مجلهٔ علمی مطالعات زبانی و بلاغی
سال ۱۰ ـ شماره ۲۰ ـ پاییز و زمستان ۹۸
صفحات ۱۴۹ ـ ۱۷۴

بررسی تناقض معنایی در «هزار و یک شب نو» و «پریباد» از محمّدعلی علومی

سارا تومزاد * / پروین تاج‌بخش **

چکیده

تناقض، یکی از شیوه‌های آشنایی‌زدایی هنری است که موجب برجسته‌سازی کلام می‌شود. این شگرد ادبی، از ویژگی‌های محوری در برخی آثار داستانی است. داستان‌نویسان با استفاده از شیوه‌های مختلف تناقض توانسته‌اند تمایز میان دنیای داستانی و واقعی را برهم بزنند و نوعی عدم قطعیت در داستان ایجاد کنند. بهره‌گیری آگاهانه از این ویژگی، راه را بر قرائت‌های مألوف می‌بندد و به این طریق، خواننده را دچار حیرت و تردید می‌کند. نویسنده به سبب اثرگذاری بیشتر بر مخاطب، طریق تناقض را برای انعکاس برخی وضعیت‌های بشری برمی‌گزیند و خواننده به‌عنوان کسی که با این وضعیت درگیر بوده یا نظاره‌گر آن است، ناچار به شناسایی و درک این تناقض‌هاست. علومی برای خلق تناقض در داستان «هزار ویک شب نو» و «پریباد»، از تناقض‌های معنایی، بیشترین بهره را می‌گیرد. او از طریق «شخصیت‌پردازی متناقض»، «تداخل گسترهٔ دنیای داستانی و دنیای واقعی»، «تلاقی ژانرها»، «دلالت‌سازی تکرار محور» و... تناقض معنایی را در داستان‌های دو اثر مذکور، به نمایش می‌گذارد. در این پژوهش برآنیم که با روش توصیفی - تحلیلی به بررسی انواع تناقض معنایی به‌مثابهٔ یک عنصر سبکی در این دو اثر بپردازیم.

کلیدواژه: *تناقض، هزار و یک شب نو، پریباد، محمّدعلی علومی.*

---

* دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور (نویسندهٔ مسئول)
tomzad.sara@gmail.com
** دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور
تاریخ وصول: ۱۳۹۷/۰۴/۱۲ ـ پذیرش نهایی: ۱۳۹۷/۱۲/۱۵

۱. مقدّمه

تناقض در لغت «به معنای ضدّ یکدیگر بودن، ناهمتایی و ناسازی است. تناقض در لفظ در صورتی است که یکی از آن دو، امری را ثابت کند و دیگری نفی» (داد، ۱۳۹۲: ۱۶۷). متناقض‌نما سخنی است «آشکارا متناقض با خود یا ناسازگار با منطق و عقیدهٔ عموم؛ امّا به خلاف مهمل بودن ظاهری، معنا یا حقیقتی دربر دارد» (چناری، ۱۳۷۷ :۱۵۰). در تناقض، شاعر یا نویسنده با انحراف از معیار زبان، مضمون یا تصویری را ارائه می‌دهد که سبب شگفتی و تردید در خواننده می‌گردد. او با بیان پارادوکسی، دو امر ناساز را با هم جمع می‌کند. باید توجه داشت که در تناقض، معنی حاصل از ترکیبِ کلام، مقصود است، نه معنی دو واژه که در تقابل با هم از نوع تضاد هستند.

برای درک مفهوم تناقض در معنای گسترده، توجه به نظام ارزشی زبان، از نگاه سوسور[1] و اصل تمایز، ضروری به نظر می‌رسد. به نظر سوسور، «هیچ نشانهٔ زبانی‌ای فی نفسه واجد معنا نیست؛ بلکه معنای خود را به‌واسطهٔ تقابلی که با دیگر نشانه‌ها در چارچوب نظام زبان دارد، به دست می‌آورد» (مکاریک، ۱۳۹۰: ۳۲۷– ۳۲۸). این دیدگاه، زبان را نظامی متشکّل از تفاوت‌ها تلقّی می‌کند. در چنین نظامی، واژه‌ها بر اساس روابط تقابلی در تناقض با یکدیگرند (نک: پالمر، ۱۳۹۱ :۱۲۷). از انواع مهم تقابل‌ها در سطح واژه، می‌توان به تقابل مدرّج، تقابل مکمّل، تقابل دوسویه، تقابل جهتی، تقابل واژگانی، تقابل ضمنی، تقابل معنایی و تقابل تضاد اشاره کرد (نک: صفوی، ۱۳۹۰: ۱۱۸–۱۲۰). روابط معنایی در سطح جمله عبارت‌اند از: هم‌معنایی، تضاد معنایی، شمول معنایی، استلزام معنایی، از پیش‌انگاری، همان‌گویی، تناقض معنایی و چندمعنایی(همان: ۱۳۲–۱۴۰).

«هر گاه مفهوم بخشی از یک جمله، نقیض بخش دیگری از همان جمله باشد، آن جمله با تناقض معنایی روبه‌رو است» (همان:۱۴۰). تناقض وقتی رخ می‌دهد که تمایز روابط میان نشانه‌ها رعایت نمی‌شود و هریک از نشانه‌ها با توجه به اصل تمایز، نظیر

1.Saussure

دیگری قلمداد می‌شود و هم‌زمانی آن‌ها در اظهار مفهومی واحد، متناقض می‌نماید (نک: پالمر، ۱۳۹۱: ۱۲۳-۱۲۷). تناقض، شامل دو دستهٔ «صوری» و «معنایی» است که «نوع صوری آن، همان ناهنجاری نوشتاری و بصری است... تناقض معنایی در روابط مفهومی میان عناصر داستان، اعم از شخصیت، صحنه، زمان و مکان، لحن و... اتفاق می‌افتد» (یعقوبی جنّبه‌سرایی و همکاران، ۱۳۹۴: ۱۲۷).

۱-۱. بیان مسئله

یکی از انواع آشنایی‌زدایی هنری در زبان، استفاده از تناقض است که موجب دور شدن کلام از حالت عادی، ایجاد شگفتی و التذاذ ادبی و اثرگذاری چشمگیر بر مخاطب می‌شود. در ادبیات، گاهی به تناقض به‌عنوان ابزاری برای بیان مفهومی در پس کلمات یا عبارات صوری نگریسته می‌شود. در این موارد، خواننده در پی دریافت مفهوم پنهانی آن برمی‌آید. پس، تناقض در درجهٔ اول، عنصری است از عناصر زبان برای انتقال معنی. در میان گونه‌های ادبی، زبان شعر، بیشترین بهره را از تناقض دارد؛ به طوری که کلینت بروکس[1]، زبان شعر را زبان تناقض می‌نامید. تناقض، گاه در مفهوم کلّی یک عبارت و گاه در ترکیب دو واژهٔ متضاد دیده می‌شود (مقدادی، ۱۳۹۳: ۱۷۹-۱۸۰).

تناقض، در نثر نیز دیده می‌شود. در برخی آثار داستانی مدرن و پسامدرن، این ویژگی به‌عنوان عنصر سبکی غالب مطرح است. توجه به خصوصیاتی چون برهم زدن مرزهای میان گونه‌های ادبی، تأکید بر قالب‌های گسیخته، روایت‌های ناپیوسته، فرجام‌های چندگانه و... که تابعی از تناقض‌اند، از ویژگی‌های داستان‌های پسامدرن محسوب می‌شوند. به‌کارگیری این ویژگی‌ها در داستان، از دورهٔ مدرنیسم شروع شد و در دورهٔ پسامدرنیسم نیز ادامه یافت.

مدرنیسم و پسامدرنیسم، از جمله مکاتب فرهنگی-هنری هستند که در بنیان‌های فکری این دو می‌توان نشانه‌هایی از تناقض را مشاهده کرد. در تفکّر مدرن، همواره تمایلات متناقضی وجود داشت که از یک سو به همسان‌سازی فرهنگی و از سوی

1.Cleanth Brooks

دیگر، به تمایزهای جدید می‌انجامید. «بسیاری از آثار مدرن، چاره را در این دیده‌اند که در آن واحد، کمتر و بیشتر باشند؛ یعنی در تراکم و فشردگی، کمتر از جهان و در انباشت تلمیح و روابط چندسویه، بیشتر از جهان باشند» (کانر، ۱۳۹۴: ۱۰۷).

