

پست‌مدرنیسم در داستان ناهید از محمدقاسم کشکولی

حمید عالی کردکلایی*

شکیبا نوکنده**

چکیده

هدف از این جستار، بررسی عناصر پست‌مدرنیسم در رمان ناهید از محمدقاسم کشکولی است تا میزان بهره‌گیری این اثر از موازین پست‌مدرنیسم برتابانده شود و نقاط ضعف و قوت آن پیش چشم آید. رمان «ناهید»، روایتی سیال از ذهن پریشان راوی اصلی -یعنی ناهید- است. روایت به دو بخش خواب و بیداری ناهید واگذار شده است؛ حالتی که در تمامی طول رمان بر فضای داستان حاکم است. این رمان به دلیل برخورداری از مؤلفه‌های پست‌مدرنیسم و عناصر اصلی داستان، پیرنگ، حادثه و شخصیت و نیز ژرفا و عمق ساختاری فرم و ارائهٔ محتوا، رمانی است کامل و درخور توجه که منتخب نگارندگان به عنوان یک رمان برتر معاصر از حیث تناسب و سازگاری با مؤلفه‌های پسامدرنی بوده است. برآیند تحقیق آن است که رمان ناهید نمونه‌ای است از داستان‌های معاصر که بر مبنای مؤلفه‌های پسامدرنی به تحریر درآمده، اندیشه‌های پست‌مدرنیسم در داستان‌نویسی را در بستر و زمینه‌ای ایرانی به نمایش گذاشته و هر دو وجه فرم و محتوا در این اثر با نظریه‌ها و شیوه‌های داستان‌نویسی پست‌مدرنیسم تناسب یافته است.

واژه‌های کلیدی: ادبیات داستانی، پست‌مدرنیسم، محمدقاسم کشکولی، ناهید.

Email: alihamid_h@yahoo.com

* عضو هیأت علمی دانشگاه پیام نور ساری (نویسندهٔ مسئول)

** عضو هیأت علمی دانشگاه پیام نور تهران

1) مقدمه

مدرنیسم و پست مدرنیسم در هر سرزمینی نمی‌تواند بدون ارتباط با سنت و عادات فرهنگی آن پیش برود؛ هرچند ممکن است این ناهمخوانی‌ها موجب «بدشکل شدن» (آزاد ارمکی، 1380: 262) مدرنیته در سرزمینی کهن مانند ایران شود. در همین راستا، ادبیات داستانی ایران در دوران معاصر با همه گوناگونی و تنوع، به دستاوردهایی نو رسیده است؛ دستاوردهایی که ادبیات داستانی سنتی ما را دستخوش تغییری محسوس و بنیادین می‌سازد و فاصله آن را با ادبیات داستانی مدرن و پست‌مدرن کم و کمتر می‌سازد؛ هرچند این موضوع نافه «شکاف تاریخی بین غرب پ متقد و شرق مقلد» (کالینیکوس، 1382: 4) نیست. یکی از داستان‌پردازان نوگرای معاصر بی‌شک محمدقاسم کشکولی است. جستجوی افق‌های تازه در حوزه ادبیات داستانی، خیلی زود کشکولی را در مسیر اندیشه‌های نوین داستان‌پردازی قرارداد؛ به نوعی که می‌توان او را از پیشروان داستان‌نویسی به سبک و سیاق پسامدرنی به حساب آورد. بارزترین خصوصیت تمام آثار کشکولی «تخیل» است، تخیلی که در تمام داستان‌ها و رمان‌هایش به چشم می‌خورد و مسیر داستان را هر لحظه در اختیار دارد. اغلب ویژگی تخیل به گونه‌ای فراگیر و در قالب «دور باطل» از نوع «اتصال کوتاه» دیده می‌شود، غیر از این ظهور و بروز مؤلفه‌های پست‌مدرنیسم را در بیشتر آثار وی می‌توان به سهولت دید و دریافت مانند: «فرجام‌های چندگانه»، «عدم قطعیت»، «عدم انسجام» و غیره. اندیشه‌های اقتباس، بینامتنیت، مرگ مؤلف، پارانویا و مانند آن که ذاتی آثار پست‌مدرنیستی هستند نیز در آثار وی قابل درک و دریافت است.

این تحقیق بر آن است رمان ناهید از محمدقاسم کشکولی را از منظر ویژگی‌های ساختاری و تطابق آن با اصول و موازین پست‌مدرنیسم، بررسی کند و با نگاهی ضمنی به داستان‌نویسی معاصر در این حوزه، میزان آن را در حدّ مجال و توان تبیین نماید. برای رسیدن به این هدف، ابتدا با نمونه‌گیری از متن رمان مورد پژوهش، بسامد تقریبی این‌گونه هنجارگریزی‌ها و چگونگی آن‌ها مشخص می‌شود و تأثیر هریک از این موازین بر عمل داستانی و پیشبرد حوادث داستان تعیین و تبیین می‌شود تا در کل به پاسخ پرسش‌هایی این چنین برسیم که:

- آیا ویژگی‌های پست‌مدرنیسم در پیشبرد عمل داستانی و واقع‌نمایی رمان ناهید مؤثر بوده‌است؟

- کمیّت و کیفیت ویژگی‌های پست‌مدرنیسم در رمان مورد پژوهش چگونه است؟

- هنجارگریزی‌های پست‌مدرنیسم در قالب رمان‌های فارسی چه اثراتی در جذب خواننده بومی خواهد داشت؟

از جمله مقالات فارسی که تاکنون به موضوع پست‌مدرنیسم در ادبیات داستانی ایران پرداخته‌اند، مقاله «خوانش تطبیقی دو رمان پست‌مدرن عربی و فارسی با نام‌های فرانکشتاین فی بغداد اثر احمد سعداوی و پستی اثر محمدرضا کاتب» است. محققان در این مقاله برخی مؤلفه‌های پست‌مدرنیسم مانند بینامتنیت، جابه‌جایی، چندصدایی، بی‌نظمی زمانی و مکانی در روایت، فقدان قاعده در مضمون، عدم قطعیت و تک‌گویی را در این دو رمان مورد بررسی قرار داده‌اند (افضلی و همکاران، 1395). همچنین نویسندگان مقاله «بررسی تطبیقی مرثیه ای برای ژاله و قاتلش اثر ابوتراب خسروی و درون مایه خائن قهرمان اثر بورخس، از دیدگاه پست‌مدرنیسم»، با استفاده از روش تطبیقی و بر اساس مؤلفه‌های پست‌مدرنیسم به دنبال اثبات این فرضیه هستند که وجوه اشتراک بین داستان درونمایه خائن قهرمان و مرثیه‌ای برای ژاله و قاتلش - که در پاره‌ای موارد ماهیت تقلیدی پیدا می‌کند - اتفاقی نبوده و بیانگر تأثیرپذیری ابوتراب خسروی از بورخس در خلق این اثر است (حیدری و دیگران، 1394). لازم به ذکر است هرچند تحقیقاتی در رابطه با مؤلفه‌های پسامدرنی انجام شده‌است، لیکن پژوهشی با رویکرد به الگوهای پست‌مدرنیستی در رمان ناهید صورت نگرفته‌است و پژوهش حاضر از این حیث به بررسی این موضوع خواهد پرداخت.

