

**بررسی ارتباط مرگ با کلام و گفتمان پسامرگی در پست‌مدرنیسم در روایت‌های داستانی  
محمد رضا کاتب**

هدی پزهان<sup>۱</sup>

دکتر محمدعلی محمودی<sup>۲</sup>

دکتر محمدعلی زهرا زاده<sup>۳</sup>

تاریخ پذیرش: ۹۶/۴/۱۹

تاریخ دریافت: ۹۵/۱۲/۳

**چکیده**

درون‌مایه مرگ یکی از موضوعات مهم برای بازنمایی در ادبیات جهان است. نوشتار پسامدرنیستی با شبیه‌سازی مرگ و مواجهه خواننده با دنیا‌های متعدد و گذار از مرزهای هستی‌شناسانه این مضمون را به رویه و سطح روایت سوق داده و بر نقش غیرقابل‌انکار آن در شکل‌گیری قصه‌های بشری تأکید ورزیده‌است. اندیشمند پسامدرنیست برایان مک‌هیل، به ارتباط محتوایی مرگ و گفتمان در ادوار مختلف به‌ویژه در حوزه ادبیات پسامدرنیستی اشاره کرده‌است. در این پژوهش با بازخوانی روایت‌های داستانی محمد رضا کاتب به این سؤال مقدر پاسخ می‌دهیم که آیا اندیشه پیوند میان مرگ و کلام در متون داستانی محمد رضا کاتب به چشم می‌خورد؟ و سپس در بازنمایی مضمون مرگ این ارتباط با پسامدرنیسم محفوظ مانده‌است؟ در این جستار تلاش شده‌است پیوند محتوایی مرگ با کلام و گفتار پسامرگی در پسامدرنیسم و تلازم و همبستگی محوری این مضامین در روایت‌های داستانی این داستان‌نویس معاصر نشان داده شود.

**واژگان کلیدی:** پسامدرنیسم، مرگ، گفتمان، رمان، محمد رضا کاتب

hoda.pezhhan@gmail.com

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سیستان و بلوچستان

۲. دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سیستان و بلوچستان

۳. استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سیستان و بلوچستان

## ۱- مقدمه

انسان همواره برای درک معنای مرگ با سؤال‌های بسیاری مواجه بوده‌است؛ پس از مرگ چه می‌شود؟ آیا می‌توان مرگ را چاره‌جویی کرد؟ آیا زندگی پس از مرگ امکان‌پذیر است؟ و پرسش‌های بسیاری که بشر را برای پاسخ‌گویی به آن به تلاش واداشته و در حوزه‌های مختلف علوم و اندیشه بشری راه یافته‌است. مرگ هم‌چنین مضمونی پرکاربرد در ادبیات داستانی پسامدرن جهان است و یکی از موضوعاتی است که در هر دوره زمانی و فکری به شکلی نمودار شده‌است. ارتباط میان مرگ و گفتمان، درون‌مایه قابل‌تأملی است که در دوران کلاسیک در روایت‌هایی چون «شهرزاد» نمود یافته‌است. همین مضمون در داستان‌های مدرنیستی متأخر قرن بیستم به شکل «تک‌گویی احتضار» یا «تک‌گویی در بستر مرگ» نشان داده می‌شود. مرگ، مضمونی است که از زاویه فرهنگی و اجتماعی هم قابل بحث و بررسی است؛ اما این مضمون گریزان و دیرفهم در ساختار داستان پسامدرنیستی مهمتر و برجسته‌تر آشکار می‌شود. برایان مک‌هیل از معدود نظریه‌پردازانی است که با استفاده از مفاهیم ادبی و فلسفی و به شکلی تخصصی در حوزه ادبیات داستانی پسامدرن نظریه‌پردازی کرده‌است. نظریه او که بر پایه مفاهیمی فلسفی بنا شده‌است، ساختاری ادبی دارد. مک‌هیل اگرچه پسامدرنیسم را ادامه روند مدرنیسم می‌داند اما در ادبیات داستانی دهه ۱۹۶۰ به این سو اعتقاد به تغییر عنصر غالب دارد و همین تغییر را ویژگی متمایزکننده پسامدرنیسم می‌داند. مک‌هیل می‌گوید: «مرگ مرزی هستی‌شناختی است که همگی ما بی‌گمان آن را تجربه می‌کنیم و تنها مرزی است که ناگزیریم از آن بگذریم. هر مرز هستی‌شناختی به یک معنا تمثیل یا استعاره مرگ است؛ بنابراین برجسته کردن مرزهای هستی‌شناختی وسیله‌ای است برای برجسته کردن مرگ؛ یعنی قرار دادن مرگِ تفکرناشدنی در دسترسِ تفکر و تخیل، به شیوه‌ای که تنها اندکی جابه‌جاشده باشد» (مک‌هیل، ۱۳۹۲: ۵۲۲). پیوند میان درون‌مایه مرگ با گفتمان در داستان پسامدرنیستی به دلیل گذار از مرزهای وجودشناسانه در روایت و کاربرد شگردهای پسامدرنیستی پررنگ‌تر و بااهمیت‌تر جلوه کرده‌است. «درون‌مایه‌ها یا رویکردهای هستی‌شناختی در دسترس نویسندگان پسامدرنیست وجود دارد و مشخص کردن اینکه کدام نویسنده کدام رویکرد را نشان می‌دهد اهمیت دارد» (همان: ۷۸).