اعتقاد به عقلانیت و اندیشهٔ انسانی از ویژگی‌های اصلی مدرنیسم محسوب می‌شود؛ امّا پس از وقوع دو جنگ جهانی و افزایش شکاف طبقاتی، مدینهٔ فاضله‌ای که بشر با بهره‌گیری از عقل و خرد خود به دنبال ایجاد آن بود، شکل نگرفت و جهان به سوی هرج و مرج پیش رفت. به دنبال آن و با ورود پسامدرنیسم، بسیاری از مبانی و بنیان‌های فکری مدرنیسم نفی شد و مبانی جدیدی از دل این جریان نوظهور پدید آمد. پست‌مدرنیسم به‌عنوان یک شیوهٔ تفکر و پدیده‌ای چندوجهی، «موضوع متناقضی است؛ شکل‌های هنری آن... از راه بازخوانی نقادانه یا آیرونی‌دار هنر گذشته، عرف‌های قبلی را مورد استفاده و در عین حال سوء استفاده قرار می‌دهند یا به عبارتی، عرف‌های یادشده را به‌کار می‌گیرند و در عین حال، تضعیف می‌کنند» (مک هیل و دیگران، ۱۳۹۳: ۸۳).

از میان ویژگی‌های متنوّعی که برای ادبیات پسامدرن ذکر کرده‌اند، تناقض، اهمیتی خاص دارد. این خصوصیت، در داستان‌ها به شکل تلاقی ژانرها، تداخل جهان واقعی و داستانی، درهم‌آمیختگی فضاهای متمایز ناهمگون، عدم انسجام و... به‌مثابهٔ شکلی از تناقض به نمایش درمی‌آید (نک: لوئیس، ۱۳۸۳: ۷۹-۱۰۹). نویسنده در این‌گونه داستان‌ها تعمداً به دنبال ایجاد مغایرت‌هایی است که سبب بروز تناقض شود. با توجه به اهمیت و کثرت استفادهٔ نویسندگان از این ویژگی، نوشتار حاضر می‌کوشد با بررسی عناصر تناقض در «هزار و یک شب نو» و «پریباد» به پرسش‌های زیر پاسخ دهد:

۱. علومی، از چه تمهیداتی برای ایجاد تناقض معنایی در دو اثر استفاده می‌کند؟

۲. هدف نویسنده از به‌کارگیری شگردهای تناقض‌آفرین در این دو اثر چیست؟

۱-۲. پیشینهٔ تحقیق

از کتب چاپ شده دربارهٔ تناقض، می‌توان به عناوین زیر اشاره کرد: *صور خیال در شعر فارسی* (۱۳۵۰)، *موسیقی شعر* (۱۳۵۸) و *شاعر آیینه‌ها* (۱۳۶۶) از محمّدرضا شفیعی کدکنی، *بیگانه مثل معنی* (۱۳۷۴) از محمّدحسین محمّدی، *زیبایی‌شناسی سخن پارسی(بدیع)* (۱۳۷۴) از میرجلال‌الدین کزّازی، *متناقض‌نمایی در شعر فارسی* (۱۳۷۷) از عبدالامیر چناری، *نقد ادبی* (۱۳۸۰) از سیروس شمیسا و *بلاغت تصویر* (۱۳۸۵) از محمود فتوحی.

در زمینهٔ مقالات چاپ‌شده در خصوص «تناقض» می‌توان به آثار زیر اشاره کرد: «بررسی اندیشه‌های پارادکسیکال (متناقض) در شعر ناصرخسرو» (۱۳۸۹) از بتول کرباسی عامل، «صنعت ادبی تناقض در آثار جان دان و سعدی شیرازی» (۱۳۹۱) از فاطمه عزیزمحمّدی و حامدرضا کهزادی، «وجوه عناصر سبکی تناقض در رمان‌های پسامدرن فارسی» (۱۳۹۴) از پارسا یعقوبی جنّبه‌سرایی و همکاران، «شگردهای متناقض‌نمایی (پارادوکس) زیبایی شناختی» (۱۳۹۵) و «متناقض‌نمایی (پارادوکس) در شعر صائب (۱۳۸۷) از احمد گلی و سردار بافکر، «بررسی مؤلفه‌های پسامدرن در داستان بز زنگوله‌پا از محمّدعلی علومی» (۱۳۹۶) از پروین تاج‌بخش. با توجه به اینکه تاکنون دربارهٔ موضوع مورد بحث این تحقیق، پژوهشی صورت نگرفته است، این امر لزوم پرداختن به این موضوع را تبیین می‌کند.

۲. معرّفی *هزار و یک شب نو* و *پریباد*

هزار و یک شب نو اثر محمّدعلی علومی، نویسنده، طنزپرداز و پژوهشگر کرمانی است. این کتاب مشتمل بر نُه داستان اصلی و چندین روایت فرعی است که نویسنده در آن می‌کوشد با به‌کارگیری برخی مؤلفه‌های پست‌مدرن، جلوه‌ای پست‌مدرنیستی به آن ببخشد. این داستان، نقیضه‌ای امروزی است از *هزار و یک شب* که در آن، شهرزاد، توانایی قصه‌گویی خود را از دست داده و در سوپرمارکت برادرش به‌عنوان فروشندهٔ چای شهرزاد مشغول به کار است. به دنبال اتفاقاتی که در داستان رخ

می‌دهد، شهرزاد دوباره قصه‌گویی را از سر می‌گیرد. علومی در اثنای قصه‌گویی او، به بیان معضلاتی می‌پردازد که جامعهٔ امروز با آن‌ها دست به گریبان است.

پریباد روایتی است اسطوره‌ای از شهری که یک‌شبه نابود شد. توجه به اسطوره و داستان‌های عامیانه، از مضامین اصلی به‌کاررفته در این اثر است. علومی در این داستان، برخی از رویدادهای تاریخی ایران (سلطهٔ استعمار) را با داستان‌های اساطیر درهم می‌آمیزد تا جلوه‌هایی از پهلوانی‌ها و جوانمردی‌های بزرگان این مرز و بوم را بازتاب دهد. توجه به تأثیرات توسعه‌طلبی بر فرهنگ و بنیان‌های اجتماعی کشور، از دیگر ویژگی‌های برجستهٔ این اثر است.

۳. تناقض معنایی در *هزار و یک شب نو* و *پریباد*

بیشترین جلوه‌های تناقض در *هزار و یک شب نو* و *پریباد* در قالب تناقض معنایی از طریق «شخصیت‌پردازی متناقض»، «تداخل گستره‌های دنیای داستانی و دنیای واقعی»، «تلاقی ژانرها»، «دلالت‌سازی تکرار محور» و «پایان‌بندی چندگانه» صورت می‌گیرد.

۳-۱. شخصیت‌پردازی متناقض

شخصیت‌ها از عوامل اصلی روایت هستند که با کنش‌های خود، جریان داستان را به پیش می‌برند. شخصیت‌پردازی ادبیات مدرن همواره سعی در برجسته‌سازی تناقض‌های موجود در بدی‌های واقعیت و خوبی‌های جهان صنعتی و نشان دادن تعارض‌های ذهن و عین ناشی از آن، دارد. برخلاف آن، در شخصیت‌پردازی پسامدرن، سعی در مخفی کردن این تعارض‌ها مشهود است. این پنهان‌کاری‌ها، وجود واقعیتی متلاشی در زیر پوششی دروغین از انسجام، شخصیت پسامدرن را باورمند کرده به اینکه در زیر این لایهٔ کاذب، واقعیتی پنهان است (کریمی، ۱۳۹۷: ۶۶). تناقض در شخصیت‌پردازی، در قالب تزلزل رفتاری شخصیت‌ها، هویت متکثّر و نوسان جنّسی شخصیت‌ها در این آثار صورت گرفته است.

