



تحلیل و نقد ویژگی‌های پسامدرنی رمان هیس

تیمور مالمیر*

استاد گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه کردستان

نجم‌الدین رستم یونس

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه کردستان

(از ص ۳۹ تا ۵۷)

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۵/۷، تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۹/۱۲/۱۶

علمی-پژوهشی

چکیده

محمدرضا کاتب در نوشتن، سبکی متفاوت با دیگر رمان‌نویسان ایران دارد، نوشته‌های او در فضایی مبهم و پیچیده قرار گرفته است. به نظر می‌رسد این مسئله در رمان هیس مشهودتر از دیگر آثار او باشد. این خصوصیت یکی از ویژگی‌های بارز مکتب پسامدرنیسم است. در این مقاله، برای نقد و تحلیل شگردها و جنبه‌های تازه نویسنده محمدرضا کاتب، براساس نظریه پسامدرن‌ها به بیان شگردها و ویژگی‌هایی پرداخته‌ایم که موجب برجسته‌شدن محتوای وجودشناسانه و شگردهای فراداستانی در رمان هیس شده است. استفاده نویسنده از امکانات پسامدرنی داستان، مبتنی بر سهیم‌ساختن خواننده در فهم و برساختن داستان، بازنگری در استنباطها و قضاوت‌های پلیس درباره جرم‌ها، نقض روایت‌های پذیرفته‌شده به منظور تأمل خواننده و بی‌اعتبارساختن راوی، و مرگ نویسنده است؛ یعنی نویسنده اهمیتی ندارد، بلکه به جای آن، خواننده مهم است که متن را با خوانش خود تفسیر و تحلیل می‌کند و در این داستان، این اهمیت خواننده، مقدم بر اهمیت «متن» است. رمان هیس مبتنی بر گفت‌وگوست؛ یا به صورت بیان کنش‌ها یا جابه‌جایی‌های کنش‌ها که به صورت مرگ یکی و روایت دیگری بیان می‌شود، یا اینکه به صورت کدگذاری کنش‌ها، اندیشه‌ها و نقل‌قول‌های نقیض شکل می‌گیرد. تأکید راوی بر نقض روایت و راوی، برای آن است که بگوید سخن اصلی چیست؛ اما این سخن اصلی نیز دائم نقض می‌شود. اگر راوی را چندگانه می‌نماید و بی‌اعتمادی به روایت را پیش می‌آورد یا از شیوه روایت داستان‌های درونه‌ای کهن استفاده می‌کند، برای آن است که بتواند شیوه روایت و برهم‌کنش سطوح مختلف روایی را ترسیم کند.

واژه‌های کلیدی: هیس، محمدرضا کاتب، پسامدرن، وجودشناسانه، شگردهای فراداستانی.

۱. مقدمه

از محمدرضا کاتب آثار فراوانی به چاپ رسیده است؛ از جمله مجموعه‌های داستانی مانند قطره‌های بارانی، نگاه زرد پاییزی، عبور از پیراهن، و همچنین رمان‌های وی مانند شب چراغی در دست، فقط به زمین نگاه کن، دوشنبه‌های آبی ماه، هیس، پستی، وقت تقصیر، آفتاب‌پرست نازنین، رام‌کننده، بی‌ترسی، چشم‌هایم آبی بود و بالزن‌ها.

نوشته‌های محمدرضا کاتب در فضایی مبهم و پیچیده نوشته شده است؛ به گونه‌ای که ممکن است خواننده در اولین خوانش برای ارتباط بین عناصر و درون‌مایه داستان دچار سردرگمی و اشتباه شود. به نظر می‌رسد این مسئله در رمان هیس مشهودتر از دیگر آثار کاتب باشد. این خصوصیت، یکی از ویژگی‌های بارز مکتب پسامدرنیسم است؛ کاتب نیز در چارچوب این جریان فکری می‌نویسد. او در پرداخت رمان از شیوه‌های مختلف در به‌کارگیری عناصر داستان مثل شخصیت، فضا، زمان، نحوه روایت، زاویه دید، ریتم، لحن، درون‌مایه و مانند این‌ها بهره می‌گیرد؛ طوری که ممکن است یک یا مجموعه‌ای از این موارد را در داستان تغییر دهد و تلاش کند در یک یا چند حوزه، شیوه و شگرد یا عنصری تازه را به داستان وارد کند. در این مقاله، برای نقد و تحلیل شگردها و جنبه‌های تازه نویسندگی محمدرضا کاتب، به بیان شگردها و ویژگی‌هایی می‌پردازیم که موجب برجسته‌شدن محتوای وجودشناسانه و شگردهای فراداستانی در رمان هیس شده است. قصد ما این نیست که مؤلفه‌های پسامدرن را در این رمان استخراج کنیم. محققان برای استخراج برخی از این مؤلفه‌ها کوشیده‌اند، ما می‌خواهیم قرائتی پسامدرنی از رمان عرضه کنیم تا ضمن تبیین ارزش هنری اثر و بازنمایی ساختار آن، چگونگی تلفیق و عرضه پسامدرنی عناصر داستان و کارکرد مؤلفه‌های پسامدرن را در رمان هیس نشان دهیم.

پژوهش‌هایی که پیشینه مقاله حاضر به شمار می‌آیند، از این قرارند: خادمی‌کولایی و ملّازاده که از شاخصه مرگ مؤلف در رمان هیس برای ورود خوانندگان به متن داستان به منظور جمهوریّت صداها سخن گفته‌اند. آن‌ها نمودهای مرگ مؤلف را فهرست کرده و بر اساس آن نتیجه گرفته‌اند که نویسنده با اطلاع از شاخصه‌های پسامدرن از جمله مرگ مؤلف، به نوشتن این رمان پرداخته است (۱۳۹۲: ۲۲۲-۲۲۳).

پژهان، محمودی و زهرازاده (۱۳۹۵)، پیوند محتوایی مرگ با کلام و گفتار پسامرگی در پسامدرنیسم و تلازم و همبستگی محوری این مضامین را در روایت‌های داستانی چهار اثر

از کاتب، از جمله رمان هیس، بر اساس دیدگاه مک‌هیل بررسی کرده‌اند. از نظر ایشان کاتب، راوی پسامدرنیستی مرگ است (۱۳۹۵: ۷۶). نویسندگان این مقاله معتقدند در رمان‌های مورد پژوهش، برداشت مشترکی از مرگ، شخصیت‌ها را به هم پیوند می‌دهد (همان: ۶۳).

یعقوبی جنبه‌سرایی، حسین‌پناهی و احمدی، با تبیین تلقی پسامدرنیستی از مفهوم «خود»، نقش مقوله تعویق عدم قطعیت «خود» را در داستان‌پردازی کاتب بررسی و تحلیل کرده‌اند. از این میان، استناد ایشان به چندنامی رمان هیس به عنوان تمهید پسامدرنی و تعویق «خود» صورت گرفته است (۱۳۹۶: ۷۲).

۲. ویژگی‌ها و مؤلفه‌های پسامدرن

در عصر مدرن، ارزش‌های قرن هیجدهم، یعنی ارزش‌های عصر روشنگری تکه‌پاره شد. در عصر روشنگری، این خوش‌بینی بود که با استفاده از ارزش‌های جهان‌شمول علم و عقل و منطق، می‌توان بشریت را از شر فقر، بدبختی، جهل، خرافات و رفتارهای غیرعقلانی رها ساخت و بشریت به آزادی، سعادت و پیشرفت خواهد رسید (پاول، ۱۳۷۹: ۱۳-۱۴). اما در قرن بیستم این ارزش‌ها مورد شک و بدبینی قرار گرفت؛ چندان‌که منتقدان می‌گویند علم و عقل و پیشرفت به‌جز نابودی، استثمار، اردوگاه‌های مرگ، جنگ‌های جهانی و فجایع زیست‌محیطی دستاوردی نداشته است (نوذری، ۱۳۸۸: ۱۳۱-۱۳۲).