2) مؤلفه‌های پست‌مدرنیسم در رمان ناهید

گستره و ژرفای پست‌مدرنیسم به قدری است که یافتن پاسخی جامع و مانع برای این پرسش که: «پست‌مدرنیسم چیست؟»، تقریباً محال به نظر می‌رسد و «ممکن است جستجوی پاسخی واضح برای این پرسش به چیزی شبیه شکار سایه تبدیل شود، در عین حال زود است که از این تلاش دست برداریم، افزون بر آن، هنوز می‌توان بسیاری چیزها از بررسی دقیق‌تر آثار آموخت که پست‌مدرن تلقی می‌شوند» (لش، 1383: 73). اختلاف نظر در مورد معنای «پست‌مدرن» تاحدی ریشه در اختلاف در معنای پیشوند «پست» دارد ولی در مجموع می‌توان گفت «کاربرد پسامدرن صرفاً معنای تاریخی ندارد و مقصود نمایش‌پیدایی جریان «پس از» مدرنیسم نیست؛ بلکه دقیق‌شدن، مشروط‌شدن، کامل‌شدن و شاید بتوان گفت قطعی‌شدن مدرنیسم است» (احمدی، 1380: 475). از همین رو، می‌توان گفت پست‌مدرن به معنای برتر از مدرن نیست و بنابراین «پسامدرن بودن هیچ اثر ادبی لزوماً به معنای برتری آن بر سایر آثاری که به سبک‌های دیگر نوشته شده‌اند نیست» (پاینده، 1390: 34). آغاز پست‌مدرنیسم در ادبیات را می‌توان به دهه 1960 و اوج‌گیری آن را به دهه 1980 بازگرداند (پاینده، 1385: 21). «رمان‌های پسامدرن صبغای وجودشناسی (یا هستی‌شناسی) دارند، زیرا آنچه در این رمان‌ها مهم می‌شود نه شناخت

از جهان و نحوه حصول به آن، بلکه خود ماهیت هستی است. دوره پسامدرن، دوره میدان دادن به استنباطها و ادراک‌های متفاوت و چندگانه است و لذا در یگانه‌بودن ابژه شناخت (جهان هستی) می‌توان تردید روا داشت» (پاینده، 1386: 58-59). نوع نگرش پست‌مدرنیسم به روایت‌هایی که از گذشته به ارث برده‌ایم نگاهی است ویژه به زمان، مکان و تاریخ که همراه با تکثر و تکثرگرایی، تردید نسبت به جهان و موجودیت آن، عدم قطعیت در تمامی چشم‌اندازها و وقایع تاریخی است، نوعی نگاه شالوده‌شکن که مرکزیتی برای هیچ الگوی از پیش موجود باقی نمی‌گذارد، چنان که در آغاز رمان «ن/هید» نیز با نگرش فوق مواجه‌ایم.

رمان «ناهید» با یک پرسش معمولی و پاسخی غیرمعمول آغاز می‌شود؛ پرسش و پاسخی که ذهن خواننده را به چشم‌اندازهای یک ازدواج ناخواسته می‌کشاند که شاید درونی‌ترین و محوری‌ترین رکن این داستان نیز هست. در پی این آغاز، شاهد درهم‌تنیدگی خواب و رؤیا با واقعیت جاری داستان هستیم که نوعی «اتصال کوتاه» و یکی از بنیادی‌ترین و فراگیرترین مؤلفه‌های پست‌مدرنیسم است. همین دو اتفاق کافی است این متن را در حوزه «پست‌مدرنیسم» بگنجانیم و با موازین و قواعد پسامدرنی آن را مورد نقد و سنجش قراردهیم، اما حتی با نگاهی اجمالی و گذرا، بسیاری از سازه‌های داستان پست‌مدرن قابل ملاحظه است، از چگونگی ساز و کار و تعامل عناصر داستان نظیر شخصیت، پیرنگ، زاویه دید، صحنه و غیره تا اندیشه‌های فرانوگرایی مثل چندصدایی، مرگ مؤلف، عدم قطعیت و مانند آن.

2-1) دور باطل (اتصال کوتاه، پیوند دوگانه)

«تفاوت شیوه داستان پسامدرنیستی با داستان تاریخی در این نکته ظریف است که در رمان تاریخی، نویسنده می‌کوشد، شرح او با دانسته‌های تاریخی خوانندگان مغایرتی نداشته باشد، در حالی که نویسنده فراداستان این مغایرت را عمدتاً ایجاد می‌کند» (تدینی، 1388: 68). این موضوع بر پایه شناخت عمیق از انسان و موجودیت او استوار است، هر قدر در گذشته سعی می‌شده است که داستان و عناصر داستانی به گونه‌ای طرح‌ریزی و نوشته شود که خواننده تصور غیرواقعی بودن حوادث و شخصیت‌ها را نداشته باشد، نویسنده داستان پست‌مدرن، آگاهانه به خوانندگان هشدار می‌دهد که این متن برساخته ذهن من است و واقعیتی در کار نیست. برخی از راه‌کارهای این فرایند عبارتند از: «تلفیق وجوه فوق‌العاده متباین (وجه آشکار داستانی و وجه ظاهری مبتنی بر واقعیت) در اثری واحد، مطرح کردن نویسنده و موضوع نویسندگی در متن، برملا کردن عرف‌های ادبی، هنگام استفاده از آن‌ها» (لاج، 1386: 187).

دور باطل مؤلفه‌ای است که انواع و شیوه‌های گوناگونی دارد، همچون اتصال کوتاه و پیوند دوگانه، که همه آنها خواننده را به غیرواقعی بودن ماجراها و شخصیت رهنمون می‌شود و گاه با درهم‌آمیزی زمان‌ها و مکان‌ها خواننده «واقعیت» را همراه با دودلی و تردید می‌بیند. در رمان ناهید با گونه‌ای خاص از این مؤلفه مواجه می‌شویم؛ سیالیتی که بین واقعیت حال و گذشته مدام در حال رفت و آمد است، به گونه‌ای که خواننده متن باید فاصله و شکاف بین این دو زمان را خود پر کند. این رمان با اتصال کوتاه آغاز می‌شود، با پرسش عاقد به هنگام عقد ناهید و افشین که محور تمامی ماجراهاست، و سپس وضعیت حال ناهید گزارش می‌شود که جریان واقعی زندگی او و دست و پا زدنش بین مرگ و زندگی است، بیداری برایش، زندگی و خواب در حکم مرگ است، تا به این جمله‌ها می‌رسیم:

«از آزمایشگاه برمی‌گردیم، باران به شدت می‌بارد و چیزی که بالای سرمان است هر دومان را نمی‌پوشاند. "همه اینها چرنده!"، "تو این طور فکر می‌کنی؟"، "مگه نظرت غیر از اینه؟". پای راستم به درون چاله آبی می‌افتد و من بی‌اختیار دست افشین را می‌کشم. بیدار بوده‌ام، که باید بیدار بمانم که دکتر گفت به افشین "نباید بخوابد چون ممکن است در خواب بمیرد" و افشین نرفت تا در خالی‌خانه بنشیند و رویاهایش را آن‌طور که می‌خواهد بسازد که کنار من نشست تا بیدار بماند تا بیدار بمانم، تا نخوابم. ثریا شلوار پدر را اتو می‌کند» (کشکولی، 1381: 7-8).