۳-۱-۱. تزلزل رفتاری شخصیت‌ها

در *هزار یک شب نو* و *پریباد*، شخصیت‌ها گاه مرتکب اعمالی می‌شوند که با نیّات درونی‌شان در تناقض است. نمونهٔ این افراد در *هزار و یک شب نو*، آعزّت است؛ شخصیتی که طمع بیش از حدّش او را برآن می‌دارد که از یارِ دبستانی خود نیز کلاهبرداری کند. او که از پیشرفت‌های شهری در محلهٔ خود آگاه شده، برای تصاحب زمین مرغوب دوست قدیمی‌اش، عظیم، با او از در ملاطفت وارد می‌شود و با توسّل به دروغ، زمین را از چنگ او درمی‌آورد:

«آعزّت پرسید که چی می‌خوری مهمان من؟ عظیم خیلی تعجّب کرد؛ چون آعزّت ارباب، هیچ‌وقت... عادت به این ولخرجی‌ها و مهمان‌نوازی‌ها و رفیق بازی‌ها نداشت... خواب دیدم یک خواب عجیب... بابا بزرگم یک مهلت سه‌روزه داد که من پولی به عظیم برسانم؛ ولی حیرانم که چه کار بکنم با این غروری که دارد؟... اگر می‌خواهی این یک تکّه زمین روبه‌رویی که شده لانه‌ی سگ و کفتار، همین‌طوری باشد مال تو، حتی یک ریال هم از بابتش نمی‌خواهم. آعزّت فوراً دو دست عظیم را گرفت و فشرد و گفت: نمی‌شود، باید یک مبلغی قبول کنی که فردا پس‌فردا حرفی در نیاید» (علومی، ۱۳۹۳: ۶۱-۶۹). در نهایت، عزّت زمین را به بهایی ناچیز تصاحب کرده، در آن ساختمان‌سازی می‌کند و عظیم که از این اتفاق، رنجیده‌خاطر شده، با ترساندن ساکنان ساختمان، سعی در پس‌گرفتن ملک خود دارد که البته به جایی نمی‌رسد.

علومی در صحنهٔ دیدار دو آشنای قدیمی، رفتاری متناقض از آن‌ها را به نمایش می‌گذارد. آن‌ها که پس از سال‌ها یکدیگر را دیده‌اند، با یادآوری دوران خوش کودکی، یکدیگر را در آغوش می‌گیرند؛ ولی در جای دیگر اشاره می‌شود که آن‌ها در گذشته از هم بیزار بودند.

«اما جبور و ابومخمور، هیچ‌وقت با همدیگر دوست صمیمی نبودند... برعکس، حتی از همدیگر بدشان می‌آمد. ابومخمور، جبور را آدم قرتی و هرزه می‌دانست و

جابر نیز خیام را بچه‌ننه‌ای درس‌خوان می‌پنداشت... دو سه دفعه هم کارشان به زد و خورد سطحی رسیده بود» (همان: ۱۴۸).

علومی در «دو یار جوان»، رابطهٔ صمیمانهٔ دو جوان را روایت می‌کند که شدت علاقه‌شان به هم ضرب‌المثل شده است؛ ولی در پی ماجرایی، این دوستی رنگ می‌بازد. سامان که به‌واسطهٔ پنهان‌کاری دوستش فرهاد، از او ناراحت شده، وانمود به کاری می‌کند که با منویّات درونی‌اش در تناقض است.

«سامان باید وانمود کند که فرهاد طبق عادت قدیمی‌اش که در خواب حرف می‌زند، از ماجرای خواستگاری خود چیزهایی گفته و حالا سامان بی‌حد خوشحال است. فرهاد حتماً می‌پرسد که ناراحت نیستی؟ سامان وانمود می‌کند که رنجیده است. گفت: ناراحت؟ فرهاد! من از خوشحالی دارم بال درمی‌آورم» (همان: ۱۲۴).

طوس و سامخان، نمادی از دو نیروی خیر و شر هستند. طوس، آخرین بازماندهٔ عیّاران است و سامخان، والی منفور پریباد. تلاش برای نجات دختری به نام ناهید از دست سامخان، این دو را در برابر هم قرار می‌دهد. شجاعت نهفته در وجود هر دوی آن‌ها سبب می‌شود که علی‌رغم دشمنی دیرینه، برای هم احترام قائل باشند. «هردو از هم بیزار بودند و باز در دل، یکدیگر را تحسین می‌کردند» (علومی، ۱۳۹۴: ۴۱).

«طوس و سامخان، رودرروی همدیگر ایستادند. شاید به فاصلهٔ یک آهِ کوتاه، همدیگر را از نزدیک نگریستند و هر دو، با هم و هم‌زمان، با ادب و احترام فراوان، سر جنّباندند و سلام کردند و بعد، بی‌هیچ کلام دیگری به سوی هم تیر انداختند (سرجان، بعدها، هنوز حیرت‌زده به دیگران می‌گفت که: آن ادب و احترامشان چه بود؟ نمی‌فهمم! به هر حال شرقی هستند دیگر...)» (همان: ۴۵). علومی با برجسته کردن برخی از عادات ایرانی، مثل سلام کردن و احترام به دیگران، آن هم در شرایطی نامتعارف و در قالب طنز، می‌کوشد بیش از پیش توجه خواننده را به موضوع اخلاق جلب کند که حلقهٔ گمشدهٔ جامعهٔ امروز محسوب می‌شود. بیان این تناقض رفتاری، به او امکان می‌دهد تا بتواند به گونه‌ای نمادین، برخی از جلوه‌های اخلاقی و فرهنگی که

در جامعهٔ کنونی در حال رنگ باختن است، دوباره احیا کند. از آنجا که هر فردی با ویژگی‌های فرهنگ جامعهٔ خود آشناست، حیرت از سوی سرجان، شخصیت غیرایرانی داستان، منطقی می‌نماید.

سنجر که از کودکی، طوس را می‌شناخت، محبت او و برادرش، ایرج را در دل می‌پروراند. کینه و دشمنی دیرینهٔ خاندان او با طایفهٔ نریمان و کشته شدن برادرش به دست طوس موجب می‌شود که او با وجود علاقه به ایرج، خود را ناچار به کشتن او ببیند. سنجر که کنار بساط لمیده است، از مهرک می‌خواهد نوشته‌ای که روی دستهٔ شش‌لولش حک شده، برایش بخواند. مهرک نام ایرج، برادر طوس را می‌خواند. متعجّب به سنجر می‌نگرد و او در توضیح کار خود می‌گوید: داده‌ام اسم ایرج را بر دستهٔ شش‌لول کنده‌اند... ولی راستش ایرج را خیلی خی‌ی‌لی‌ی بیشتر از سامخان دوست دارم... سامخان هم طوس را خیلی دوست داشت؛ ولی من هم مثل او ناچارم ایرج را بکشم» (همان: ۲۲۸).

۳-۱-۲. هویّت متکثّر شخصیت‌ها

در ادبیات پسامدرن، «هویت، ناظر بر هستی‌شناسی دنیای درون و پیرامون شخصیت است. وقتی دنیای سوژه متکثّر می‌شود و به عبارت بهتر، از مجموعه‌ای از دنیاهای مجزّا و در کنار هم تشکیل می‌گردد، هویت نیز به‌ناچار دچار تکثّر می‌گردد. هویت بنا بر ذات خود، همواره میل به یکی شدن دارد؛ اما داستان پسامدرن این امکان را به او نمی‌دهد. همواره مرز باریکی میان پاره‌روایت‌های هویتی وجود دارد» (کریمی،۱۳۹۷:۸۴)

علومی در *پریباد*، شخصیت‌هایی را به تصویر می‌کشد که ماهیتی تکه‌تکه دارند و هر بار در شکلی جدید در داستان حضور یافته، تکثّر می‌یابند. این شخصیت‌ها به گونه‌ای هستند که خواننده در تشخیص هویت اصلی آن‌ها دچار سردرگمی و تناقض می‌شود. دو شخصیت با نام «ناشناس» از آن جمله‌اند. این افراد تقریباً در بسیاری از داستان‌ها حضور دارند و هر بار در نقشی جدید ظاهر می‌شوند؛ گاه در نقش سرآشپز در یک کافه بین راهی، گاه در نقش دستیار طبیب شهر یا سفیران مرگ. حضور این

افراد با «مرگ» در ارتباط است. هرجا این دو حضور دارند، یا مرگی اتفاق افتاده یا در حال وقوع است.

در نقش سرآشپز: «مرد ناشناس سر به زیر انداخت... نگاه به کفِ کافه، مِن و من کنان گفت: یکهو یادم آمد، اگر با شما بیام، دیگر تا صبح نمی‌توانم به کافه برگردم» (علومی، ۱۳۹۴: ۱۴).

در نقش دستیار طبیب شهر: «دو دستیار، در انتهای دالان از زیر میز بیرون آمدند... در لباس سفید و چرکمرده‌شان، به نظر میرزا برزو شبیه به اشباحی بودند که در تیرگی دالان، سلانه‌سلانه جلو می‌آمدند و به شوخی همدیگر را هل می‌دادند» (همان: ۵۸).

در نقش سفیران مرگ: «ایرج باز به راه افتاد. خون از زخم پا، پلق پلق می‌جوشید، بیرون می‌زد... حضور سایه‌واری را بالای پشت بام حس کرد. دو مرد، در پشت بام کنار همدیگر چمباتمه زده بودند، این‌ها را نگاه می‌کردند» (همان: ۲۱۲).