در اینجا ویژگی‌ها و مؤلفه‌های پسامدرنی را مطابق دیدگاه‌های مشهور این جریان توضیح می‌دهیم:

ساختارهای بازگشتی: روایت نخستین را بارها با جهان‌های روایی ثانوی بُرش می‌دهد و بازنمایی، درون‌بازنمایی صورت می‌گیرد. تصوّر نوعی برگشت و تسلسل سرگیجه‌آور ایجاد می‌کند؛ چندان‌که خواننده را گمراه کند تا بازنمایی در یک سطح روایی را با بازنمایی در سطح روایی پایین‌تر یا بالاتر اشتباه بگیرد (مک‌هیل، ۱۳۹۲: ۲۶۸-۲۷۰).

متون موازی: متن چندپاره یا ازهم‌شکافته پسامدرنیستی، یعنی دو یا چند متن موازی که تا جای ممکن باید هم‌زمان خوانده شوند. خواننده همواره ناگزیر می‌شود با کتاب به‌منزله‌شیء فیزیکی برخورد کند و هرگز از بُرش هستی‌شناختی میان جهان فراگذاری‌شده داستان و کتاب مادّی چشم بر ندارد (همان: ۴۳۳-۴۳۷).

اتصال کوتاه: فرض بر این است که بین متن ادبی و جهان واقعی فاصله‌ای وجود دارد؛ اما نوشته‌های پسامدرنیستی دست به ایجاد اتصال کوتاه میان این فاصله می‌زنند. از جمله شیوه‌های این کار مطرح کردن نویسنده و نویسندگی در متن است (لاج، ۱۳۸۹: ۱۸۷). مک‌هیل، آمدوشد بین سطوح مختلف روایتی و تودرتویی را شکلی از اتصال کوتاه می‌نامد؛ زیرا هر جزء آن به اندازه گام‌نهادن یک شخصیت از سطح هستی‌شناختی خود و ورود او به سطح روایی دیگر، برآشوبنده است (مک‌هیل، ۱۳۹۲: ۲۹۴).

فراداستان: نوشته‌ای داستانی است که به شکلی خودآگاه و نظام‌مند توجه خواننده را به ماهیت خود، به عنوان امری ساختگی و مصنوع، جلب می‌کند (وو، ۱۳۹۰: ۸). فراداستان آشکار می‌سازد چگونه متن نیز به شکلی زبان‌شناختی برساخته می‌شود. دیگر ویژگی‌های فراداستانی چارچوب‌سازی و چارچوب‌شکنی است؛ چارچوب به‌مثابه نوعی ساختمان، برساخته و تعریف می‌شود. چارچوب برای هر داستانی امری ذاتی است، ولی فراداستان، چارچوب‌سازی را به عنوان مسئله برجسته می‌سازد. فراداستان این مسئله را مطرح می‌سازد که چارچوب چیست؟ متون فراداستانی برای تحلیل چارچوب‌سازی اغلب با بحث درباره ماهیت دل‌بخواهی آغاز و حدود و پایان داستان‌ها شروع می‌شوند و بیشتر اوقات با چندین فرجام به پایان می‌رسند تا خواننده یکی را برگزیند، یا ممکن است با نشانه‌ای از ناممکنی هرگونه پایان‌بندی تمام شوند. آنچه از طریق برجسته‌سازی و تحلیل چارچوب بر آن تأکید می‌شود، آگاهی به این موضوع است که داستان‌های ادبی، بی‌واسطه و پردازش‌ناشده نیستند، بلکه دارای ماهیتی زبانی هستند. از جمله شگردهای چارچوب‌سازی عبارت‌اند از: قصه‌درقصه، موقعیت‌های ناسازگار، مفهوم چارچوب ساختارهای تودرتو و داستان‌های نامتناهی (همان: ۴۰-۴۷). چارچوب‌شکنی به‌منزله شگردی برای ویران کردن توهم واقعیت، شکاف میان داستان و واقعیت را برملا می‌سازد، نه اینکه میان داستان و واقعیت پل بزند؛ نشان می‌دهد که ما نه با واقعیت، بلکه با برساخته‌ای زبانی روبه‌رو هستیم. چارچوب‌شکنی با تمهیدات مختلفی مانند اظهار نظر نویسنده در داستان صورت می‌گیرد. در متون فراداستانی چنین مداخله‌ای، تمایز وجودشناختی جهان داستانی و واقعی را افشا می‌سازد (همان: ۴۹-۵۱).

پارانویا و آشفتگی ذهنی: یکی از بیماری‌های عصر ما تردید، ترس و تصوّر توطئه از جانب دیگران است. داستان‌های پسامدرنیستی به شکل‌های گوناگون منعکس‌کننده

اضطراب‌های پارانویایی انسان هستند. شخصیت‌های پارانویا، خود را در معرض این خطر می‌بینند که در نظام فکری کسی دیگر احاطه شوند (لوئیس، ۱۳۸۳: ۹۹-۱۰۰).

محتوای وجودشناسانه: جهان در داستان‌های مدرن، امری یگانه و قابل شناخت فرض می‌شد و کار شخصیت اصلی نیز شناخت این جهان بود؛ اما در داستان‌های پسامدرنیستی، جهان یگانه و شناخت آن مورد شک قرار می‌گیرد؛ زیرا دوره پسامدرن دوره میدان دادن به ادراک‌های متفاوت است. داستان‌های پسامدرنیستی، شخصیت‌هایی را نشان می‌دهند که هریک گویی در دنیایی متفاوت زندگی می‌کنند، بدین ترتیب، وجود جهان را به شکل‌های مختلف نشان می‌دهند. داستان پسامدرن نشان‌دهنده گذر از عدم قطعیت معرفت‌شناختی به چندگانگی وجودشناختی است (پاینده، ۱۳۸۶: ۵۹).

همانی و اتحاد شخصیت‌ها: برخی از شخصیت‌های داستان پسامدرن اشتراکات فراوانی با هم دارند و در برخی موارد نیز با وجود اینکه در حوادثی مختلف و با نام‌هایی متفاوت شرکت می‌کنند، با هم یکی می‌شوند. این همانی‌های مبهم علاوه بر تردید در قطعیت امر واقع، موجب ناپایداری جهان فراگذاری شده و در نتیجه برجسته‌کردن ساختار هستی‌شناختی می‌شوند (مک‌هیل، ۱۳۹۲: ۴۳).

خودزدایی: داستان‌های پسامدرنیستی، اشیا و جهان‌ها را فراگذاشته، سپس آماج زدایش قرار می‌دهند؛ با هدف تأثیر دوگانه ناپایداری‌سازی هستی‌شناسی این جهان فراگذاشته و هم‌زمان با آن، برهنه‌کردن فرآیند جهان‌سازی. این تأثیر دوگانه از طریق چند راهبرد به دست می‌آید: رویدادها می‌توانند روایت شوند و سپس آشکارا یادآوری یا کنار نهاده شوند، ممکن است اشیا، مکان‌ها و شخصیت‌ها فراگذاشته شوند و سپس مورد زدایش قرار گیرند؛ یا ممکن است مانند هنگامی که دو یا چند وضعیت با هم متناقض در یک متن فراگذاشته می‌شوند، بدون آنکه هیچ‌یک از این وضعیت‌ها آشکارا آماج زدایش نهاده شوند، خودزدایی همچنان ضمنی و در پرده بماند (همان: ۲۴۳).