نگاه به مرگ یا نگاهی از ورای مرگ در داستان‌های پست‌مدرنیستی به اشکال و شیوه‌های متعددی بازنمایی می‌شود. محمدرضا کاتب را می‌توان «راوی پسامدرنیستی مرگ» نامید.

بازنمایی و کشف پیوند میان مرگ و گفتمان، به عنوان یک مشخصه و ویژگی مناسب در داستان‌های پسامدرن نمود یافته‌است. دیدگاه نظری این جستار مطابق با نظریه‌پردازی برایان مک‌هیل شکل گرفته‌است؛ و این به مثابه ویژگی‌های مناسب ساختاری رمان با برجستگی‌های سامانمند ارتباطی مابین نویسنده، شخصیت و خواننده است که همگی در شبکه‌ای از سردرگمی و خودویرانگری معاصر گرفتار آمده‌اند و می‌کوشند از مرزهای هستی‌شناسانه درگذرند. اگرچه در داستان‌های پسامدرن فارسی، استراتژی‌های ادبی پست‌مدرنیسم به شکل بسیار گسترده‌ای تجربه نشده‌است؛ اما کاتب از نمونه‌های موفق کاربرد این مضمون در ادبیات فارسی است. مرگ و گفتمان در داستان‌های کاتب اهمیتی ویژه دارد، چنانچه این مضمون به شکلی گسترده در داستان‌های او به کار گرفته شده‌است. درک این درون‌مایه برای فهم مضمون پسامدرنیستی و هستی‌شناسانه داستان اجتناب‌ناپذیر است. همچنین با این سؤال‌های بنیادی به سراغ پژوهش می‌رویم: آیا اساساً ارتباطی میان مرگ و گفتمان یا کلام در آن دسته از روایت‌های داستانی فارسی که شگردهای پسامدرنیستی را مورد استفاده قرار می‌دهند وجود دارد؟ آیا اندیشه پیوند میان مرگ و کلام در متون داستانی محمدرضا کاتب به چشم می‌خورد؟ در بازنمایی مضمون مرگ این ارتباط با پسامدرنیسم محفوظ مانده‌است؟ شکل کاربرد مضمون مرگ در ادبیات پسامدرن چه تفاوتی با قبل دارد؟ اگر بپذیریم که ادبیات بازتاب‌دهنده مضامین فرهنگی و تاریخی است، مرگ در این داستان‌ها چه چیزی درباره زندگی در فرهنگ پست‌مدرن می‌گوید؟

## ۲- پیشینه پژوهش

کتاب‌ها و مقالات بسیاری در دهه اخیر با موضوع رهیافت‌های پسامدرنیستی به چاپ رسیده‌است. مرگ بعد معنایی محوری این مقاله است که در پژوهش‌های بسیاری مورد توجه قرار گرفته‌است، اما آنچه در این پژوهش بررسی می‌شود ارتباط آن با کلام و پسامدرنیسم است که از سوی برایان مک‌هیل مطرح شده‌است و با عنوان «عشق و مرگ در رمان پسامدرنیستی» در کتاب *داستان پسامدرنیستی* (۱۳۹۲) به زبان فارسی به چاپ رسیده‌است. پیام یزدان‌جو این مقاله را پیشتر در کتاب *ادبیات پسامدرن* (۱۳۹۴) به فارسی برگردانده بود. پژوهش در مؤلفه‌های وجودشناسانه روایت‌های داستانی کاتب نیز در مقاله‌ای از مهدی خادمی‌کولایی و غلامحسین ملازاده (۱۳۹۳) بررسی شده‌است که به مطالعه اشکال گوناگون مرگ مؤلف در رمان هییس،

می‌پردازد. مطالعه علمی دیگر، از محمود بشیری و زهرا هرمزی (۱۳۹۳) است که به بررسی نوشتار کاتب از منظر روایت‌شناسی می‌پردازد. همچنین میزگردی در بررسی رمان پستی، با حضور بلقیس سلیمانی و دیگران (۱۳۸۲) منتشر شده است. موارد یاد شده از جمله جستارهایی‌اند که مرتبط با این پژوهش صورت گرفته‌اند. مقاله پیش رو با توجه به رویکرد تخصصی ویژه‌اش به ارتباط میان مرگ و کلام بر مبنای نظریه و مقاله برایان مک‌هیل در بررسی و تحلیل روایت‌های داستانی کاتب، سابقه و پیشینه‌ای مشابه ندارد.