«می‌گفتند هر دو دستیار می‌روند داخل اتاق و به سودابه خاتون تعظیم می‌کنند... به سودابه خاتون که حالا مات مانده بوده، می‌گوید: خاتون، بفرمایید برویم خاکتان کنیم» (همان: ۵۰۸).

۳-۱-۳. نوسان جنّسی شخصیت‌ها

یکی از مهیّج‌ترین مظاهر تناقض که بنیانی‌ترین نظام دوگانه را نقض می‌کند، وجود قهرمانان دوجنّسیتی در داستان است که گاهی مذکّرند و گاهی مؤنّث یا اصلاً نمی‌دانند که کدام‌اند (لاج و همکاران، ۱۳۹۴: ۱۶۳). داستان‌های پسامدرن، میدان تناقض‌هاست؛ از این رو حضور شخصیت‌های دوسوگرا در داستان، تعجّبی ندارد. این ویژگی در *پریباد* با توجه به حجم و تعدّد شخصیت‌ها برجسته‌تر است.

طالبان، معلّم جوان افغان را به اعدام محکوم می‌کند و موجودی با جنّسیتی نامعلوم، مأمور اجرای حکم می‌شود. مأمور طالبان می‌گوید: «دردش فوقش دو سه دقیقه است... گفت و به آغل نگاه کرد و با احترام دور شد. آنجا، در آغل، از کنار موجود

نیمه‌مرد- نیمه‌زن که مارها به دور سرش به پیچ و تاب بودند، پسرکی و مردی بیرون می‌آمدند» (علومی، ۱۳۹۳: ۱۹۱).

«آه! به جای کوچه باغ، باز همین خانه است با کفن برف و چوبهٔ سیاه دار و موجودی که نه زن است و نه مرد... و هم زن است و هم مرد!» (همان: ۱۸۲).

تصویر موجودی با جنّسیتی نامعلوم، این‌طور توصیف می‌شود: «تصویری بود بسیار رنگ‌ورو رفته و پر چسب و وصله از آدمی با جنّسیت نامعلوم که در جایی نامشخص، انگار ایستاده و یا شاید خوابیده بود» (همان: ۱۴۴).

آخانم، کلفت خانهٔ اربابی، نمونه‌ای از شخصیت دوسوگرا در *پریباد* است که این موضوع را از ترکیب اسم او (آقا+ خانم) و از خطاب زهره می‌توان دریافت. آخانم که شاهد درد دل‌های شبانهٔ زهره با مجسّمه‌های سنگی باغ بوده، برای دلجویی، قفس بلبل‌هایش را به او هدیه می‌کند. زهره، دست‌های داغ‌زده‌اش را به او نشان داده، می‌گرید. آخانم پس از مرگ زهره، ماجرای شکنجه شدن او را به دست سنجر بر ملا می‌کند. «می‌گوید: خواهرم، برادرم، آخانم! سنجر به حیوان می‌ماند، از حیوان هم بلکه بدتر. چه بگویم آخانم که سوختم، سوختم...» (علومی، ۱۳۹۴: ۱۵۴).

سنجر که از جنّسیت نامعلوم خود در رنج است، با آخانم درد دل می‌کند: «سنجرخان گفت: حالا که خواجه‌ای، عذاب هم می‌کشی؟ آخانم شرم‌زده خندید. خاموش شد، آهسته گفت: نه، آموخته شده‌ام به حرف‌های مردم. سنجرخان... گفت: ولی من عذاب می‌کشم... چرا؟ چرا آخانم، ما باید این‌طور باشیم؟ نه مرد، نه زن» (همان: ۳۰۴).

پیرویس، آخرین بازماندهٔ *پریباد* که در داستان، شخصیتی مردانه دارد، در نمونهٔ زیر در سیمای یک پیرزن ظاهر می‌شود: «به نظرم رسید...که پیرویس در واقع پیرزنی است! چارقد سفید بلندی که در قدیم پیرزن‌ها به سر می‌کردند، به سر داشت... صدایش هم به نظرم عوض شد... صدای نازک پیرزنانه‌ای شنیدم» (همان: ۵۱۲).

۳-۲. تداخل گستره‌های دنیای واقعی و دنیای داستانی

تداخل جهان عینی و تمثیلی، از دیگر شیوه‌های ایجاد تناقض در داستان است که «برحسب آن، نویسنده یا راوی می‌تواند به گونه‌ای «هستی‌شناختی» یا «انگاره‌واقعی» وارد جهان زیرین شود، با شخصیت‌های داستان به گفت‌وگو بنشیند و در جریان رخدادها وارد و دخیل شود. همچنین شخصیت‌های داستانی نیز می‌توانند با صعود به جهان زبرین، با راوی و نویسنده به بحث بنشینند» (قاسمی‌پور، ۱۳۹۵: ۱۳۰).

۳-۲-۱. ورود نویسنده به داستان

علومی از طریق اتّصال کوتاه با ورود و خروج مداوم در گسترهٔ داستان‌ها، تشخیص حدّ فاصل دنیای واقعی و داستانی را برای خوانندگان غیرممکن می‌سازد. در حالتی دیگر، او به‌عنوان یکی ازشخصیت‌ها، در داستان‌ها حضور می‌یابد و به این ترتیب، واقعیت و داستان را درهم می‌آمیزد.

شهرزاد که قصه‌گویی را از یاد برده، دربارهٔ خود و داستان‌های علومی می‌گوید: «حالا حافظه‌ام از دست رفته، قصه‌های برزوی دیوانه را ناچارم بخوانم که دیگر آن برزویهٔ حکیم نیست. بعد، یکی هم به اسم علی علومی که می‌گویند چند وقتی همین‌جا در تیمارستان خصوصی شما بستری بوده، دارد آن‌ها را بازنویسی می‌کند؛ ولی خودم، محو شده‌ام، هیچ شده‌ام» (علومی، ۱۳۹۳: ۲۳).

در بخشی دیگر، علومی با ورود به داستان، با دیگر شخصیت‌ها به گفت‌وگو می‌نشیند: «دوازده، سیزده روزی بعد زلزلهٔ بم، آمحمّدعلی علومی در یک قهوه‌خانه‌ای در ماهان، روبه‌روی آرامگاه شاه نعمت‌الله با عیسی پسر پروانه، دوتایی با هم نشسته بودند» (همان: ۱۹۴). عیسی، پسر پروانه که سال‌هاست از اعدام مادرش می‌گذرد، از آن روز غم‌انگیز می‌گوید: «چادر مادرم تا آخرِ آخرش بود. (بعد عیسی بغض کرد و صدایش خیس شد و اشک‌آلود و گفت:) تا وقتی که مادرم از دارِ دنیا رفت میان زمین و آسمان... محمّدعلی علومی گفت: بله، شنیده‌ام و کی هست که بشنود و از غم، دلش نترکد؟» (همان: ۱۹۷).

در *پریباد* نیز با ورود گاه و بی‌گاه نویسنده به داستان، روبه‌رو هستیم که یا مستقیم خواننده را مخاطب قرار می‌دهد یا با دادن توضیحاتی هرچند مختصر، حضور خود را در متن اعلام می‌کند. «سخنی با خواننده: گویا خواب دیده‌ام، گویا یک جایی، یک وقتی، خواب عجیب و غریبی دیده‌ام که طولانی بوده... پیرویس و آن ارگ قدیمی درهم‌شکسته را، شاید در خواب دیده بودم... امّا محسن می‌گوید که خواب نبود» (علومی، ۱۳۹۴: ۱۳۷).

علومی و برادرش برای شنیدن قصهٔ پریباد نزد پیرمردی نابینا به نام پیرویس می‌روند که اهلیّت و صلاحیّت شنونده را مهم‌ترین اصل در شنیدن قصه می‌داند. «ناشناس، سرفه کرد. (بعدها محسن به من گفت که از وقتی در حضور پیرویس بودیم، ناشناس مؤدّب شده بود.) گفت: پیرویس این‌ها در زمینهٔ فرهنگ مردم کار کرده‌اند، یکی‌شان شاگرد خدا بیامرز انجوی شیرازی هم بوده، یعنی چطور عرض کنم؟ به قول شما، اهلیّت قصه شنیدن را دارند به نظرم» (همان: ۲۳).