عدم قطعیت: این ویژگی در داستان‌های پسامدرنیستی، واقعیت چندگانه و برساخته عصر پسامدرن را نشان می‌دهد و بازتاب‌دهنده مقاومت جهان هستی در مقابل کوشش‌های ذهن ما برای شناخت و تفسیر جهان است که بنیاد بخش بزرگی از داستان‌های پسامدرنیستی را تشکیل می‌دهد (لاج، ۱۳۸۹: ۱۵۵).

در رمان‌های پسامدرن، عدم قطعیت بیشتر در سطح روایت و به شکل نامعلوم بودن رویدادها یا تفاسیر چندگانه از آن رویدادها بروز می‌کند (پاینده، ۱۳۸۲: ۴۲).

فرجام‌های چندگانه، یکی دیگر از روش‌های داستان پسامدرن برای نشان دادن عدم قطعیت امر واقع و جهان تکه‌تکه پسامدرن است (لاج، ۱۳۸۹: ۱۵۷). از دیگر جلوه‌های عدم قطعیت در داستان‌های پسامدرنیستی، شخصیت‌های دوجنسیتی و گاه بی‌جنسیت است (همان: ۱۶۳).

بینامتنیت: اگرچه جهان داستان، بدیلی برای جهان روزمره است، واقعیت داستانی در وهله نخست، کلامی است. جهان خیالی داستان را کلمات می‌سازند، به کاربردن تلمیح یا اشاره ادبی و اساطیری، شیوه‌ای برای تقویت مفهوم داستان ادبی به‌مثابه جهان بدیل است که وجود متنیت و بینامتنیت تام و تمام، جهان داستان را که خارج از مکان و زمان روزمره است، به خواننده یادآور می‌شود (مک‌هیل، ۱۳۹۲: ۱۶۱).

تناقض: در نوشتار واقع‌گرا و مدرنیستی نیز تناقضاتی در سطح پی‌رنگ (واقع‌گرا) و در سطح نظرگاه (مدرنیسم) دیده می‌شود، که در نهایت حل می‌شوند؛ اما در متون پسامدرنی ممکن است برای این تناقضات، هیچ‌گونه حل نهایی عرضه نشود (همان: ۱۹۹). تناقض ممکن است در سطوح خرده‌ساختاری رخ دهد؛ مثل درون بندها، جملات و حتی اصطلاحات متشکل از چندین کلمه (همان: ۲۰۴) یا در سطوح کلان ساختاری؛ مانند جهان‌هایی که به شکل متقابل و دوسویه در تناقض با یکدیگر قرار دارند، پایان‌های بدیل و چندگانه، تناقضات میان متن و پانویس‌ها، و عرضه مجموعه‌ای از قصه‌های بدیل و متناقض به عنوان یک قصه (همان: ۲۰۳).

۳. پی‌رنگ خطی رمان

داستان، روایت زندگی افسر پلیسی است که اتفاقات زندگی خود را از زبان راوی داستان بازگو می‌کند. افسر دچار بیماری‌ای شده است که از درد آن رنج می‌کشد؛ اما همچنان مأموریت‌هایش را انجام می‌دهد. او در شبی بارانی هنگام مأموریت، «پسر صمد» را می‌بیند که در حال دزدیدن گندم از گونی‌کنفی‌های مردم است. مچ او را می‌گیرد و نزد «نعمان» می‌برد؛ نعمان از انبارداران مشهور غله است. افسر در بچگی مدتی نزد او کار می‌کرده و نعمان او را بسیار اذیت می‌کرده است. افسر در پی انتقام از اوست؛ اما انتقامش را با مشت‌زدن پسر صمد توی صورت نعمان می‌گیرد و دلیل این کار را ظلم‌هایی می‌داند که نعمان در حق پسر صمد، خود صمد و افسر کرده است؛ زیرا صمد را هم او به کشتن داده بود. راوی، داستان «جهان‌شاه» را شروع می‌کند؛ جهان‌شاه قاتلی حرفه‌ای است که جان هفده دختر جوان را گرفته است. نگهبان و محافظ وی در زمان حضورش

در دادگاه و زمان رفتنش پای چوبه‌دار کسی نیست جز افسر داستان. جهان‌شاه از گذشته خود و اینکه چگونه وارد این وادی شده است، برای افسر می‌گوید و افسر نیز تنها کسی است که به حرف‌های او گوش می‌دهد و صحنه کشتن آن دخترها را که جهان‌شاه همه آن‌ها را با یک روش به قتل رسانده است، یک‌یک برای خود تجسم می‌کند. افسر شاهد به‌دارکشیدن جهان‌شاه است و شب کشته‌شدن «مجید» را در کنار میله‌های اتوبان به یاد می‌آورد که تصادفی وقتی همراه با سرهنگ «قاسمی» در حال پست شبانه از اتوبان رد می‌شدند، جنازه له‌شده او را می‌بینند که به نظرش آشنا می‌آید. او با خواندن دفترچه جیبی مجید با داستان زندگی او و دعواهای وی با همسرش، «اکرم»، آشنا می‌شود. افسر بعد از گفتن داستان مجید دوباره به خانه اول برمی‌گردد که چرا دنبال پسر صمد بوده و چرا او را پیش نعمان برده است. افسر برای مردنش چند تصویر می‌آورد که در نهایت مخاطبش یکی از آن‌ها را انتخاب کند و داستان را به پایان ببرد.

۴. تحلیل مؤلفه‌های پسامدرنی رمان

۴-۱. بینامتنیت

طرح رمان هیس مبتنی بر گفت‌وگوست؛ گفت‌وگوی شخص راوی با خودش، گفت‌وگوی بین متونی از بوف کور که در قسمت زیرین متن جاری است تا گفت‌وگو با متنی کهن، گفت‌وگوی روح، گفت‌وگوی پلیس و مجرم، گفت‌وگوی زن و مرد، گفت‌وگوی نویسنده و شخصیت‌های داستان. نشانه‌هایی مثل شال، آینه، کاسه گل‌مرغی و تیزی در این داستان (کاتب، ۱۳۸۹: ۵۱) یادآور کارد دسته‌استخوانی (هدایت، ۱۳۵۱: ۲۲) و گلدان راغی بوف کور صادق هدایت است (همان: ۲۹ و ۱۶). در عین حال، تفسیری از بوف کور هم هست؛ البته این روند تا پایان داستان پیش نمی‌رود، گویی نویسنده آزمونی کرده و رها کرده است. کنش‌های این داستان از سوی راوی پیوسته نقض می‌شود (← کاتب، ۱۳۸۹: ۳۳-۳۴ و ۱۰۴). قصد اصلی راوی در نقض کنش‌های داستان، تأکید بر جنبه رمزی روایت است؛ وقتی این دو سطح روایت را در کنار هم بگذاریم، به سطحی دیگر دست می‌یابیم که هدف داستان است؛ یعنی نقش‌دادن محوری به خواننده. اکنون این پرسش پیش می‌آید که هدف نویسنده از سطح سوم چیست؟ به نظر می‌رسد داستانی است از تفسیر داستان به معنای عام آن که بر خط بوف کور نهاده شده است.