تقریباً از ابتدا تا انتهای رمان به همین شیوه روایت می‌شود، هرگاه به بیمارستان و وضعیت جاری برمی‌گردد، ظاهراً بیدار و هوشیار است و هرگاه که خواب بر او غلبه می‌کند، رخدادهای گذشته روایت می‌شود و همراه با حالت خواب و بیداری ناهید حال یا گذشته زندگی بیان می‌گردد. حالت اتصال کوتاه بر روند عمل داستانی حاکم است. البته نه بر پایه خیالات دورپرواز یک شخصیت یا ورود ناگهانی نویسنده در فضای داستانی و مواردی از این دست. دروغ‌پنداشتن مرگ نوزاد، توطئه افشین برای مرگ ناهید با کمک به خوابیدن او و... مسائلی است که صرفاً در تخیل ناهید شکل می‌گیرد و ما به ازای بیرونی ندارد و یک اتصال کامل است. این حالت تنها در موارد معدودی مشاهده می‌شود، مثلاً در نمونه زیر: «نه من نمی‌خواهم بخوابم، دخترم، دختر کوچولوی قشنگم منتظر من است، من می‌دانم که در نبود من افشین او را خواهد کشت» (همان: 38).

ساعت، آواز خروس، شمردن اعداد و نظایر آن عوامل هشداردهنده و در عین حال هشیار کننده‌اند. در تمامی رمان از این ترفند استفاده می‌شود و خواننده با دیدن این موارد و نظایر آن می‌فهمد که راوی از دنیای خیال و سرزمین خاطرات خود به درآمده و در عین بیداری سخن می‌گوید. البته در مواردی نیز با توصیف و یادکرد فضا و اتمسفری که یادآور محیط بیمارستانی

است و یا ذکر حال ناهید و یا افشین که معمولاً در خواب است و خر و پف می‌کند، خواننده را متوجه وضع موجود فعلی و اکنون می‌سازد تا پاسخی به پرسش بنیادین و ذهنی خواننده بدهد که حال چه خواهد شد؟ و این مسأله تا پایان رمان به همین صورت ادامه می‌یابد و به فرجامی چندگانه می‌انجامد که سرانجام خود خواننده باید نگارش پایان ماجرا را به عهده گیرد.

2-2) عدم قطعیت

عدم قطعیت معنا در متن که از ویژگی‌های پس‌ساختگرایی است در رمان پست مدرن به شکل‌های مختلف نمود می‌یابد. مثلاً در پایان داستان‌های پست‌مدرن اغلب شخصیت‌ها و آدرس‌ها ناپدید می‌شوند و نویسنده یا شخصیت اصلی داستان، در فضایی مبهم و مه‌آلود گم می‌شود» (همان: 214-215). همچنین اگر به بسامد واژه‌هایی نظیر «اگر»، «ممکن است»، «شاید» و نظایر آن‌ها در رمان ناهید و همین‌طور شک و تردیدهای موجود در افعال متناقضی که به کار می‌روند (مثل «بود و نبود»، «هست و نیست»، «رفت و نرفت») نگاه کنیم، عدم قطعیت در روایت را به وضوح می‌توانیم دریابیم. عدم مطلق‌گرایی و نسبیّت امور در حوادث و رویدادها را در جای‌جای این رمان می‌توان شاهد بود. چنان که در همان آغازین صفحه رمان می‌خوانیم: «اگر فردا روز مهمی باشد، اگر روز ازدواج باشد، اگر بخواهند تو را به ازدواج کسی که نمی‌خواهیش دریاورند یا...» (کشکولی، 1381: 7). با همین عبارات آغازین رمان، سایه شک و دودلی بر وقوع گزاره‌ها، روی خوانندگان سایه می‌افکند؛ به گونه‌ای که دنیای داستان دنیایی مملو از احتمالات است و تقریباً هیچ چیز قطعی و پایداری وجود ندارد، حتی حوادث گذشته نیز با شک و تردید همراه است.

2-3) عدم توالی زمانی

در داستان پست‌مدرن، اگرچه گاه تاریخ حوادث و رویدادها گفته می‌شود، اما این تاریخ‌ها آن قدر دقیق و رسا نیستند که خط سیر زمانی حوادث به هم نریزد و توالی آن حفظ شود. قید زمان گاه نوعی بازی با کلماتی است که معنای زمانی دارند. در رمان ناهید نیز زمان همپای درهم‌ریختگی حوادث و ماجراها پریشان می‌نماید و اگر نشانه‌های فرهنگی معاصر نبود، می‌توانستیم بستر زمانی آن را به هر کدام از دوره‌های تاریخی زندگی بشر منتسب کنیم. هیچ تاریخ یا زمانی را در کل رمان غیر از اسامی روزهای هفته یا درج ساعات شبانه‌روز و یا کلماتی مانند صبح و ظهر و ... نمی‌بینیم. با پس و پیش شدن روایت ماجراها، طبعاً زمان آن نیز پس و پیش و مایه سردرگمی خواننده می‌شود. این مؤلفه تقریباً در تمامی متن رمان قابل درک است. ناهید هرگاه

ظاهراً بر خوابش غلبه می‌کند و هوشیاری‌اش بیش‌تر می‌شود و به مرور خاطرات گذشته می‌پردازد، مرغ خیال خود را در هر مرحلهٔ زمانی گذشتهٔ خود به پرواز درمی‌آورد و روایت را از آن‌جا پی‌می‌گیرد. در پاره‌ای موارد ضمن روایت یک ماجرا پرشی به جایی دیگر، زمانی دیگر و روایتی دیگر دارد که عدم انسجام متن و نیز بالطبع عدم توالی زمانی در روایت را ایجاد می‌کند: «تیک تاک ... و پدر تو او را تهدید به ترک می‌کردی و این نخستین دفعه نبود. اما؛ با اینکه تقریباً صدها بار ترکش کرده بودی، از نو تهدیدش می‌کردی. پدر نیست. من و افشین و شیرین تنها هستیم" قبل از اینکه بیاد برو" افشین می‌رود و طبق قرارمان دنبالم نمی‌آید ...» (کشکولی، 1381: 19-20).