«محسن می گوید که خانم فرجادمهر گفته بود که اگر مار، پیتون ایرانی باشد (محسن نگاهم می‌کند، می‌گوید اصلاً پیتون ایرانی حرف مفت است؛ ولی خب آن خانم این‌طور می‌گفت و با قیافهٔ حق‌به‌جانب هم می‌گفت، طوری که آدم شک می‌کرد که شاید هم باشد؛ ولی خیلی کمیاب)، آن وقت همین مار در این خرابه میلیون‌ها ارزش دارد» (همان: ۱۹۹).

۳-۲-۲. ورود شخصیت‌های داستانی به دنیای واقعی یا دنیای دیگر

از دیگر شیوه‌های ایجاد تناقض، ورود شخصیت‌های داستانی به دنیای واقعی است. این شگرد در آغاز *هزار و یک شب نو* و با استفاده از شخصیت شورشگر، شکل می‌گیرد که در آن، شخصیت داستانی از شیوهٔ نویسندگی علومی انتقاد می‌کند. این جدال، جلوه‌ای از «مرگ مؤلّف» و به چالش کشیدن جایگاه نویسنده را به‌عنوان فرد مقتدر داستان، به نمایش می‌گذارد.

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

«(الف) مدتی ساکت شد، مات مانده بود به روبه‌رو، پیرمرد رذل و پرادعا به گمانم تحت تأثیر گفته‌های خودش قرار گرفته بود که آن‌طور خشکش زده بود! به خود آمد، نگاهم کرد و اخم کرد و پرسید: پس چرا نمی‌نویسی؟» (همان: ۸).

در پایان داستان، شخصیت شورشگر دوباره ظاهر می‌شود: «آقای (الف) را که یادتان هست؟ دوباره سراغم آمد و گفت: مقدّمه را که نگذاشتی من بنویسم، اقلاً بگذار پایانش را من بگویم و تو بنویس» (همان: ۳۱۱).

۳-۳. تلاقی ژانرها

یکی دیگر از جلوه‌های تناقض، عدم یکنواختی در سبک و ژانر است. «تلفیق ژانرها، چه از منظر محتوا و چه ساختار و زبان، خوانندهٔ این متون را مدام در گسستی فراگیر گرفتار می‌کند و در پایان نیز به تعیّن و قطعیت نمی‌رسد» (وو، ۱۳۸۹: ۲۱۰). به عبارتی دیگر، «همنشینی ژانرها، با تقابلی آشکار همراه است و تقریباً هیچ ژانری مسلّط نیست؛ در نتیجه، سبک متن، رسمیت و یکدستی خود را از دست می‌دهد» (یعقوبی جنّبه‌سرایی و همکاران، ۱۳۹۴: ۱۳۷).

شاید تلاقی ژانرها در نگاه اول، تناقض به نظر نیاید؛ اما تقابل آن‌ها در متن، موجب ایجاد نوعی سردرگمی و تناقض در خواننده می‌گردد؛ به عنوان مثال، رویارویی با صحنه‌هایی خوفناک یا غم‌انگیز که با جلوه‌ای از طنز همراه شده، حسّی دوگانه و متناقض در مخاطب پدید می‌آورد.

جسد پیرزنی کُردتبار توسط گرگی تنومند تکه‌تکه می‌شود و فردی به نام عبدالله، ناظر بر این ماجراست. توصیف این صحنهٔ هولناک و در پی آن، طنز به‌کاررفته در انتهای کلام، خواننده را میان ترس و خنده مردّد می‌کند. «عبدالله اعتراف کرده بود که گرگ می‌رود و پیرزن را با صبر و حوصلهٔ زیاد، تکه‌پاره می‌کند... حتی چند بار،

گرگ... تعارفاتی نیز می‌کند؛ اما آن آدم بلانسبت شما، احمق، آن‌قدر بی‌شعور بوده که یادش نداده بودند وقتی یک گرگ تنومند... خوراکی - مثلاً گوشت چغر پیرزن- تعارف می‌کند، اولین شرط ادب این است که آدم لااقل برگردد و یک تشکّر خشک و خالی بکند و یا بگوید که ممنون، پیش پای شما صرف شده، شما بفرما، نوش جان.» (علومی، ۱۳۹۳: ۴۶).

طالبان، معلّم افغان را بی‌هیچ گناهی به دار می‌آویزند و معلّم جوان نیز خود را مستحقّ چنین مجازاتی می‌داند. این ویژگی، با خلق طنز در قسمت دستگیری معلّم افغان آغاز و با مرگ او به گونه‌ای تراژیک به پایان می‌رسد.

«مأمور دومی گفت... فرمان داده‌اند مدرک جمع کنیم... ببخشید آقا معلّم، مدرک چیست که جمع کنیم؟ نه که خودمان بی‌سوادیم، نمی‌فهمیم... به نظرتان منظورشان چیست؟ ابراهیم گفت: به هرچه شک دارید، جمع کنید؛ مثلاً همین نقاشی... یکی‌شان کت کهنه و وصله‌شدهٔ ابراهیم را که به میخی و به دیوار آویزان بود، برداشت. گفت: آقا معلّم، راضی هستی این مدرک خیلی مشکوک را من ببرم برایت پنهان کنم؟» (همان: ۱۷۵).

نگرانی و اندوه مادر امانی از شرکت فرزندش در نبردی خطرناک با فرجامی نامعلوم، نمونهٔ دیگری از تلفیق طنز و تراژدی است. پیرزن با نشان دادن پیراهنی کهنه به ایرج و آلبرتو که لکّه‌ای از خون تازه بر آن نمایان است، آن را نشانی از بدشگونی و خبر بد می‌داند. او که آرزوی دامادی پسرش را در دل می‌پروراند، از او این‌طور تعریف می‌کند: «خلاصه، همین که گفتم، امانی من از هر انگشتش هزار هنر می‌بارد، ماشاءالله پخت‌وپزی می‌کند که از خوشمزگی، آدم می‌خواهد انگشت‌هایش را هم بخورد... امانی با نرم‌خندی گفت: ننه، این‌ها که نیامده‌اند به خواستگاری من که این قدر بازارگرمی می‌کنی. نکند می‌ترسی بیخ گیست بمانم و بترشم؟» (علومی، ۱۳۹۴: ۴۵۵).

۳-٤. عبارت‌پردازی پارادوکسی

پارادوکس یا ناسازه، یکی دیگر از اشکال تناقض است؛ به معنای «صحّه گذاشتن بر امری است، درست در همان لحظه‌ای که امر مذکور را رد می‌کند (و بالعکس). ناسازه گزاره‌ای متناهی را پیش می‌نهد که تنها عدم تناهی ممکن است آن گزاره را معنا ببخشد» (وو، ۱۳۹۰: ۲۰۶). به عبارتی دیگر، «کلامی است ظاهراً متناقض با خود یا مهمل که دو امر متضاد یا ناسازگار را جمع کرده و با باورهای عرفی، عقلی و شرعی... و منطق عادی ناسازگار است» (گلی و بافکر، ۱۳۸۷: ۱۳۳). تناقض ممکن است در سطوح مختلفی صورت گیرد، «در سطوح خرده ساختاری - در تقابل با سطوح کلان ساختاری - رخ دهد: درون پاراگراف‌ها، جملات و حتّی اصطلاحات متشکّل از چندین کلمه... مع‌الوصف، توجه فراداستان بیشتر معطوف به هم‌جواری کلمات و عبارات متناقض است؛ هم‌جواری‌ای که فرایند گزینش زبان‌شناختی را پررنگ می‌سازد» (وو، ۱۳۹۰: ۲۰۴).

در این دو اثر، کاربرد افعال و جملات تناقض‌آمیز، از بسامد بالایی برخوردار است. در داستان وحشت، شخصیت اصلی داستان، دربارهٔ فیلمی صحبت می‌کند که مربوط به زندگی جنّ‌ها است. راوی، حسّ خود را از تماشای چنین فیلمی این‌طور بیان می‌کند: «بعضی وقت‌ها فیلم را تماشا می‌کنم و از مشاهدهٔ «آن‌ها» به طرز عجیبی، هم خنده‌ام می‌گیرد و هم خیلی غمگین می‌شوم و راستش وحشت‌زده می‌شوم که «آن‌ها» چه قدر شرارت و موذی‌گری بیخود و بی‌جهت دارند!» (علومی، ۱۳۹۳: ۴۰).

سامان که برای غافلگیرکردن دوستش، فرهاد به محل کارش رفته است، به‌طور اتّفاقی صحبت‌های او و یکی از همکارانش را می‌شنود که سامان را کوتولهٔ واویلا خطاب کرده است. غمگین و عصبانی از آنچه شنیده، آنجا را ترک می‌کند. «قهقهه زد، آن‌قدر که اشکش درآمد. با خود گفت: یارو گفت کوتولهٔ واویلا... دوباره غش‌غش خندید، گریه‌اش گرفت» (همان: ۱۲۰).