گاهی به شیوه‌های داستان‌نویسی قدیم اعتراض می‌کند که داستان را بازنمایی واقعیت‌ها و حوادث تجربی نویسنده می‌پنداشتند تا حاصل تخیل او (همان: ۲۹)؛ بدین

شیوه، نحوه روایت رمان را تبیین می‌کند. در عین حال، از شیوه روایت داستان‌های درونه‌ای کهن در داستان پسامدرن استفاده کرده است؛ داستان حجله که در داستان همزاد درونه‌گیری شده (همان: ۳۵-۳۶)، خودش نیز به شکل همزاد روایت شده است؛ یعنی جهان‌شاه مدعی است قصه حجله از روی زندگی او نوشته شده و با آن همزادپنداری کرده است؛ جلد آن را کنده و آن را نام‌گذاری کرده است. توصیف کتاب حجله و کنش‌های آن را به سبک حکایت‌های ماجراجویانه کتاب‌هایی همچون سندبادنامه و جوامع‌الحکایات نقل کرده است. در میانه کتاب (مطابق قول قبلی جهان‌شاه) سعی کرده است پیوند بینامتنی میان داستان حجله و خودش برقرار کند؛ مثل اینکه می‌گوید:

شاید اختر و حرف‌هایش باعث شده بود من خیلی از چیزها را بفهمم (همان: ۳۶).

اما تفسیر وی از آن کتاب جنبه هستی‌شناسانه دارد (← همان: ۳۶)؛ سوختن را نوعی زندگی مجدد نشان می‌دهد تا بتواند شیوه روایت و برهم‌کنش سطوح مختلف روایی را ترسیم کند.

۲-۴. توازی

واژه یا عبارت «همزاد» (کاتب، ۱۳۸۹: ۳۰) هم از زاویه دید راوی اصلی (مأمور) است، هم از زاویه دید جهان‌شاه. واژه همزاد را برای آن انتخاب کرده است که بتواند راوی و روایت را در هم بیامیزد؛ یعنی این روایت، موازی با کار و کردار جهان‌شاه است. همین ماجرا موجب تمامی کارهای بعدی اوست؛ اما مسئله «پمپ بی‌آب» (همان: ۳۱) از قلبی دیده شده که صاحبش قبلاً شقه شده است؛ بنابراین، در تحلیل روایت جهان‌شاه باید این همزاد را نقطه اصلی بدانیم. داستان همزاد نوعی متن موازی است. اگر هم از خواب و خاطره و مادر یاد کرده است و آن‌ها را وارد روایت می‌کند (همان: ۱۰۱)، همچنان با همزاد مرتبط است.

این قصه قلب، قصه خیلی عجیبی است (همان: ۳۲).

واژه پربسامدی مثل «قلب»، حساب‌شده انتخاب شده است و با عناصر و ساختار و نحوه روایت تناسب دارد؛ قلب ایهام دارد؛ هم به معنی برگردان است؛ در قسمتی که شاه جهان می‌گوید قصه خود را در قالبی دیگر بازمی‌گویم (همان: ۳۰)، هم به معنی محل عشق‌ورزی است، و هم مفهوم قلب گوسفند را دربردارد. با این وصف، قصاب و عاشق ناکام به هم می‌آمیزند و قلب یکدیگر می‌شوند. با این برهم‌کنش واژگانی که واژه قلب پیدا می‌کند، چگونگی تبدیل یک عاشق به قصاب را نشان می‌دهد.

به خاطر قرینه‌سازی است که تنها روز نویسنده، دوشنبه است. دوشنبه با الفاظ و شخصیت‌ها و ابزارهای جایگزین آن تناسب دارد: راوی/نویسنده، مأمور/مجرم، همزاد/راوی، تابعه/راوی، تابعه/همزاد، کتاب حجله/لوح محفوظ، کتاب کهن/رمان نو. تضادی که در انتخاب نام رمان با ماجراهای آن هست، در عین تضاد، قرینه‌ای است از آنکه طرح رمان مبتنی بر گفت‌وگوست، در حالی که نام رمان «هیس» است: هیس/گفت‌وگو؛ مثل مرگ و زندگی است؛ در میانه تضاد، قرینه همدیگر هستند؛ یعنی با هم هستند؛ یکی نقش دیگری را بر عهده دارد و جایگزین یکدیگرند و در تمام رمان، این جایگزینی تداوم دارد. یک نکته دیگر هم در نقل‌ها (گفت‌وگوها) وجود دارد و آن، این است که بیشتر وقت‌ها پایان عبارت‌ها در آن‌ها ذکر نمی‌شود؛ بدون هیچ ضرورت و اجباری حرف‌ها قطع می‌شود؛ گویی هیس در «نقل» نیز جایگاهی دارد و حضور خود را نمایان می‌سازد. قصه بازرگان نیز با جهان‌شاه توازی دارد، رابطه جهان‌شاه با راوی مثل همان بازرگان پیر است که خود را در آب می‌بیند (همان: ۵۴-۵۵).

۳-۴. شیوه فراداستانی روایت رمان

شیوه روایت رمان نشان می‌دهد نویسنده از مبانی فراداستانی استفاده می‌کند. نویسنده عمداً داستان را به‌گونه‌ای روایت می‌کند که بگوید طرحی از پیش‌اندیشیده ندارد؛ از جمله اینکه داستان را در قالب تداعی روایت می‌کند. تداعی‌ها نشان می‌دهد راوی در دست روایت قرار دارد و حساب‌شدگی در ظاهر روایت وجود ندارد؛ مثل اینکه واژه «زفاف» موجب تداعی حجله شده و بدین سبب، داستان یافتن کتاب حجله را نقل کرده است (کاتب، ۱۳۸۹: ۳۲). تأکیدی که بر اصل هم‌ذات‌پنداری می‌شود (همان: ۱۸۵)، از یک سو مایه اصلی رمان و توجیه‌گر نحوه روایت داستان است؛ از سوی دیگر، نحوه نوشتن این روایت و نقل آن به‌گونه‌ای است که هم خطاب به خواننده است و هم روایت راوی داستان؛ تا به این نتیجه یا سطح سوم روایت برسد که داستان در حقیقت داستان داستان است. هم‌ذات‌پنداری عمو مصطفی با راوی نیز با همین شیوه روایت تناسب دارد (← همان: ۱۸۲).

برخی جنبه‌های فراداستانی رمان را با اظهار زاویه دید نشان داده است:

«می‌نویسد:

می‌نویسم:

می‌نویسد: « (همان: ۱۱۴). این سه فعل به شکل‌های مختلفی نقل شده است. این افعال بیانگر جنبه فراداستانی رمان است و حاصل جابه‌جاشدن نقش راوی در قالب جهان‌شاه و مجید است یا افرادی که بدیل این‌ها هستند؛ بدین صورت:

راوی + جهان‌شاه + مجید

(نویسنده) + (شاه‌جهان) + (پسر صمد)

(راوی) + (راوی) + (راوی)

همزاد/تابعه

یعنی تمام رمان حاصل گفت‌وگوی این‌ها با همدیگر است؛ یا به‌صورت بیان کنش‌ها یا جابه‌جایی‌های کنش‌ها که به‌صورت مرگ یکی و روایت دیگری بیان می‌شود، یا اینکه به‌صورت کدگذاری کنش‌ها و اندیشه‌ها و نقل‌قول‌های نقیض شکل می‌گیرد. چیزهای دیگر مثل اختر، آتش‌وش، کتاب حجله، لوح محفوظ نیز جابه‌جاشده یکدیگرند.

«حکایت سفر و شبانه سوم» (همان: ۱۱۵). علت اینکه از «سفر شبانه» یاد می‌کند، آن

است که همه داستان را نوعی خواب بنماید، گاهی هم از خواب یاد کرده است.