در این رمان گاه چنان با تقسیم‌بندی‌های زمانی و اصولاً زمان ماجرا بازی می‌شود که دریافت دقیق ماجرا از حل یک معما یا پازل دشوار نیز دست‌نیافتنی‌تر می‌شود. سعید هفت روز با ناهید و خانواده‌اش زندگی می‌کرد. افشین چند هفته است که اصرار می‌کند بجهٔ دیگری به دنیا بیاورند. افشین چهل روز تمام در خانهٔ مادرش ماند. هفت روز، چند هفته و چهل روز قیدهای زمانی هستند که در متن آورده شده است، اما مبدأ این زمان‌ها کاملاً مشخص نیست. به دلیل عدم توالی زمانی در روایت، همراهی و هم‌سویی خواننده را با متن دچار ضعف و سستی می‌کند. درک جزئیات آن -حتی مسائل کلی و برجستهٔ آن- مستلزم صبر، تأمل و تعمق بیشتر خواننده به هنگام خواندن متن است که یکی از اهداف اصلی آثار پسامدرنی محسوب می‌شود که درنگ بیشتر خواننده بر روی متن را می‌طلبد.

2-4) روایت، ابرروایت، فراروایت

ابروایت‌ها را می‌توان «روایت‌های کثیری» دانست که «تحت عنوان فلسفهٔ تاریخ، سعی در نظم‌بخشی به انبوه رخدادها و روایت‌ها» دارند. این فراروایت‌ها در داستان‌های پست‌مدرنیستی «جایگاهی ندارد و درونمایهٔ این داستان‌ها مثلاً از فراروایت‌های مارکسیستی و فراروایت‌های دینی بری هستند» (یزدانجو، 1381: 217). جبر، ابرروایتی است که مخصوصاً در بسیاری از جوامع دینی گستره و پذیرشی عام دارد و می‌تواند توجیه‌کنندهٔ بسیاری از اعمال و کردار انسان‌ها باشد، این مسأله خلاف باورداشت پست‌مدرنیسم در رمان ناهید به گونه‌ای تردیدآمیز مورد پذیرش قرار گرفته و توجیه‌کنندهٔ بسیاری از حوادث و رویدادهای داستانی رمان تلقی شده است: «شاید همانطور که می‌گفت همه چیز دست تقدیر است، همه چیز از قبل مقرر شده است و انتخاب چیزی را تغییر نمی‌دهد» (کشکولی، 1381: 18). همچنین با کاربرد مؤلفهٔ عدم قطعیت و کاربست واژه‌های تردیدآمیز، به نفی روایت «زن باید تابع شوهرش باشد» می‌پردازد و آن را

باعث پریشانی و بدبختی کل خانواده می‌داند. به همین ترتیب چیزی نزدیک به همین مضمون را در جایی دیگر می‌خوانیم:

«در هر فرصتی زیر گوشمان بزرگی پدر، ترس از او و احترام به او را زمزمه می‌کرد، شب، روز، گاه و بی‌گاه ... و کسی هم ایرادی نمی‌گرفت که چرا؟ وقتی که او از دستشویی برمی‌گردد، هنگامی که دل‌پیچه می‌گیرد، بلند می‌شود، بلند می‌شویم تا به دستشویی برود تا مزاج مبارکش مطبوع شود و هنگامی که برمی‌گردد بلند می‌شویم، باید احترام کنیم و یکی حوله نگه دارد، یکی چای بیاورد و سهراب زیر لب بگوید خسته نباشی پدر! و مادر با غرور بنشیند و به این احترام مسخره نگاه کند» (کشکولی، 1381: 23-24).

می‌بینیم که حتی روایت عام و کاملاً اخلاقی «احترام به پدر و مادر واجب است» نیز با این گونه عبارات و طرز بیان تمسخرآمیز، مورد مضحکه و انکار قرار می‌گیرد. به طور کلی می‌توان گفت این رمان جهت تبیین، تشریح، توصیف و توجیه حوادث و رویدادهای داستانی خویش به روایت‌های خرد و کلان متوسل شده‌است و جز در موارد معدود به انکار آن‌ها دست یازیده‌است.

2-5) فرجام‌های چندگانه

فرجام چندگانه «یکی از ویژگی‌های اساسی فراداستان یا داستان پست‌مدرنیسم است، مؤلفه‌ای که خود به تنهایی می‌تواند روایت خطی و محتوم را زیر سؤال ببرد و فروریزد و نقشی اساسی به خواننده‌اش بدهد تا تمامی فرجام‌های ممکن داستان را در ذهن خویش رقم بزند» (تدینی، 1388: 64). در داستان ناهید، آغاز و فرجام داستان یکی است؛ یعنی ناهید به عنوان شخصیت محوری و اصلی داستان، بر روی تخت بیمارستان، بین خواب و بیداری - به نوعی مرگ و زندگی - به سر می‌برد. این حالت انتظار برای خواننده، در سراسر رمان وجود دارد تا بفهمد که در نهایت شاهد مرگ ناهید خواهد بود یا این که سلامتی قرین وجود ناهید خواهد شد و زنده خواهد ماند؛ با این تفاوت که ظاهراً جملات پایانی بیشتر بیانگر مرگ ناهید است: «پدر، پدر کمک کن. پرستار ... بچه ... خوابم می‌آید ... چقدر خسته‌ام ... افشین این ساعت را از بالای سرم بردار. صدایش توی گوش‌هایم زنگ می‌زند. این راه لعنتی چقدر طول کشید. پدر همیشه می‌گفت: "بعد از تونل می‌رسیم". پس چرا نمی‌رسیم؟ این تونل چقدر دراز است. نه ... ناهید! ناهید!» (کشکولی، 1381: 23-24). به دلیل عدم صراحت و آشکار نبودن پایان داستان و نیز وجود احتمالات گوناگونی که با توجه به محور هم‌نشینی واژه‌ها و عبارات قابل درک و دریافت است، شاهد فرجامی باز و چندگانه در رمان ناهید هستیم که به یقین این رمان را به عنوان رمانی پسامدرنی معرفی می‌کند.

2-6) چندصدایی

«در رمان پسامدرن شخصیت‌ها بر استقلال خود از نویسنده اصرار می‌ورزند و حتی علیه امر او سر به شورش برمی‌دارند، تا حدی که خواننده احساس می‌کند این نویسنده است که از شخصیت‌ها تبعیت می‌کند و نه برعکس» (پاینده، 1386: 63-64). در رمان ناهید نیز چندصدایی به شکلی مطلوب آشکار می‌شود. اکثر شخصیت‌ها از خود می‌گویند، به قضاوت خود و دیگران می‌نشینند و نظر می‌دهند. خواننده سخن «آن دیگران» را نیز می‌شنود، فعال می‌شود و راحت‌تر و با تکیه بر خود به قضاوت می‌نشیند و تابع و پذیرای تمامی گفته‌های راوی اصلی یا نویسنده نیست، در واقع، وظیفه تألیف و نگارش را خود بر عهده می‌گیرد. اگر ناهید از پدر می‌گوید و او و فعلش را قضاوت می‌کند، پدر نیز منفعل و خاموش نمی‌ماند، حتی اگر شده در چند سطر مختصر، دلیلی بر کرده‌های خویش ارائه می‌دهد و به نوعی از خود و اعمالش دفاع می‌کند، اگر «ایوب» سخن می‌گوید، مادر و دیگران نیز مجالی برای گفتن دارند و طبعاً این چندصدایی مقبولیت و پذیرش بیشتری را در پی خواهد داشت.