در دو نمونهٔ زیر، علومی با بهره‌گیری از پارادوکسی که دو پایهٔ تضاد در آن به‌روشنی آشکار است، تصویر زیبایی خلق می‌کند. بی‌بی ماهی با یادآوری خاطرات

پررنج کودکی به گریه می‌افتد و در میان اشک‌هایش دو ماهی قرمز به حرکت درمی‌آیند. «ماهی‌ها... تندتند دهان باز و بسته می‌کردند. بی‌بی ماهی با دقت به آن صدای بی‌صدای ماهی‌ها گوش می‌کرد» (همان: ۲۴۸) یا سکوت حاکم بر صحنهٔ اعدام معلم افغانی، این‌طور توصیف می‌شود: «سکوت پرهیاهوی موریانه‌ها و مورچه‌ها و بارش برف را صدای پروقار ملاعمر درهم شکست» (همان: ۱۹۰).

او در بخش‌های مختلف، از پارادوکس‌هایی استفاده می‌کند که اساس آن بر پایهٔ دو فعل متناقض استوار است. سهرابو از روز اعدام پروانه و حال و روزش در آن روز غمناک می‌گوید: «من مثلی دارم خواب بد می‌بینم، هم می‌دیدم و هم نمی‌دیدم و هم می‌شنیدم و نمی‌شنیدم که پاره‌ای جماعت، فحش می‌دادند به پروانه» (همان: ۳۰۷).

پیرویس در گفت‌وگو با علومی دربارهٔ ماجرای پریباد می‌گوید: «پس آمده‌اید قصه بشنوید؟ گفتم که حکایت پریباد قصه نیست و حالا می‌گویم که هست!» (علومی، ۱۳۹۴: ۲۲).

عکس‌العمل خدمهٔ خانه اربابی پس از شلیک گلوله و دیدن اجساد طوس و سامخان، این‌طور بیان می‌شود: «نوکرها، کلفت‌ها و آخانم که تا آن‌وقت مثل سنگ برجا مانده و انگار خشکیده بودند، ناگهان به حرکت درآمدند. دویدند، هرکدام به سویی... جیغ می‌کشیدند، فریاد می‌زدند، می‌خندیدند، گریه می‌کردند» (همان: ۵۰).

گدو، گورکن شهر که از قبرستان و وجود اشباح در آن می‌ترسد، از زیاد شدن تعداد مردگان قبرستان اظهار خوشحالی می‌کند. شاد شدن از امری که برای دیگران مایهٔ اندوه است، تناقض رفتاری شخصیت داستان را نشان می‌دهد. «هر وقت که مرده‌ای می‌آوردند، گدو از خوشحالی ذوق می‌کرد ... از خوشحالی از جا می‌پرید، کف هر دو دست را به هم می‌مالید، می‌خندید، قی‌قی‌قی!» (همان: ۱۳۰).

علومی در بخشی دیگر، کودکی را به تصویر می‌کشد که فقر، قحطی و کار سخت در معدن، چهره‌اش را فرتوت و چروکیده کرده است. او که از فقر و گرسنگی در رنج است، با شنیدن خبر مرگ یکی از کارگران معدن، به گمان اینکه قدری نان و حلوا برای خوردن می‌یابد، ابراز خوشحالی می‌کند. ایرج که از این ماجرا بی‌اطلاع

است، با خشم به او می‌نگرد. «ایرج با اخم نگاهش کرد. گفت: پیرمرد مریض است، از مرگ و میر جماعت لذّت می‌برد... پیرمرد از خوشی می‌خندید، می‌گفت: شاید نان و حلوا بدهند بخوریم... پسرعمو فردوس پا تند کرد. آمد چمباتمه نشست و پیرمرد را درآغوش گرفت. نگاهمان کرد، تلخ خندید و گفت: نوهٔ عمو فردوس است، پسرم است... یک کمی مانده ده سالش بشود» (همان: ۲۴۵).

۳-۵. ناهمگونی زمانی و مکانی

یکی دیگر از ویژگی‌های ایجاد تناقض در داستان‌های پسامدرن، استفاده از ناهمگونی زمانی و مکانی است که در *هزار و یک شب نو* و *پریباد* به‌صورت «نوسان در جهان اسطوره‌ای و جهان مدرن» و «نوسان در زمان گذشته و حال»، نمود یافته‌اند.

۳-۵-۱. نوسان در جهان اسطوره‌ای و جهان مدرن

این ویژگی در *پریباد* بسیار برجسته است؛ به‌گونه‌ای که حضور موجودات اسطوره‌ای در کنار جلوه‌های مختلف دنیای مدرن، نظیر تلفن، دوربین فیلمبرداری، سینما و... موقعیت زمانی و مکانی ضدّ و نقیضی را در داستان‌ها به نمایش می‌گذارد و خواننده را در تشخیص زمان روایی آن دچار تناقض می‌کند. در این دو اثر، تاریخ و اسطوره و داستان به گونه‌ای در هم امتزاج یافته‌اند که تفکیک آن‌ها از یکدیگر برای خواننده، امری دشوار می‌نماید. آمیختگی واقعیت و اسطوره که با چاشنی تخیّل همراه شده،خواننده را با متنی روبه‌رو می‌کند که در اولین برخورد، خلاف عقل می‌نماید؛ امّا تفکّر در متن داستان‌های این دو اثر، به درک حقیقت و معانی نهفته در متن می‌انجامد و همین عامل، زمینهٔ التذاذ ادبی در مخاطب را فراهم می‌آورد. رولان بارت[1] در مورد حضور اسطوره در جوامع مدرن می‌نویسد: «جوامع مدرن، ظاهراً به نظرآزادتر و استوارتر بر پایهٔ خرد می‌آیند؛ امّا چنین نیست؛ نه‌تنها اسطوره‌های کهن‌سال در این جوامع رسوب کرده‌اند، بلکه اسطوره‌های معلّقی با دوام‌های گوناگون و حتّی نیمه‌عمرهای بسیار ناچیز دائماً ساخته و پرداخته می‌شوند» (بارت،۱۳۸۶: ۱۳).

1.Roland Barthes

حضور موجودات افسانه‌ای، چون جنّ، نسناس، دوال پا و... در این دو اثر، بسیار چشمگیر است؛ برای نمونه، دلیل پریشان حالی شخصیت داستانی که مصیبت‌های بسیاری را پشت سر گذاشته، جنّ‌زدگی بیان می‌شود. «بعضی‌ها می‌گفتند که حیف از آسید جمیل... با از ما بهتران حرف می‌زند... می‌گفتند از وقتی که زنش مرده، به‌خاطر تنهایی در آن خانهٔ بزرگی که جنّ دارد، آسید جمیل هم جنّ‌زده شده» (علومی،۱۳۹۳: ۱۹۶).

علومی به این باور عامیانه که مکان‌هایی مانند برج، قبرستان و... محل اقامت موجوداتی مانند جنّ است، اشاره می‌کند. «از آن برج، همه می‌ترسیدند. همه خیال می‌کردند که برج شده است لانهٔ اجنّه... بعضی از همسایه‌ها می‌گفتند که شب‌ها صدای عروسی آن‌ها را شنیده‌اند که دست می‌زدند و دایره و دنبک می‌زدند و غش‌غش می‌خندیدند» (همان: ۲۲۵).

استفاده از موجوداتی چون سگ سیاه چهارچشم که در باور عامیانه، موجودی اهریمنی و بدیُمن است، نشان از توجه خاص نویسنده به مضامین اساطیری است. در فرهنگ نمادها آمده است: جنّون، همیشه به شکل یک سگ سیاه ظاهر می‌شود. پارس سگ‌ها نزدیک خانهٔ کسی، هشدار مرگ نزدیک است... در برخی از این جوامع، کشتن سگی سیاه با دو لکهٔ سفید بالای چشم، مجاز است؛ زیرا این سگ، شیطان است (شوالیه و گربران، ۱۳۸۸، ۶۱۱/۳-۶۱۲). «سگی سیاه، بزرگ، از تیرگی دالان به میان حیاط جهید، سر بالا آورده، در حال غرّش، نیش نشان می‌داد... دو لکهٔ زرد و بزرگ بالای چشمانش بود. سگ چهارچشم که در باورهای مردم، موجودی اهریمنی است» (علومی، ۱۳۹۴: ۲۱).