[...] تا صاحب آن قصه نگوید حوادث من را چرا آوردی توی کتابت (همان: ۱۱۳).

راوی با این تمهید، قصه جهان‌شاه را افشا می‌کند که تبدیل یافته است. چون نخست افشا می‌کند که جهان‌شاه شده و نقش او را پذیرفته است، اکنون از دگرگونی کنش‌ها و اندیشه‌های جهان‌شاه در قالب قصه یاد کرده است و نشان می‌دهد این‌ها وضعیت داستان خود او هستند. اگر هم هنگام مرگ جهان‌شاه از زبان وی خطاب به راوی گفته شده است که راوی (مأمور) برای جهان‌شاه ساق‌دوش بوده است (همان: ۱۱۲)، از آن جهت است که هم مرگ جهان‌شاه را مرگی خاص جلوه دهد؛ مرگی که عروسی است، هم جابه‌جاشدن نقش راوی و مخاطب است، هم نشان‌دهنده قرینه‌بودن جهان‌شاه و راوی است. گاهی هم راوی ادامه مأموریت جهان‌شاه شده و با او یکی شده است (همان: ۱۱۱). برخی نشانه‌ها نیز بر یکسانی راوی و جهان‌شاه دلالت می‌کند (همان: ۵۴ و ۸۲).

افعال و اوصاف و تعبیری که قرینه من و اوایی هستند، مثل گفتم/گفت، به خلسه رفت/به خلسه رفتم (همان: ۵۲)، دلالت بر وجود یک شخص می‌کند؛ یعنی زن و مرد در درون یک نفر (راوی) است. یا تعبیری که جهان‌شاه از جست‌وجوی او برای رسیدن به یک بانوی واقعی می‌کند، نشانه دیگری است از غیرواقعی یا غیرعینی بودن بانوان کشته‌شده یا به تعبیری بانوی درون مرد است:

دیگر از همه چیز دلزده شده بودم، خسته شده بودم، دنبال یک بانوی واقعی می‌گشتم؛ کسی که با حرف‌هایش دلزده‌ام نکند [...] (همان: ۴۶).

نویسنده در جای دیگر، راوی را ساقط می‌کند و نشان می‌دهد همه‌چیز زیر سر نویسنده است و تمام روایتش را استعاره و رمز می‌خواند (همان: ۴۲). آنچه از این پس برای خواننده مهم است، چگونگی نوشتن و رمزپردازی است؛ چون می‌داند داستانی جعلی برای هدف دیگری نوشته شده است؛ اما آن هدف را باید خودش سرجمع کند. به همین سبب است که نویسنده تلاش می‌کند خواننده را وارد داستان کند، و دغدغه او برای خواندن ادامه داستان نیز بر همین مبناست. تمهیدات فراداستانی مثل ذکر اینکه «داشتم صحنه‌ای را می‌نوشتم که جهان‌شاه می‌خواست رگ دستش را بزند [...]» (همان: ۲۷۰) یا واژه‌ها و تعابیر «ساختن»، اصل قصه بودن ماجرا را گواهی می‌کند (همان: ۲۵۰). گاهی هم راوی داستان یا کنش داستانی را نقض می‌کند؛ راوی خودش روایت پنج‌دری را ساختگی می‌داند؛ می‌گوید اسم کتاب است (همان: ۳۷). گاهی روایت بازی را نقل و همچنان آن را نقض می‌کند (همان: ۲۵۴).

۴-۴. خودزایی

کاتب با جابه‌جا کردن اشخاص در ساختار قصه و به هم آمیختن آن‌ها به کمک استفاده از امکانات بیماری روحی، حادثه و شخصیت‌ها را از نو می‌نویسد و داستان می‌سازد؛ یعنی فرد را به بیماری دچار می‌کند تا بتواند امکان جابه‌جایی را مقدور سازد؛ مواردی نظیر یکی بودن پاسبان با پسر صمد (کاتب، ۱۳۸۹: ۲۱۸)، افشای تمهیدات داستانی با پیوندزدن به صحنه‌ها و حوادث داستان (همان: ۲۷۱) و ترکیب راوی با مخاطب (همان: ۲۵۲)، همچنین نحوه نقل راوی از نعمان به گونه‌ای است که خودش را جایگزین مجید می‌پندارد (همان: ۲۵۲). در برخی موارد جلوی فعل «گفت»، پرانتزی باز کرده و بسته است، بدون نقل‌قولی در درون آن. این کمانک‌ها جنبه فراداستانی دارد؛ بیانگر اینکه هر نقلی می‌تواند اینجا قرار گیرد. از همه امکانات جانشینی که وجود دارد، نویسنده یکی را خودش می‌نویسد و آن را بر زبان غیر قرار می‌دهد؛ این گزینش بر مبنای فکر اوست، اما بر زبان دیگری. این کار را درباره نقل روایت اول شخص نیز به کار برده است تا نشان دهد در مورد روایت من-راوی نیز همچنان دست به گزینش می‌زند (همان: ۱۹۰).

قهرمان یا شخصیت شورشگر علیه راوی که همان من-راوی شورشگر است که روایتش با شخصیت او هماهنگ است (همان: ۲۸). این‌ها نشانه‌های یکی بودن قصه راوی (پلیس) و

شخصیت‌ها هستند: جهان‌شاه + قصه جهان‌شاه (نقل می‌شود برای راوی مأمور) + قصه مأمور + قصه پسر صمد + قصه مجید (همان: ۲۸).

واژگان و تعبیری که از شعر و اندیشه، از زبان جهان‌شاه نقل می‌شود، از یک سو بیانگر عشق است و از سوی دیگر، بیانگر جبر موقعیت تا نشان دهد کسی که با شعر و عشق همدم است، چگونه به خون و چاقو رسیده است. در فصل اول رمان، نقل قول‌ها از جهان‌شاه به گونه‌ای بی‌مقدمه است، و فقط بیانگر تأثیر یک شخصیت در ذهن پلیس است. این بی‌مقدمه بودن یا تأثیر شخصیت، بیشتر بیانگر نوعی بازنگری در استنباط‌ها و قضاوت‌های پلیس است تا بداند خلأ قانون یا جبر موقعیت‌ها چه تأثیری در کردار آدمی دارد. همچنین راوی را چندگانه می‌نماید و بی‌اعتمادی به روایت را پیش می‌آورد.

۴-۵. جنبه وجودشناسانه رمان

رمان‌های واقع‌گرا و پیشامدرن در موارد بسیاری به شخصیت‌پردازی مفصل روی می‌آوردند؛ چندان‌که زندگی شخصیت‌های اصلی رمان از بدو تولد تا دوره‌های بعدی حتی تا پایان زندگی آنان را نقل می‌کردند؛ اما رمان هیس با شرح مرگ شروع شده است. عبارت «حکایت سفر»، می‌تواند بیانگر شروع باشد، اما در آغاز این رمان، سفر پایانی است. ضمیمه آخر در حکم تحلیل داستان به لحاظ روش روایت است؛ روایت پسامدرن داستان را توجیه می‌کند و درعین حال، همچنان روایت می‌سازد؛ روایتی که وقتی هم می‌خواهد روایت متن اصلی را توجیه کند، آن را نقض می‌کند و همین نقض روایت، هم محتوای اصلی داستان را نشان می‌دهد، هم آن را شکل می‌بخشد.