اما شیوه دیگر چندصدایی یعنی لحن، عبارت‌پردازی و در کل نحوه گفتار شخصیت‌ها که معرف شخصیت و پایگاه اجتماعی گوینده است، در این رمان چندان قابل درک نیست. نوع گفتار همه شخصیت‌های داستان مانند هم است و تفاوت چشمگیری در نوع دیالوگ‌ها نمی‌بینیم.

2-7) تغییر زاویه دید و راوی

«منظور از دیدگاه یا زاویه دید در داستان، فرم و شیوه روایت داستان است توسط نویسنده؛ به عبارت دیگر دیدگاه، روش نویسنده است در گفتن داستان. هر شیوه روایت، مانند دریچه‌ای است برای ارائه اطلاعات به خواننده» (مستور، 1384: 35). «نکته مهمی که در درک و مفهوم دیدگاه باید مورد توجه قرار گیرد، تفکیک سه مفهوم نویسنده، روایت و راوی از یکدیگر است. نویسنده کسی است که داستان را می‌نویسد. روایت، شیوه ارائه داستان توسط نویسنده است و راوی کسی است که داستان را نقل یا روایت می‌کند» (همان: 36). بر این اساس اگر به صورتی گذرا به داستان ناهید نگریده شود، این‌گونه به ذهن خواننده متبادر می‌شود که سراسر رمان با زاویه دید اول شخص و از زبان ناهید - شخصیت اصلی داستان - روایت می‌شود. اما این‌گونه نیست، بلکه رمان به گونه اول شخص اما از زبان راویان گوناگون روایت می‌شود و این مسأله چنان درهم‌تنیده و گره‌خورده به هم است که تنها با دقت در قرینه‌ها و تک‌تک عبارات و جمله‌ها می‌توان راوی روایت‌ها را تشخیص داد.

روایت ناهید در صفحه 29 به روایت مادر ناهید می‌پیوندد، این تغییر راوی چندان مسأله‌ساز نیست. قطع و وصلی منطقی به وقوع پیوسته و قرینه‌های روایت، خیلی زود «مادر» را به عنوان راوی معرفی می‌کند. مثل: «آن زمان پدر بزرگت یک مهمان‌خانه کوچک داشت ... آشنایی با پدرت نیز از همان‌جا از همان مهمان‌خانه کوچک شروع شد ...» (کشکولی، 1381: 29).

روایت مادر تا دو سطر پایانی صفحه 33 دوباره به روایت ناهید گره می‌خورد و روایت ناهید در سطر پایانی همین صفحه با جمله: «چتر صورتی را همانی که پدر تازه برایم سوغات آورده بود، برمی‌دارم و ...» آغاز می‌شود و در صفحه 35 به روایت «ایوب» برادر ناتنی ناهید می‌پیوندد. روایت ناهید و ایوب به‌گونه‌ای بسیار درهم‌تنیده و با سبک و سیاق نوشتاری یکسان به‌طور متناوب ادامه می‌یابد تا صفحه 41 که یک راوی دیگر ظاهر می‌شود، چنان پوشیده و پنهان که تا چند صفحه بعدی خواننده نمی‌تواند بفهمد که راوی این سخنان کیست و این راوی همسر ایوب «ناهید» است.

چنان‌که شاهدیم ملغمه‌ای از روایت‌ها با راویان گوناگون، در رمان ناهید وظیفه روایت را بر عهده دارند. این گونه زاویه دید اگرچه شاید در جذب و همسویی خواننده با متن ناموفق باشد و بسیاری از جاذبه‌ها و هیجان‌های داستانی را کمرنگ نماید؛ اما در القای برخی ایده‌ها و مؤلفه‌های پسامدرنی تأثیرگذار است، مثل عدم قطعیت، چندصدایی، مرگ مؤلف و عدم انسجام.

2-8) آشفتگی و عدم انسجام

کلّیت داستان جراحی‌شده و قطعه‌قطعه ارائه می‌شود و کار سامان‌بخشی به آن را ذهن خواننده انجام می‌دهد و عنوان آشفتگی و عدم انسجام نیز در واقع همین است. عدم انسجام چیزی است شبیه به «تکه‌تکه کردن که ویلیام بارز استفاده می‌کند. به قول بارز برای نوشتن داستان به طور خودجوش، صرف‌خواستن نویسنده کافی نیست، اما با یک قیچی می‌توان عامل خودجوش پیش‌بینی‌ناپذیر را وارد کرد. برای این منظور، نویسنده تکه‌هایی از متون مختلف (از جمله نوشته‌های خودش) را می‌برد، بعد آن‌ها را بی‌هیچ قاعده خاصی کنار هم می‌چسباند و حاصل کار را عیناً رونویسی می‌کند» (لاچ، 1386: 178).

در متن رمان نیز پیام‌ها، گزاره‌ها و بیان حوادث مثل آواری بر سر خواننده خراب می‌شود و تا مدتی هوش و حواسش را تعطیل می‌کند. خواننده پس از این که احياناً از شوک بیرون می‌آید و ریزش بی‌امان کلمات و ترکیبات را با صبوری و تأمل، چاره‌گری می‌کند، به سختی و دشواری از قرائن قبلی و بعدی، از شیوه و سبک و سیاق نوشته شاید بتواند گره‌هایی از متن را باز کند تا بتواند با تکیه بر دانسته‌ها به فهم و دریافت ادامه داستان برسد. بدیهی است ایجاد پیوندی

منطقی بین این تکه‌های پریشان مثل تکمیل پازلی دشوار یا حلّ معمّایی دیریاب است و تقریباً این حالت عدم انسجام و پریشانی در روایت از ابتدا تا انتهای داستان گریبانگیر خواننده است و این خواننده است که با تألیف و نگارش ذهنی خویش تمامی خلأها را پر می‌نماید و حتّی سرانجام داستان را نیز رقم می‌زند.

