها بهشت را می‌فهمند)»، *دوفصلنامه پژوهش زبان و ادبیات فارسی*، شماره ۱۰، صص ۲۱۶-۱۹۵.

علی‌پور گسگری، بهناز (۱۳۸۶)، *بگذریم...*، تهران: چشمه.

غفارزادگان، داوود (۱۳۹۰)، *کتاب بی‌نام/اعترافات*، تهران: افراز.

غفاری، سحر (۱۳۸۹)، «پسامدرن تصنعی: نقد و بررسی شگردهای فراداستان در رمان بیوتن»، *فصلنامه نقد ادبی*، شماره ۹، صص ۸۶-۷۳.

کاتب، محمدرضا (۱۳۸۲)، *همیس- مائده؟ - وصف؟ - تجلی؟*، تهران: ققنوس.

_____ (۱۳۸۹ الف)، *آفتاب پرست نازنین*، تهران: هیلا.

_____ (۱۳۸۹ ب)، *وقت تقصیر*، تهران: نیلوفر.

لاج، دیوید (۱۳۸۶)، «رمان پسامدرنیستی»، *نظریه‌های رمان از رئالیسم تا پسامدرنیسم*، ترجمه حسین پاینده، تهران: نیلوفر، صص ۲۰۰-۱۴۳.

لوئیس، بری (۱۳۸۳)، «پسامدرنیسم و ادبیات»، *مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان*، گزینش و ترجمه حسین پاینده، تهران: روزگار نو، صص ۱۰۹-۷۷.

لیوتار، ژان فرانسوا (۱۳۸۱)، *وضعیت پست‌مدرن: گزارشی درباره دانش*، ترجمه حسینعلی نوذری، تهران: گام نو.

متر، جسی (۱۳۸۶)، «رمان پسامدرن: غنی شدن رمان مدرن؟»، *نظریه‌های رمان از رئالیسم تا پسامدرنیسم*، ترجمه حسین پاینده، تهران: نیلوفر، صص ۲۳۸-۲۳۱.

میرعابدینی، حسن (۱۳۸۳)، *صد سال داستان‌نویسی ایران*، تهران: چشمه.

نجدی، بیژن (۱۳۸۰)، *داستان‌های ناتمام*، تهران: مرکز.

نوذری، حسینعلی (۱۳۸۵)، *صورت‌بندی مدرنیته و پست‌مدرنیته*، تهران: نقش جهان.

وارد، گلن (۱۳۸۳)، *پست‌مدرنیسم*، ترجمه ابودر کرمی، تهران: ماهی.

هوروش، مونا (۱۳۸۹)، «سیاره‌ای خارج از مدار: نگاهی به پسامدرنیسم در رمان هم‌نوایی شبانه ارکستر چوب‌ها»، *فصلنامه پژوهش ادبیات معاصر جهان*، شماره ۵۸، صص ۱۶۷-۱۴۹.