برخی موجودات در این داستان‌ها دارای نیروهای موهوم و شگفت‌انگیزند، گاه تغییرشکل می‌دهند، گاه اندام‌هایی اضافی پیدا می‌کنند و گاه به انجام کارهایی می‌پردازند که جز با نیروهای فوق‌طبیعی، انجام آن‌ها امکان‌پذیر نیست. این پیکرگردانی به قصد ارائهٔ حالات درونی شخصیت، شکل گرفته و به صورتی نمادین نشان داده می‌شود. برای مثال، طوس که با دست زدن به خونی که از دهان بلبلی

آوازه‌خوان بیرون چکیده، دچار تغییراتی در ظاهر خود می‌شود. نظیر این صحنه، در قصه‌های عامیانه، فراوان دیده می‌شود. «دردی شدید، طاقت‌فرسا از شانه‌های طوس شروع شد... حس کرد که چیزی نرم، بسیار نرم و در عین حال محکم، از پشت شانه‌هایش بر پیراهنش فشار می‌آورد... واضح بود که چیزی بر کتف‌هایش چسبیده، پیراهن به در آورد و طوس در آینه دید که بلافاصله، دو بال، از هم باز شدند... در آینه می‌دید که بال‌ها وصل به استخوان‌هایی محکم، از زیر پوست هر دو کتف و شانه‌هاش به‌در آمده‌اند» (همان: ۳۸).

طوس برای نجات ناهید از چنگ سامخان، راهی خانهٔ اربابی می‌شود. بی‌بی ماهی که از نزاع میان پسرش و سامخان در هراس است، از رفتن او ممانعت می‌کند. «طوس، دست‌های مادرش را گرفت، گفت: مادر، نمی‌فهمی؟ من بال درآورده‌ام، من دیگر مال اینجا نیستم که هی می‌گویی مرو، مرو» (همان: ۳۹).

۳-۵-۲. نوسان در زمان گذشته و حال

در *پریباد*، رویدادها به‌گونه‌ای بیان می‌شوند که تشخیص اینکه در زمان گذشته اتفاق افتاده یا حال، امکان‌پذیر نیست. سفر علومی و برادرش به حاشیهٔ کویر و ملاقات با پیرویس، به‌ظاهر در زمان حال صورت می‌گیرد؛ امّا با بازگشت مجدّد علومی به آنجا، مشخص می‌شود که بیش از پنجاه سال از نابودی آن مکان می‌گذرد.

«حدود سه ماه بعد... به یزد رفتیم... امّا با تعجب فراوان دیدیم که از کافهٔ شب‌های کویر، هیچ اثری نیست... پرسیدیم: اینجاها قبلاً کافه‌ای به اسم کافهٔ شب‌های کویر بوده؟... گفت: بله بوده... چهل، پنجاه سال پیش از این» (همان: ۵۳۵).

۳-۶. دلالت‌سازی تکرار محور

تکرار، یکی از شگردهای ایجاد تناقض در داستان‌های پسامدرن است که «حلقویتی بی‌پایان در دنیای این رمان‌ها به وجود می‌آورد» (یعقوبی جنّبه‌سرایی و همکاران، ۱۳۹۴: ۱۴۰). علومی در این دو اثر، از طریق بیان جملات تکراری، جلوه‌ای خاص به اندیشهٔ خود می‌بخشد و آن را در متن، برجسته می‌کند. تکرار این جملات

در جاهای مختلف متن، حلقویتی نامتناهی را در متن به وجود می‌آورد که خود زمینه‌ساز تناقض معنایی است. نویسنده در بیشتر داستان‌های این دو اثر، وقایع را در فضایی تیره و ترسناک و غالباً در شب به تصویر می‌کشد و این خصوصیت بارها در حکایت‌ها تکرار می‌شود. «نوبت کشیک عبدالله بود، در یک شب سرد زمستانی و پر از مهتابِ آبی‌رنگ یخ‌زده و هولناک» (علومی، ۱۳۹۳: ۴۴).

«خیال می‌کردم که در خرابه‌ای که حالا داریم در آن سکوت نفس‌گیر شب ظلمانی قیروار، از روبه‌روش می‌گذریم، پر از نسناس است» (همان: ۲۰۱).

«شب شده بود. شبی طوفانی... تندباد با تازیانه‌ی خیس و با خاک، انگار عربده می‌کشید و بر در بسته‌ی اتاق لگد می‌کوبید» (همان: ۲۸۱).

«در آن سکوت غریب نیمه شب‌های شهرهای کوچک که دیده‌ای، انگار سکوت تاریکی است که حجم دارد و جان دارد و چارچشمی آدم را می‌پاید.» (همان:۳۱۰).

فراوانی استفاده از جملات تکراری در *پریباد* به‌مراتب بیشتر از *هزار ویک شب نو* است. در ابتدای رمان *پریباد*، نویسنده دو بار عبارت «حکایت پریباد قصّه نیست» را از زبان پیرویس، راوی داستان بیان می‌کند. «پیرمرد با لحنی آشکارا پرتمسخر گفت: حکایت پریباد رفته بر باد که قصّه نیست» (همان: ۲۱).

«پیرمرد پر صدا نفس تازه کرد، گفت: پس آمده‌اید قصّه بشنوید؟ گفتم که حکایت پریباد قصّه نیست و حالا می‌گویم که هست!» (همان: ۲۲).

علومی با اشاره به کتاب بیدخت، توجه خواننده را به ماهیت مرموز این کتاب جلب می‌کند؛ کتابی که در ظاهر مطالبی جز الفبا و اعداد ندارد؛ ولی تمام پیش‌گویی‌های بیدخت از آن نشأت می‌گیرد. او در طول روایت رمان، سه بار دربارهٔ کتاب بیدخت صحبت می‌کند و هر بار چیز جدیدی دربارهٔ کتاب می‌گوید. «چیزی نبود، جز الفبا به زبان فارسی، عربی و... اعداد! الفبا را نگاه کردند. الفبای فارسی باستان و عربی و سومری و فنیقی و انگلیسی» (همان: ۹۱). «می‌بینی که هیچی هم نیست جز الفبای فارسی و عربی و انگلیسی و روسی که نمونه‌اش شاید همه جا پیدا بشود» (همان: ۹۹).

علومی برای القای حسّ استیصال و توصیف فضای غم‌باری که ایرج هنگام زخمی شدنش در آن گرفتار آمده، سه بار یک عبارت را تکرار می‌کند.

«ایرج، دست بر دیوار... نگاهش پردرد... سر جنّباند، کوچه را نگاه کرد. دور و دوّار و تاریک می‌نمود و بود... غروب بود» (همان: ۲۱۱).

«سگ لاغر و سیاه و سفید کدخدا... سر جلو آورد، پوزه کشید... خون کف‌آلود را بویید... دوان دوان، نرم و بی‌صدا در تیرگی غبارآلود کوچه دور شد. کوچه دور و دوّار و تاریک می‌نمود و بود... غروب بود» (همان: ۲۱۱).

«خانه در غروب زمستانی، خاموش و خاکستری بود. دور و دوّار و تاریک می‌نمود و بود... غروب بود» (همان: ۲۱۳).

گاه علومی در *هزار و یک شب نو* با تکرار کلماتی که معنا و مفهوم خاصی ندارند، خواننده را در درک متن، سردرگم می‌کند. عبارت «شیمبول، شیمبول، شیمبول جان»، نمونه‌ای از این جملات است که سه بار در متن تکرار می‌شود. شهرباز پس از ملاقات با شهرزاد، از او می‌پرسد: «بگو بدانم شهرزاد، هنوز فرمایش آن وقت‌های مرا قبول داری که شیمبول، شیمبول، شیمبول جان؟» (علومی،۱۳۹۳: ۲۰).

شبح پیری که مسئول شکنجهٔ معلّم جوان افغان است، از او چنین می‌پرسد: «چه مکافاتی است! چه مکافاتی! بگو بدانم قبول‌دار شده‌ای که شیمبول، شیمبول، شیمبول جان؟ به قول ملاعمر طالبان» (همان: ۱۷۹).

یا زمانی که ابراهیم اعتراف می‌کند: «از تهِ دل، بله، از تهِ تهِ دل... قبول دارم که شیمبول، شیمبول، شیمبول جان!» (همان: ۱۸۰).

۳-۷. پایان‌بندی چندگانه

پسامدرنیست‌ها معتقدند: «یک داستان می‌تواند چند نوع پایان داشته باشد (چنان‌که 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). در این‌گونه داستان‌ها «پایان‌ها گاهی در قالب بدیل‌های چندگانه، تکه‌تکه و موازی می‌آید که امکان وقوع آن‌ها در یک زمان، ممکن نیست. گاهی هم به‌صورت کاذب و تصنّعی، غیرقطعی و محتمل، چرخشی یا مبتنی بر واپس‌روی، واگذارشده به خواننده و ... ارائه می‌شود» (وو، ۱۳۸۹: ۲۰۳).