2-9) تناقض

«در فراداستان همواره با جملاتی رو به رو می‌شویم که به فوریت جملاتی دیگر در پی آن، نقضش می‌کند و این سلسله تناقضات گام به گام عدم قطعیت و نسبی بودن امور را به خواننده داستان گوشزد می‌کند. به نظر دیوید لاج آنچه که بنیانی‌ترین نظام دوگانه را نقض می‌کند، موجود دو جنسی است، اغلب شخصیت‌های داستان‌های پست‌مدرنیستی از نظر جنسی دوسوگرا هستند یا جنسیتی متغیّر دارند» (تدینی، 1388: 109). اگرچه در این رمان اثری از موجود دوجنسیتی و یا شخصیت‌هایی نیست که از نظر جنسی به قول دیوید لاج دوسوگرا هستند، امّا عبارات ضدّ و نقیض در کنار هم یا بیان عبارات سلبی و ایجابی در امتداد هم، کم نیستند که این موارد تحت عنوان «تناقض» مطرح می‌شوند، مثلاً «امّا به خاطر زندگی که در من بود که نبود و امروز نه دیروز صبح نه دیروز که بی‌هوشی روزها را درهم به خاک سپرده شد، دروغ است دروغ نمی‌توانم که اختیار زندگی‌م با من نبود که زندگی‌م با من بود» (کشکولی، 1381: 8)؛ «سر به دیوار که نمی‌فهمد که می‌فهمد» (همان: 70).

این‌گونه تناقضات که با فاصله یا بی‌فاصله در پی هم می‌آیند به یقین، اولین چیزی را که به ذهن متبادر می‌کند، عدم قطعیت و نسبی بودن امور است، مؤلفه «تناقض» اگرچه اهمّیت و فراگیری چندانی در فراداستان ندارد. امّا؛ کاملاً مؤثر در ارائه سایر ایده‌ها، اندیشه‌ها و مؤلفه‌های پست‌مدرنیسم مثل عدم قطعیت است.

2-10) جابجایی

در رمان ناهید، این ویژگی را در ساخت‌هایی چند می‌توان مشاهده کرد؛ چه در فرجام داستان چنان‌که گفته شد و یا در بین گزاره‌ها و بیان رخدادها. مثلاً علّت تغییر رفتار و حتّی تغییر احساس ناهید اپوشه، نسبت به پدرش را می‌توان از نظرگاه‌هایی چند بررسی کرد و احتمالات گوناگون و بدیل‌های متفاوتی برای آن برگزید. به عنوان نمونه سخنان کوتاه پدر که از دوران کودکی‌اش می‌گوید و از عقده‌هایی که از همان کودکی دلش را پر از گره و عقده کرده بود، یا

این که پدر بعد از مرگ مادر تنها و افسرده شده بود و چون بخش اعظمی از کینه ناهید نسبت به پدر به دلیل وضعیّت رقت‌باری بود که پدر برای مادر رقم زده بود و حال با مرگ مادر این احساس تلطیف شده و به دلسوزی و حتی عشق و علاقمندی انجامیده بود، یا اینکه گذشت ایام سخت‌ترین دردها و ناسورترین زخم‌ها را التیام می‌بخشد و برای ناهید چون همه دلایل این کینه به مرور زمان از بین رفته، دلیلی برای ادامه این حس نیز وجود ندارد و یا دلایل و احتمالاتی بدیل و هم‌تراز این‌ها .

2-11) فراداستان

فراداستان، داستانی است که درباره خود داستان نوشته می‌شود (شمیسا، 1385: 378). «یک رمان را زمانی فراداستان می‌نامیم که تصنعی‌بودن آن کاملاً روشن و مشخص باشد. فراداستان عمدتاً قواعد و قراردادهای داستان را آشکارا در معرض دید قرار می‌دهد و توجّه مخاطبان را به زبان و سبک به کار رفته جلب می‌کند. خلاصه، فراداستان داستانی است درباره داستان» (وارد، 1383: 49). فراداستان درباره خود می‌نویسد، یک نگارش درباره خود است، به عبارت دیگر «متن فراداستان درباره خود است، درباره منیّت است، درباره نوشتن است، درباره خواندن به مثابه نوشتن است، درباره جهان داستان به مثابه مدلول است» (نجومیان، 1385: 41).

داستان ناهید در کلیّت خویش وضعیّت و حالت‌هایی را پیش چشم خواننده‌اش قرار می‌دهد که بی‌شک هر خواننده‌ای آن را یک فراداستان یا داستان پست‌مدرنیسم تلقی خواهد کرد، شالوده-شکنی (چه در حوزه نوشتاری و آیین نگارش و چه در حوزه روایت‌ها)، اقتباس (هیچ متنی خاص و تافته جداافتاده از متون داستانی دیگر نیست)، پارانویا (سایه شک و بدگمانی، توهم توطئه و انتظار فرود آمدن بلاهایی از آسمان و زمین و...)، اختلال زبانی (بیانی همانند بیان گنگ خواب دیده، تصویری کردن گزاره‌ها مثل م... م... مرد... مرد و یا زنگ‌های بیدارباشی مثل قوقولی قوقو و یا تیک‌تاک را به تکرار آوردن و نشانه‌ای برای مفاهیمی دیگر ساختن)، نقد سلسله مراتب (ارج نهادن به حواشی و فرعیات زندگی، امحای عمدی و غیرعمدی زمان، تاریخ و هر نشانه‌ای که زمان دقیق و بی شبهه حوادث تاریخی را بیان کند)، دور باطل (فروریختن مرزهای تخیل و واقعیّت در متن به گونه‌ای که خواننده با ذهن فعالش حدود و حریم ماجراها را خود ترسیم کند)، بینابینیّت (حذف رابطه خالق و مخلوقی نویسنده و متن و باور به این که هیچ متنی خلق نمی‌شود و به گونه‌ای تقلیدی خودخواسته یا ناخودآگاه از متونی است که به عنوان واقعیّت از پیش موجود بازسازی شود)، مرگ مؤلف (که خداوندگاری مؤلف و نویسنده زیر سؤال می‌رود و نویسنده خود اسیر و پیرو متن و خوانش و چینش ذهنی خواننده متن است)، این همه و نیز سایر

مؤلفه‌های پست‌مدرنیستی این رمان را بی‌هیچ شکّی به‌عنوان یک رمان پسامدرنی معرفی می‌کند.