تناقض در عبارت‌هایی نظیر «تا خودت را از بین نبری نمی‌مانی [...]» (کاتب، ۱۳۸۹: ۲۷۸)، با جنبه وجودشناسانه پسامدرنی هماهنگ است، یا پیوندی که میان خون و خشونت در داستان تکرار می‌شود و آنچه در ضمیمه داستان (همان: ۲۸۲) از اهمیت «خون» در روایت داستان نقل شده، مبتنی بر جنبه وجودشناسانه است؛ یعنی نویسنده در داستان به کمک خون که مایه اصلی زندگی است، به خلق شخصیت‌ها می‌پردازد و با ریختن یا ریخته‌شدن خون یک شخص، شخصی دیگر به وجود می‌آورد. داستان نویسنده به عنوان راوی نیز با همین خون جریان می‌یابد؛ یعنی مرگ نویسنده موجب حیات داستان می‌شود (همان: ۲۷۶). داستان حاصل یادداشت و دفترچه مقتول له شده یا اینکه از قطره خون گلوی راوی یا مأمور یادشده است. روایت آغاز کتاب با عنوان «خانه آرامش» آغاز شده است که بیانگر مرگ نویسنده است. در طرح داستان، مرگ نویسنده با این

گزاره تبیین شده که داستان، مبتنی بر بازخوانی و بازنویسی دفترچه یادداشت مقتول است. در عین حال، مرگ نویسنده مبتنی بر شیوه روایت داستان و مسائل نظری سبک نویسنده است؛ یعنی نویسنده اهمیتی ندارد، بلکه به جای آن، خواننده مهم است؛ یعنی خواننده، متن را با خوانش خود تفسیر و تحلیل می‌کند و در این داستان، این اهمیتی خواننده مقدم بر اهمیتی متن است. این اهمیتی به شکل‌های مختلف از نحوه روایت (سه سطح روایت) و نقطه‌چین‌ها نشان داده شده است. ضمیمه سوم نیز متناسب با متن فراهم شده است که معتقد است نویسنده اصلی، اکرم است؛ اما حاصل یادداشت‌های کاتب را چاپ کرده است. در عین حال، این یادداشت‌ها نیز به نام دیگران جعل شده است. ضمیمه‌ای هم که با امضای ویراستار چاپ شده (همان: ۲۷۵)، تمهیدی فراداستانی به شیوه اتصال کوتاه است. ضمائم دیگر کتاب نیز جنبه جهان‌شناسانه و پسامدرنی دارند؛ بدین سبب، ضمائم با دقت انتخاب شده‌اند؛ مثل آنچه درباره مسائل فیزیک نوشته شده است که در عین حفظ جنبه علمی، در پی توجیه جهان خاص داستان است و می‌خواهد داستان را به جای معرفت‌شناسی، به سمت وجودشناسی سوق دهد. در ضمائم دیگر به شرح و تفصیل واژگان و تعابیر کلیدی رمان در تعبیری نظیر «هوس» می‌پردازد. خود را به عنوان «دیگری» خطاب‌کردن و دنبال «اسم» برای او گشتن (همان: ۲۶۸)، تعبیری دیگر است از اینکه داستان می‌خواهد جهان را بشناسد، نه اینکه درباره انسان اطلاعی به دست دهد؛ یعنی ماهیت هستی‌شناسانه داستان را افشا می‌کند. نویسنده، این سه سطح روایت را در تعبیر مثالی «بیت معمور» (همان: ۱۸۷) نیز با آگاهی پسامدرنی تکرار کرده است. بیت معمور، عبارتی قرآنی است که تعبیرهایی که از آن در روایات دینی و تفسیرهای قرآن کریم شده است، به نظر می‌رسد که نویسنده خواسته است از مفاهیم تفسیری این تعبیر در سطوح روایی داستان استفاده کند. مفسران سه تعبیر از بیت معمور بیان کرده‌اند؛ غالباً آن را خانه‌ای در آسمان‌ها، محاذی خانه کعبه، دانسته‌اند؛ اما دو تعبیر دیگر نیز از آن صورت گرفته است: یکی کعبه که به وسیله حاجیان همواره معمور است و دیگر قلب مؤمن که با ایمان و ذکر خدا آباد است (شریعتمداری، ۱۳۷۵: ۲۴۱).

۴-۶. نقض مؤلف و راوی

نویسنده از سه فعل یا سه سطح روایت یا سه راوی استفاده می‌کند. در عین حال، از چهار نفر یاد کرده است و از نفر چهارم با ذکر نام یادی نکرده است (← کاتب، ۱۳۸۹: ۲۵۵). نفر

چهارم به نظر می‌رسد کسی است که این‌ها را به هم وصل می‌کند؛ یعنی نویسنده. از این عبارت نیز مشخص است که مربوط به نفر چهارم است:

حالا آن چهار ساعت ربط داشت به مرگ ما چهار نفر: من، جهان‌شاه و مجید. آمدیم توی پیاده‌رو: می‌رفتیم سمت بساط عمو مصطفی: تو فکر این بودم که اگر از سمت چهارم به ساعت نگاه کنم، چه فکریایی ممکن است بکنم. چون فکریاییم به آن ساعت‌ها ربط داشتند (همان).

در جایی دیگر نیز نویسنده را معرفی کرده است (همان: ۲۷۶). مجموع این مطالب بیانگر این است که نویسنده به‌عمد می‌خواهد نشان بدهد که همه شخصیت‌ها در قالب‌ها و نام‌های مختلف، فقط یک نفرند؛ نفر چهارم مثل نویسنده است که این‌ها را به هم ربط می‌دهد:

آغاز، فرجام و دلایل این کار، همه مشخص است. می‌ماند فقط ربط این واقعه به قصه‌های دیگر کتاب: باید در برداشتن این واقعه را یک جوری ربط بدهید به پسر صمد و جهان‌شاه و هوس‌های ما و شب آخر من (همان: ۲۴۷).

در این جملات، علاوه بر آنکه بر نقش راوی یا نویسنده تأکید می‌کند، بر خوانش خواننده نیز تأکید دارد؛ بنابراین، نفر چهارم خیلی مشخص نیست که چه کسی است؛ برای همین است که نامش را ذکر نکرده است. اگر هم آن را با مشخصات نویسنده کتاب همسان نشان داده است (همان: ۲۷۶)، این تعیین را با نوشتن نام خانم اکرم شریف نقض می‌کند و همچنان نشان می‌دهد که نویسنده مرده است و آنچه می‌خوانید، نتیجه خوانش کسی است که بیشترین شباهت را به شما دارد؛ مشخصاً خواننده دفترچه یادداشت‌های یک مقتول است. نکته مهم و پیچیده داستان بر سر آغاز و فرجام است که به‌صورت دو قرینه متضاد به هم آمیخته شده‌اند، آن‌گاه نویسنده برای توجیه این به‌هم‌آمیختگی در درون داستان به استدلال و قصه‌سازی می‌پردازد:

۱. پسر صمد/جهان‌شاه/پاسبان راوی

۲. (حد فاصل آغاز و فرجام): هوس‌های راوی

۳. نعمان/بهادر «قصه‌هایی که از نعمان ساختم: بعضی از صفات بهادر را داده‌ام به نعمان» (همان: ۲۴۷).

جمع آغاز و پایان در «راوی» مقدور است؛ راوی در شکل مشهور و پذیرفتنی آن خصوصاً از زاویه دید من-راوی، نویسنده است؛ اما در این داستان، بارها این راوی نقض می‌شود؛ چندان که با نشانه‌های متعددی، راوی را روایتگر یادداشت‌های مقتول یا بیمار و

ناهنجار نشان می‌دهد؛ روایتگری که در شکل‌های شورشگرانه خود نیز در حد شنونده‌ای جلوه می‌کند که باید میان عناصر جمله‌ای روایی ربط ایجاد کند:

می‌ماند فقط ربط این واقعه به قصه‌های دیگر کتاب: باید در برداشتن این واقعه را یک جوری ربط بدهید به پسر صمد و جهان‌شاه و هوس‌های ما و شب آخر من (همان): (۲۴۷).