علومی می‌کوشد با ایجاد فرجام‌های متعدّد و تصنّعی، خود را از قید و بند داستان هایی با فرجام نامعیّن برهاند. در این مسیر، گاه با بازگذاشتن 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. او از این طریق، به خواننده یادآوری می‌کند که در زندگی واقعی نیز احتمال وقوع پایان‌های متفاوت برای انسان‌ها وجود دارد که اجتماع هم‌زمان آن‌ها در داستان، تناقض‌آفرین است. برای مثال، در بخشی از *هزار و یک شب نو*، نویسنده تصوّر کارهایی را که شخصیت های داستانی در طول یک روز قرار است، انجام دهند، به عهدهٔ مخاطب می‌گذارد: «چون سخن به اینجا رسید، به طرز عجیبی صبح شد و شهرزاد لب از قصّه گفتن فرو بست؛ امّا آن روز چه گذشت و شهرزاد چه کرد و شهرباز به چه کاری پرداخت و برزو آیا غیر از مات ماندن به خط‌های روی دیوار که به‌وضوح استعاره‌ای از سرنوشت خودش هستند، کار دیگری کرد یا نه؟ همهٔ این‌ها را می‌سپاریم به عهدهٔ خواست و خیال خودتان» (علومی، ۱۳۹۳: ۹۵).

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

علومی در *پریباد* نیز چندین پایان برای داستان خود پیشنهاد می‌کند و خوانندگان را در انتخاب پایانی مطابق با خواست و سلیقهٔ خود آزاد می‌گذارد. از آنجا که پرداختن

به جزئیات این فرجام‌ها در مجال کوتاه این پژوهش، امکان‌پذیر نیست، به خلاصه‌ای از آن‌ها اشاره می‌کنیم.

فرجام اول: بی‌بی ماهی که از مرگ فرزندانش دل‌شکسته و غمگین است، به پشت بام خانه می‌رود و می‌گرید. ناگهان مه غلیظی تمام شهر را فرا می‌گیرد. از میان مه، ارابه‌ای 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 بام خانه می‌گرید. بی‌بی ماهی با لباس‌های گلدار و روسری رنگارنگ به میدان شهر می‌رود. از میان مه، ایرج و شمسا سوار بر اسب، وارد میدان می‌شوند و به دنبال آن‌ها طوس، سوار بر اسبی سفید به مادر نزدیک می‌شود وپس از مکالمه‌ای کوتاه با او، از آنجا دور می‌شود. آق‌بوقای قزّاق که شاهد این ماجرا بود، بی‌بی‌ماهی را مجبور می‌کند به دنبال فرزندان خود برود؛ حتّی به صورتش سیلی می‌زند. بی‌بی ماهی که از این برخورد، ناراحت است، آهی از دل می‌کشد و صورت آق بوقا را می‌سوزاند. سپس به خانهٔ والی شهر رفته، آهی از دل برمی‌آورد و خانه را با تمام افرادی که در آن است، به آتش می‌کشد (نک: (علومی، ۱۳۹۴: ۵۱۲ ـ ۵۲۸).

٤. نتیجه‌گیری

تناقض، یکی ازشگردهای برجسته‌سازی هنری است که بر پایهٔ حیرت و تردید بنا می‌شود. علومی در *هزار و یک شب نو* و *پریباد*، با بهره‌گیری آگاهانه از این ویژگی، راه را بر قرائت‌های مألوف می‌بندد و به این طریق، خواننده را شگفت‌زده می‌کند. در این دو اثر، مبنای اصلی ایجاد حیرت، بر تناقض‌های معنایی پایه‌گذاری شده است که در قالب ویژگی‌هایی نظیر شخصیت‌پردازی متناقض، نوسان جنّسیت، تداخل

گستره‌های دنیای داستانی و دنیای واقعی، تلاقی ژانرها و دلالت‌سازی تکرارمحور، در متن دو اثر جلوه‌گر شده است. در *پریباد* به‌واسطهٔ ماهیت اسطوره‌ای و تعدّد شخصیت‌های داستانی، ویژگی‌هایی نظیر هویت متکثّر و نوسان جنّسیتی شخصیت‌ها، از برجستگی بیشتری نسبت به *هزار ویک شب نو* برخوردار است. نویسنده در این دو اثر برای انعکاس برخی وضعیت‌ها در جامعهٔ بشری و نیز به منظور اثرگذاری بر مخاطب، شگردهای روایی معمول را کنار گذاشته، از انواع تناقض مدد می‌گیرد. خواننده به‌عنوان کسی که با این وضعیت درگیر یا نظاره‌گر آن بوده، ناچار به شناسایی و درک این تناقضات است.

منابع

- بارت، رولان (۱۳۸۶)، **اسطوره، امروز**، ترجمهٔ شیرین‌دخت دقیقیان، چ۴، تهران: نشر مرکز.
- پالمر، فرانک (۱۳۹۱)، **نگاهی تازه به معنی‌شناسی**، ترجمهٔ کورش صفوی، چ۶، تهران: نشر کتاب ماد.
- چناری، عبدالامیر (۱۳۷۷)، **متناقض‌نمایی در شعر فارسی**، تهران: نشر فرزان روز.
- داد، سیما (۱۳۹۲)، **فرهنگ اصطلاحات ادبی**، چ۶، تهران: مروارید.
- شوالیه، ژان وآلن گربران (۱۳۸۸)، **فرهنگ نمادها**، ترجمهٔ سودابه فضائلی، ج۳، تهران: جیحون.
- صفوی، کورش (۱۳۹۰)، **درآمدی بر معناشناسی**، چ۴، تهران: سورهٔ مهر.
- علومی، محمّدعلی (۱۳۹۳)، **هزار و یک شب نو**، تهران: نشر قطره.
- _____ (۱۳۹۴)، **پریباد**، چ۲، تهران: نشر آموت.
- قاسمی‌پور، قدرت (۱۳۹۵)، **مرزشکنی روایی در داستان‌های ایرانی**، متن‌پژوهی ادبی، سال ۲۰، شمارهٔ ۶۷، صص ۱۲۷-۱۴۵.
- کانر، استیون (۱۳۹۴)، **پست مدرنیسم و...** ، ترجمهٔ علی معصومی و همکاران، تهران: نشر چشمه.
- کریمی، فرزاد (۱۳۹۷)، **تحلیل سوژه در ادبیات داستانی پسامدرن ایران**، تهران: نشر روزنه.
- گلی، احمد و سردار بافکر (۱۳۸۷)، **متناقض‌نمایی (پارادکس) در شعر صائب**، مجلهٔ پژوهش‌های ادبی، سال ۵، شماره ۲۰، ص ۱۳۱-۱۵۹.

- _____ (۱۳۹۵)، **شگردهای متناقض نمایی (پارادوکس) زیبایی شناختی، مجلهٔ فنون ادبی**، سال ۸، شمارهٔ ۱۵، صص ۱۰۰-۱۱۶.

- لاج، دیوید، ایان وات و دیوید دیچز (۱۳۹۴)، **نظریه‌های رمان از رئالیسم تا پسامدرنیسم**، ترجمهٔ حسین پاینده، چ۳، تهران: نیلوفر.

- لوئیس، بری (۱۳۸۳)، **پسامدرنیسم و ادبیات، مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان**، ترجمهٔ حسین پاینده، تهران: نشر روزگار.

- مقدادی، بهرام (۱۳۹۳)، **دانش‌نامهٔ نقد ادبی از افلاتون تا به امروز**، تهران: نشر چشمه.

- مکاریک، ایرناریما (۱۳۹۰)، **دانش‌نامهٔ نظریه‌های ادبیات معاصر**،ترجمهٔ مهران مهاجر و محمّد نبوی، تهران: نشر آگه.

- وو، پاتریشیا (۱۳۹۰)، **فراداستان**، ترجمهٔ شهریار وقفی‌پور، تهران: نشر چشمه.

- یعقوبی جنّبه‌سرایی، سیدمحسن حسینی مؤخر و خدیجه محمّدی (۱۳۹۴)، **وجوه عنصر سبکی تناقض در رمان‌های پسامدرن فارسی**، مجلهٔ پژوهش‌های ادبی، سال ۱۲، شماره ۴۹، صص ۱۲۵-۱۵۰.