3) شخصیت، حادثه و پیرنگ در رمان ناهید

3-1) شخصیت

شخصیت‌ها یا اشخاص داستان، افرادی هستند که در جهان داستان حضور دارند و با اعمال و رفتار خود، عمل داستانی را پیش می‌برند. «منظور از شخصیت، افراد داستان‌اند که تقریباً همه‌کاره داستان شمرده می‌شوند. عمل با حضور آن‌ها به وجود می‌آید، فضا و مکان به خاطر بودن و فعالیت آن‌ها مفهوم پیدا می‌کند و گفتگو هم گفتار آنان با یکدیگر یا با خود است» (عبداللّه‌یان، 1381: 50). شخصیت داستان می‌تواند انسان، حیوان، اشیا و غیره باشد؛ مهم چگونه خلق کردن آن است. «شخصیت، شبه شخصی است تقلید شده از اجتماع که بینش جهانی نویسنده بدان فردیت و تشخص بخشیده است» (براهنی، 1368: 249). داستانی را نمی‌توان یافت که بدون وجود شخصیت‌ها شکل گرفته باشد. زیرا حوادث داستان در اثر اعمالی که شخصیت‌ها انجام می‌دهند شکل می‌گیرد؛ طبیعتاً اگر فاعلی نباشد، فعلی نیز به وقوع نخواهد پیوست. اکثر کارشناسان آثار داستانی این عنصر داستان را مهم‌ترین و پیچیده‌ترین عناصر داستان می‌دانند به همین دلیل بیش از هر عنصر داستانی دیگر این عنصر یعنی شخصیت مورد تحلیل و بررسی قرار گرفته است و زوایا و خفایای آن برتابانده شده است. «بهتر آن است که شخصیت را برآیند دو تکانه بدانیم: تکانه فردیت‌بخشی و تکانه نمونه نوعی [تیپ‌سازی]. شخصیت‌های بزرگ به یادماندنی، برآیند پر قدرت این دو تکانه‌اند. ما ویژگی‌های فردیت‌بخشی - تکیه کلام‌های خاص، رفتارها یا ظاهر خاص - را به خاطر می‌سپاریم که شخصیت، چگونه چیزی بزرگتر از خود ارائه می‌کند. این ریزه‌کاری‌های فردیت‌بخش، جزئی از هنر داستانگو هستند؛ سرگرم‌مان می‌کنند یا سبب می‌شوند با شخصیت همدردی کنیم. ریزه‌کاری‌های نمونه نوعی ساز، بخشی از معنای قصه‌اند. در داستان واقع‌گرایانه، یک شخصیت معمولاً نماینده یک طبقه اجتماعی، یک نژاد و یک حرفه است یا شاید یک نمونه روانی قابل تشخیص باشد و بتوان او را بر اساس این یا آن «عقد» یا «نشانگان» تحلیل کرد یا ممکن است آمیزه‌ای از خصایل اجتماعی و روانی باشد» (اسکولز، 1377: 21-22).

شخصیت‌های اصلی و فرعی زیادی را در متن نسبتاً کوتاه این رمان می‌بینیم که به بازی گرفته شده‌اند؛ شخصیت‌هایی که صرفاً به نام یا نوع وابستگی‌شان به شخصیتی دیگر بسنده می‌شود و پس از آن از صحنه داستان بیرون می‌روند مثل «سعید» که تنها یک بار در داستان آمده است:

«سعید تنها هفت روز با ما زندگی کرد» (کشکولی، 1381: 66). همچنین می‌توان به شوهر ثریا (ص 13)، خواهران پدر ناهید (ص 22)، مردهای فامیل (ص 22)، مأموران (ص 45)، مادرشوهر میترا (ص 61)، عزیزخانم (ص 34) نیز اشاره کرد. گروهی دیگر از شخصیت‌ها، شخصیت‌هایی هستند که حتی از شخصیت‌های گذرا و در سایه نیز کم‌اهمیت‌ترند. دسته بعدی، شخصیت‌هایی هستند که وجودشان در دل دنیای داستانی باعث دامنه‌دارتر شدن فضای داستان و نیز در خدمت واقع‌نمایی بهتر دنیای خیالی داستان است. این دسته شخصیت‌ها، شخصیت‌هایی در سایه‌اند که در عمل داستانی نقشی - اگرچه کوچک - بر عهده دارند، مثل: ثریا یا همان خواهر ناهید اپوشه (صص 19-23؛ 13-8)، شیرین (صص 66-11)، عمه شهرزاد (صص 12-17)، سارا (صص 32-39)، میترا یا همان خواهرزن ایوب (صص 41-43).

مهم‌ترین ویژگی شخصیت‌پردازی رمان ناهید را می‌توان در استحاله شخصیت‌ها دانست، شخصیت‌های مستقل و دور از هم در این داستان گاه چنان شباهتی به هم پیدا می‌کنند، که انگار همه آن‌ها یک نفرند. این استحاله گاه با هم‌نامی دو یا چند نفر ظاهر می‌شود و گاه با واجد ویژگی‌های یگانه‌بودن چند شخصیت، پدر ناهید اپوشه تقریباً با تمامی پدرهای رمان یکی است. این موضوع یکی از مهم‌ترین مؤلفه‌هایی است که در عدم انسجام و خدشه‌دار کردن روایت خطی داستان بسیار مؤثر بوده است.

3-2) حادثه

حوادث در اثر اعمالی که شخصیت‌ها در محیط داستان انجام می‌دهند شکل می‌گیرد و داستان بر اساس آن گسترش می‌یابد. هر چه اشخاص داستان، خاصه شخصیت محوری اثر، بیشتر درگیر وقایع گردند، ماجرای داستان نیز به همان اندازه جلب توجه خواهد کرد و سبب ایجاد هیجان و لذت در خواننده می‌شود. رمان ناهید فاقد آن انگیزش‌های هیجانی است که خواننده را در خود غرق کند، با شخصیت‌ها و حوادث همسو گردد و لاقلاً دقایقی دنیای داستان را همچون جریان عادی زندگی خویش بپذیرد. لذا به هیچ روی نمی‌توان آن را رمانی حادثه‌ای پنداشت؛ چرا که هیچ اتفاق دور از ذهن و فراواقعیت روی نمی‌دهد که هیچ، با فروریزش روایت خطی، همراه با شخصیت‌هایی گم، ناشناخته و گاه عابروار، حس هیجانی خاصی برانگیخته نمی‌شود. از این جهت، مطمئناً خواننده غیرحرفه‌ای داستان، هرگز آن را تا انتها دنبال نمی‌کند و ناخوانده رهاش می‌سازد.

3-3) پیرنگ

«طرح در اصطلاح‌شناسی داستان، به نظمی گفته می‌شود که نویسنده به رویدادهای داستان می‌دهد تا به نتیجه‌ای که دلخواه اوست، دست یابد. هر طرح مجموعه‌ای از رویدادهای به دقت طراحی شده و به هم پیوسته است که در کشاکش نیروهای مخالف به اوج و سپس به نتیجه نهایی می‌رسد» (ایرانی، 1380: 420). طرح داستان شامل تمام چیزهایی می‌شود که «شخصیت‌های داستان انجام می‌دهند، احساس می‌کنند، فکر می‌کنند و یا می‌گویند؛ مشروط بر آنکه، بر آنچه بعداً اتفاق می‌افتد تأثیر بگذارد» (دیبل، 1387: 18). پیرنگ، ارتباط و سببیت بین وقایع و حوادث داستان است و در واقع نقل وقایع داستانی است بر پایه روابط علی و معلولی. پیرنگ داستان از توالی زمانی منظم و مرسوم برخوردار است؛ اما به معنای آن نیست که حتماً می‌بایست از نظم دقیق زمانی برخوردار باشد. برخی از داستان‌ها در مسیر خطی معینی در حرکت‌اند و در بعضی نیز، ترتیب توالی زمانی به هم می‌خورد و طبق زمان تقویمی پیش نمی‌رود؛ به این صورت که داستان‌هایی با پایان خود آغاز می‌گردند و با رسیدن به نقطه شروع، پایان می‌یابند.