میان اظهار نظرهای راوی با چگونگی روایت و روایتگری داستان نیز تناسب هست؛ وقتی راوی از پیچیدگی قصه برای پنهان‌ماندن موضوع اصلی سخن می‌گوید (همان: ۲۴۵)، گویی تأکید راوی برای آن است که بگوید سخن اصلی چیست؛ اما این سخن اصلی نیز دائم نقض می‌شود تا میان این طرح و آن حرف، در عین تناسب، فاصله باشد.

۴-۷. ساختارهای بازگشتی رمان

اگر از میان ساعت‌ها، ساعت سه سمت راوی قرار دارد (کاتب، ۱۳۸۹: ۱۹۶)، با سه روایت راوی تناسب دارد؛ چون آن‌ها را می‌نویسد. فصل سوم، فصل راوی است که با ضمیر «ما» روایت می‌کند. شکل‌دهنده دو روایت دیگر هم اوست؛ با افعال «می‌نویسد، می‌نویسم، می‌نویسد» نیز تناسب دارد، همچنین این «ما» به پسر صمد هم اشاره‌ای دارد؛ شخصی که در روایت کتاب، به‌رغم زنده‌بودن، زندانی است و به‌وجهی در زندان زندگی است. نقل‌های داستان درباره او گاهی وجهی از راوی و گاهی خود راوی است. توضیحات نقطه‌چین (همان: ۱۹۶-۱۹۷) نیز همین نکته را بیان می‌کند که پسر صمد، همان راوی است. در بخشی دیگر از رمان، روایت سه نفر اول را اصلی فرض کرده و سه نفر دوم را با نقطه‌چین آورده است (همان: ۱۷۰-۱۷۱)؛ بدین صورت، نشان داده که روایت دوم طرح یا تعبیری دیگر از اولی است. با این روش نشان می‌دهد که هر چه هست، «روایت» است؛ یک نفر از این روایت به‌صورت مکتوب بازسازی شده یاد می‌کند، نفر بعدی توی کتاب می‌نویسد و یک نفر آن را بازی می‌کند. در جایی دیگر، روایت راوی را نقل می‌کند (همان: ۱۹۸) تا روایت من-راوی در آغاز داستان را نقض کند. شروع نقطه‌چین (همان: ۱۶۱) ادامه مطلبی است که از وجود دفتری از مقتول یاد شده است که مدتی دست راوی (مأمور) بوده که مدعی است:

گفتم یک مدّت دستم باشد بخوانم بعد بدهم ببرند بگذارند توی پرونده‌اش یا بدهند به خانواده‌اش (همان: ۱۶۱).

نقطه‌چین در حقیقت جواب به این سؤال سرهنگ است که از مأمور می‌پرسد:

تو آن دفتر چی مگر نوشته بود که این همه وقت خواندنش طول کشیده بود؟ (همان: ۱۶۱).

این بخش که به صورت نقطه‌چین در جواب سرهنگ آمده، تکرار تمام رمان است. اول مطابق طرح رمان و تاحدودی به صورت جایگزینی رمزی، بعد آن را آن قدر تقلیل می‌دهد تا خط اصلی آن را بازنماید؛ یعنی مثل اثری تحقیقی برای رسیدن به ژرف‌ساخت رمان، آن را طبقه‌بندی و سپس تجزیه می‌کند، تکرارها را نشان می‌دهد تا به عبارت اصلی برسد، آن‌گاه آن را به تنهایی تکرار می‌کند. در جایی دیگر، از دفتری یاد کرده که سه فصل بوده است (همان: ۱۶۲). سه فصل کتاب با سه طرح، تکرار یک چیزند: سه فصل سال غیر از فصل بهار. این تکرار برای این است که ظاهراً به بهار برسد؛ اما همه فصل‌ها تکرار یک فصل است؛ زرد و خزان و برف. بهار آن چیزی است که نیامده و نمی‌آید. در این تکرارها، بچه‌ای به دنیا نمی‌آید یا گلی نمی‌شکفتد؛ اما از مرگ سخن هست و افتادن شاخه‌ها و بیماری و اعدام. قرینه‌ها حکایتگر زردی و افتادن، خشک‌شدن و تباه‌شدن و بیماری و مردن است. آغاز این دفتر، زمستان است، بعد تابستان است؛ بدین صورت، بهار حذف شده است.

نقطه‌چین در شکل امیدوار آن، مقدمه و آغازی برای شروع خط است؛ اما در این رمان سه‌فصلی، انتخاب نقطه‌چین نیز معنی‌دار است؛ یعنی برای جداکردن و بریدن است؛ بدین معنی که نقطه‌چین می‌تواند ادامه گفت‌وگو باشد و بیانگر ادامه سخن، اما کارکرد نقطه‌چین در اینجا آن است که فقط برخی افراد که می‌توانند و مصلحت می‌دانند، آن را می‌خوانند. این نقطه‌چین‌ها در حقیقت همان بهاری است که نیامده؛ و خواننده می‌تواند آن را ایجاد کند. بهاری که درعین حال، با حذف آن، هم از سوی مخاطب، هم از سوی نویسنده معنا می‌یابد؛ مردی کنار اتوبان له‌شده و مرده است؛ کسی با او کاری ندارد و او را حذف‌شده باید تلقی کرد. فقط یک نفر (راوی+مأمور+ رفیق+...) خود را با او یکسان می‌پندارد و برایش خیرات می‌کند. این نفر هم مثل دیوانه‌ها تلقی می‌شود؛ این روند زندگی است. در جایی دیگر از رمان، از متنی با عنوان نقطه‌چین یاد کرده است. در این بخش نیز مانند باقی بخش‌های رمان، از چند عنوان پیاپی یاد کرده است. عنوان چهارم آن بدین صورت است:

بخشی از چندین کتاب و نکاتی چند پیرامون مطلبی واحد: (همان: ۱۳۵).

تمام متن منقول این بخش نیز بیانگر همین عنوان است؛ یعنی نکاتی چند پیرامون مطلبی واحد یا به عبارت بهتر، همه این‌ها تکرار فصل اول رمان هستند.

در بخش اول رمان و البته بخش‌های دیگر، از یک آینه در قتل برای دیدن ... یاد شده است (همان: ۱۳۴). این آینه در حقیقت «دیگری» است که راوی در آن، گذشته و آینده خود را می‌بیند. نقل این وضعیت را با روایتی دیگر می‌نویسد تحت نام نقطه‌چین؛ نقطه‌چین برای او می‌شود آینه، قهرمان آن برایش تابعه یا همزاد است. مراد اینکه تکرارها با هم تناسب دارد و یکسان‌اند: آینه، نقطه‌چین، تابعه، همزاد و شخصیت‌هایی که تکرار یکدیگرند؛ از مجید، پسر صمد، راوی، جهان‌شاه، اکرم، اخگر، آتش‌وش و ... همه آینه یکدیگرند؛ آینه در آینه می‌شود و همدیگر را می‌بینند. چنین روایتی البته با می‌نویسد، می‌نویسم، می‌نویسید و می‌نویسم نقل می‌شود. عنوان «بازخوانی» هم گاهی به این قرینه‌ها افزوده می‌شود (همان: ۱۳۵)؛ بنابراین، نوشتن، بازخوانی و بازنویسی نیز قرینه‌هایی هستند که مثل آینه تکرار را بازنمایی می‌کنند. درخت (مو) نیز به صورت همزاد جلوه می‌کند (همان: ۱۲۷).