در رمان ناهید، در کاربست این عنصر، شدت و ضعف‌های آشکاری، سهل‌الوصول یا دیرپاب وجود دارد. مثلاً اگر میترا خودش را می‌سوزاند، نتیجه عمل پدر اوست که می‌خواهد خلاف میل دخترش او را بر سر سفره عقد بنشاند، اگر مادر ناهید تمامی نامالایمات و سختی‌های زندگی با ابراهیم پوشه را تحمل می‌کند به این علت است که عاشق ابراهیم است، اگر ایوب، افشین را می‌کشد به دلیل ظلمی است که افشین به ناهید و میترا روا داشته‌است و نیز ایوب می‌خواهد انتقام قتل میترا را از افشین بگیرد.

تقریباً اکثر حوادث و رویدادهای داستان قابل توجیه و تفسیرند و صرفاً چند مورد از حوادث داستانی فاقد پیرنگی استوارند. در کلیت داستان همانگونه که گفته شد، بررسی تک‌تک موارد از این حیث ضعف این عنصر را اثبات نمی‌کند؛ حتی در گزاره‌های کوچک، به جز استثنائاتی مثل: «اهواز گرم بود، گرم گرم، آن قدر گرم که من به راحتی بتوانم افشین را بکشم» (کشکولی، 1381: 49-50). بدیهی است بین گزاره «گرم‌بودن هوای اهواز» و «کشتن افشین» هیچ گونه ارتباط معنی‌داری نمی‌تواند وجود داشته باشد. غیر از این که بگوییم، این عبارت صرفاً جهت هنری کردن عبارت آمده‌است نه به عنوان دو گزاره زبانی. با همه این موارد، باز نمی‌توان گفت تمامیت داستان بر روی پیرنگ‌های آن استوار است و رمان ناهید را رمانی پیرنگ‌محور به حساب آورد.

نتیجه‌گیری

قبل از انجام این پژوهش به نظر می‌رسید داستان‌نویسان ایرانی کم‌تر به ادبیات پسامدرنی گرایش داشته باشند و انتظار می‌رفت آثار معدودی در این زمینه تولید شده باشد، اما در طی این جستار و بعد از مطالعات و تحقیقات بسیار که اکثر آثار داستانی معاصر مورد بررسی قرار گرفت، دیده شد که اقبال و روی‌آوری نویسندگان ایرانی نه تنها شایان توجه بوده‌است، بلکه آثار داستانی پدید آمده را می‌توان با فاصله اندکی بعد از پیدایش این گونه آثار در غرب مشاهده کرد.

رمان «ناهید» که بر مبنای دو وضعیت خواب و بیداری شخصیت اصلی داستان یعنی ناهید، استوار است، داستانی ساده دارد؛ موضوعی خانوادگی که در وسیع‌ترین حوزه ورود خود به مسائل اجتماعی چون ازدواج می‌رسد و خواننده را به سفری اجباری بین گذشته و حال شخصیت‌های داستان وامی‌دارد. تکه‌های روایی، خط سیری منطقی و یکدست ندارند و این خواننده است که باید این تکه‌پاره‌های روایت‌شده را در کنار هم قرار دهد تا تصویری روشن از شخصیت‌ها و رویدادها در ذهن ایجاد کند. وجود مؤلفه‌های عدم قطعیت، تناقض، عدم انسجام، دور باطل، فرجام چندگانه و غیره چنان نرم و آرام در متن جایگیر می‌شوند که چندان توافر و رمندگی ذهنی را ایجاد نمی‌کند و خواننده هوشیار و دقیق به سهولت می‌تواند تمامی خلأهای داستانی را پر کند و خط سیری داستانی را برای خود ترسیم کند و حتی به فرجامی یگانه و محتوم بیندیشد.

در این پژوهش ضمن اهمیت‌دادن به درون‌مایه و محتوا، بسیار به فرم و قالب نیز توجه شده‌است، در عین حال که پیچیدگی ساختار، عدم روایت خطی، اتصالات کوتاه، عدم قطعیت، عدم انسجام و سایر مؤلفه‌های ذاتی و کاربردی پست‌مدرنیسم باعث شده‌است خواننده تمامی شخصیت‌ها، حوادث و پیرنگ‌های داستان را که عناصر حیاتی و اصلی داستان‌اند، ناقص، نارسا، مبهم و در سایه رها شده دریابد به گونه‌ای که به ناچار باید به مدد تصورات و ذهنیت خویش تمامی این خلأهای داستانی را پر کند تا بتواند خط سیری منطقی و عقلانی برای داستان ترسیم کند.

منابع

- آزاد ارمکی، تقی (1380). *مدرنیته ایرانی*. تهران: اجتماع.
- احمدی، بابک (1380). *ساختار و تأویل متن*. تهران: نشر مرکز.
- اسکولز، رابرت (1377). *عناصر داستان*. ترجمه فرزانه طاهری. تهران: مرکز.
- ایرانی، ناصر (1380). *هنر رمان*. تهران: آبانگاه.
- براهنی، رضا (1368). *قصه‌نویسی*. تهران: البرز.
- پاینده، حسین (1385). «گذار از مدرنیسم به پسامدرنیسم در رمان». *گفتمان نقد*. تهران: روزنگار.
- _____ (1386). *رمان پسامدرن و فیلم (نگاهی به ساختار و صناعات فیلم میکس)*. تهران: هرمس.
- _____ (1390). *داستان کوتاه در ایران (داستان‌های پسامدرن)*. تهران: نیلوفر.
- تدینی، منصور (1388). *پسامدرنیسم در ادبیات داستانی ایران*. تهران: علم.
- دیبل، انسن (1387). *طرح در داستان*. ترجمه مهرنوش طلایی. اهواز: رشن.
- رورتی، ریچارد (1388). *حقیقت پست‌مدرن*. ترجمه محمد اصغری. تهران: الهام.
- شمیسا، سیروس (1385). *فراداستان*. تهران: سپهر.
- عبداللّه‌یان، حمید (1381). *شخصیت و شخصیت‌پردازی در داستان معاصر*. تهران: آن.
- کالینیکوس، آکس (1382). *نقد پست‌مدرنیسم*. مشهد: تینا.
- کشکولی، قاسم (1381). *ناهید*. تهران: قصیده.
- لاج، دیوید و دیگران (1386). *نظریه‌های رمان*. ترجمه حسین پاینده. تهران: نیلوفر.
- لش، اسکات (1383). *جامعه‌شناسی پست‌مدرن*. ترجمه شاپور بهیان. تهران: ققنوس.
- مستور، مصطفی (1384). *مبانی داستان کوتاه*. تهران: مرکز.
- نجومیان، محمدعلی (1383). *درآمدی بر مدرنیسم در ادبیات*. اهواز: رشن.
- وارد، گلن (1383). *پست‌مدرنیسم*. ترجمه قادر فخر رنجبری و ابوذر کرمی. تهران: نشر ماهی
- یزدانجو، پیام (1381). *به سوی پسامدرن (پساساختارگرایی در مطالعات ادبی)*. تهران: مرکز.