۵. نتیجه

رمان هیس مبتنی بر گفت‌وگوست یا به صورت بیان کنش‌ها یا جابه‌جایی‌های کنش‌ها که به صورت مرگ یکی و روایت دیگری بیان می‌شود، یا اینکه به صورت کدگذاری کنش‌ها، اندیشه‌ها و نقل قول‌های نقیض شکل می‌گیرد. نویسنده تلاش می‌کند خواننده را وارد داستان کند؛ استفاده از امکانات پسامدرنی برای بیان مرگ مؤلف، در موارد متعدّد بدین منظور صورت گرفته است. مرگ مؤلف در طرح داستان، با این گزاره تبیین شده است که داستان مبتنی بر بازخوانی و بازنویسی دفترچه یادداشت مقتول است. نویسنده اهمیتی ندارد، بلکه به جای آن، خواننده مهم است؛ یعنی خواننده، متن را با خوانش خود تفسیر و تحلیل می‌کند و اهمیتی وی مقدم بر اهمیتی متن است.

راوی در شکل مشهور و پذیرفتنی آن، به‌ویژه از زاویه دید من-راوی، نویسنده است؛ اما در این داستان، بارها این راوی نقض می‌شود؛ چندان که با نشانه‌های متعدّدی، راوی را روایتگر یادداشت‌های مقتول یا فردی بیمار و ناهنجار نشان می‌دهد؛ روایتگری که در شکل‌های شورشگرانه خود نیز در حدّ شنونده‌ای جلوه می‌کند که باید میان عناصر جمله‌ای روایی ربط ایجاد کند. تأکید راوی بر نقض روایت و راوی، برای آن است که بگوید سخن اصلی چیست؛ اما این سخن اصلی نیز دائم نقض می‌شود. اگر راوی را چندگانه می‌نماید و بی‌اعتمادی به روایت را پیش می‌آورد یا از شیوه روایت داستان‌های درونه‌ای

کهن استفاده می‌کند، برای آن است که بتواند شیوهٔ روایت و برهم‌کنش سطوح مختلف روایی را ترسیم کند.

تناقض‌هایی که در روایتگری هست، با جنبهٔ وجودشناسانهٔ پسامدرنی هماهنگ است، در پی توجیه جهانِ خاصِ داستان است و می‌خواهد داستان را به جای معرفت‌شناسی، به سمت وجودشناسی سوق دهد و ماهیت هستی‌شناسانهٔ داستان را افشا کند. پیوندی که میان خون و خشونت در داستان تکرار می‌شود و آنچه در ضمیمهٔ داستان، از اهمیت خون در روایت داستان نقل شده است، مبتنی بر جنبهٔ وجودشناسانه است؛ یعنی نویسنده در داستان به کمک خون که مایهٔ اصلی زندگی است، به خلق شخصیت‌ها می‌پردازد و با ریختن یا ریخته‌شدن خون یک شخص، شخصی دیگر به وجود می‌آورد. داستان نویسنده به عنوان راوی نیز با همین خون جریان می‌یابد؛ به گونه‌ای که مرگ نویسنده موجب حیات داستان می‌شود.

نویسنده با نقل ضمیمه‌ها با استفاده از امکانات پسامدرنی، روایت می‌سازد؛ روایتی که وقتی هم می‌خواهد روایت متن اصلی را توجیه کند، آن را نقض می‌کند و همین نقض روایت، هم محتوای اصلی داستان را نشان می‌دهد، هم آن را شکل می‌بخشد. نویسنده به عمد می‌خواهد نشان بدهد همهٔ شخصیت‌ها در قالب‌ها و نام‌های مختلف، فقط یک نفرند.

رمان هیس در عین پراکندگی‌ها و تناقض‌ها و تضادها، نوعی انسجام و وحدت دارد. این وحدت و انسجام، به صورت چندتکه است تا موقعیت متناقض و دشوار انسان را در زندگی جمعی نشان دهد. یکی از علت‌های استفاده از شگردهای پسامدرنی در این رمان، توجه دادن خواننده به ضرورت بازنگری در استنباط‌ها و قضاوت‌هاست تا بداند خلأ قانون یا جبر موقعیت‌ها چه تأثیری در کردار آدمی دارد.

منابع

پاول، جیم (۱۳۷۹)، پست مدرنیسم گام‌به‌گام با جهان فلسفه و هنر مدرن، ترجمهٔ حسینعلی نودری، تهران، نظر.

پاینده، حسین (۱۳۸۲)، گفتمان نقد؛ مقالاتی در نقد ادبی، تهران، روزنگار.

_____ (۱۳۸۶)، رمان پسامدرن و فیلم؛ نگاهی به ساختار و صناعات فیلم میکس، تهران،

هرمس.

- پژهان، هدی، محمدعلی محمودی و محمدعلی زهرازاده (۱۳۹۵)، «بررسی ارتباط مرگ با کلام و گفتمان پسامرگی در پست‌مدرنیسم در روایت‌های داستانی محمدرضا کاتب»، نقد و نظریه ادبی، سال اول، دوره دوم، ش ۲، ص ۵۷-۷۸.
- خادمی کولایی، مهدی و غلامحسین ملازاده (۱۳۹۲)، «بررسی و تحلیل رمان هیس با توجه به مؤلفه‌های وجودشناسانه پست مدرن»، پژوهش زبان و ادبیات فارسی، دوره ۱۲، ش ۲۹، ص ۲۰۱-۲۲۶.
- شریعتمداری، جعفر (۱۳۷۵)، شرح و تفسیر لغات قرآن براساس تفسیر نمونه، ج ۳، تهران، بنیاد پژوهش‌های اسلامی آستان قدس رضوی.
- کاتب، محمدرضا (۱۳۸۹)، هیس، چ ۶، تهران، ققنوس.
- لاج، دیوید (۱۳۸۹)، «رمان پسامدرنیستی»، نظریه‌های رمان: از رئالیسم تا پسامدرنیسم، لاج و دیگران، گردآوری و ترجمه حسین پاینده، چ ۲، تهران، نیلوفر، ص ۱۴۳-۲۰۰.
- لوئیس، بری (۱۳۸۳)، «پسامدرنیسم و ادبیات»، مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان، هانیول و دیگران، ترجمه حسین پاینده، تهران، روزنگار، ص ۷۷-۱۰۹.
- مک‌هیل، برایان (۱۳۹۲)، داستان پسامدرنیستی، ترجمه علی معصومی، تهران، ققنوس.
- نوذری، حسینعلی (۱۳۸۸)، صورت‌بندی مدرنیته و پست‌مدرنیته، بسترهای تکوین تاریخی و زمینه‌های تکامل اجتماعی، چ ۳، تهران، نقش جهان.
- وو، پاتریشیا (۱۳۹۰)، فراداستان، ترجمه شهریار وقفی‌پور، تهران، چشمه.
- هدایت، صادق (۱۳۵۱)، بوف کور، تهران، سپهر.
- یعقوبی جنبه‌سرایبی، پارسا، فردین حسین‌پناهی و شهرام احمدی (۱۳۹۶)، «تعویق خود در داستان‌پردازی محمدرضا کاتب»، متن‌پژوهی ادبی، دوره ۲۱، ش ۷۳، ص ۵۳-۷۸.