### ۳- چارچوب نظری پژوهش

این مقاله باهدف کشف تلازم و همبستگی محتوایی میان مرگ و گفتمان<sup>۱</sup> چهار روایت داستانی کاتب را بنابر دیدگاه برایان مک‌هیل موردبازنگری قرار می‌دهد: پستی (۱۳۸۱)، بی‌ترسی (۱۳۹۲ الف)، هیس (۱۳۹۲ ب)، آفتاب‌پرست نازنین (۱۳۹۴).

برایان مک‌هیل در کتاب خود، *داستان پسامدرنیستی*<sup>۲</sup> در مقاله «عشق و مرگ در نوشتار پسامدرنیستی»<sup>۳</sup> به بررسی ارتباط مرگ و گفتمان در ادبیات داستانی کلاسیک، مدرن و پسامدرن می‌پردازد و نمونه این پیوند را در آثار کلاسیک، داستان شهرزاد می‌داند. مک‌هیل کشف این ارتباط را در داستان شهرزاد به تزوتان تودوروف منسوب کرده است: «شخصیت‌هایی که هستی‌شان چه در درون و چه در بیرون جهان داستان وابسته به استمرار قصه‌گویی‌شان است. شهرزاد مادامی‌که روایت خود را ادامه دهد، زنده می‌ماند و آن لحظه که سخنش به ضعف گراید و یا متوقف شود، خواهد مرد» (McHale, 2004: 228). این برابر نهاد روشنی که در داستان بین زندگی و سخن، مرگ و سکوت هست، در زیرساخت روایی داستان حضور دارد و خواننده شخصیت‌ها و نگارنده را با زندگی و مرگ پیوند می‌دهد. چنان‌که با ادامه سخن، زندگی ادامه خواهد داشت و با تعلل و سکوت، این رشته خواهد گسست و مرگ رخ خواهد داد. گاهی تنها یک صفحه سفید و اتمام کلام معنای مرگ را دربردارد: «مرگ هر شخصیتی به معنای پایان قصه اوست» (Ibid: 229).

در رمان‌های مدرنیستی شاهد «تک‌گویی در بستر مرگ»<sup>۴</sup> یا «تک‌گویی احتضار» هستیم. مک‌هیل بنا بر نظر سوکنیک این رفتار را «تقدیر فرجام‌گریزی از راه اطاله کلام» می‌نامد

1. Discourse
2. Postmodernist Fiction
3. Love and Death in the Post-modernist Novel
4. Death-bed Monologue

(مک‌هیل، ۱۳۹۴: ۱۶۹). با روی کار آمدن ادبیات پسامدرنیستی، ما شاهد دو نوع رویکرد به مرگ هستیم: گریز از مرگ، و فراروی از آن. سخن گفتن و تاراندن مرگ و نوشتار گریز از مرگ از جمله مقوله‌هایی هستند که در ادبیات پسامدرن کاربرد بسیاری یافته‌است. مرگ به اشکال مختلفی در داستان‌های پست‌مدرن ظهور می‌یابد. مک‌هیل در زمینه گریز از مرگ ابتدا به سکوت ریموند فدرمن در برابر مرگ، و کوره‌های آدم‌سوزی و تجهیزات جنگی اروپا در داستان‌های اشاره می‌کند. فدرمن که در سال ۱۹۴۰ همه خانواده‌اش را در کوره‌های آدم‌سوزی از دست داده‌است و تنها خود او به علت اینکه پیش از ورود نازی‌ها مادرش او را در دستشویی پنهان کرده بود جان سالم به‌در می‌برد، می‌گوید: «من درباره معنای زندگی در دوره پسا- هولوکاست می‌نویسم. درباره زندگی کردن با این بار مسئولیت، با این داستان زشت و مهمتر از همه با این غیبت در شما. زندگی کردن با آنچه از زندگی تان غایب شده‌است- خانواده، تاریختان. بسیاری کسان با این غیاب زندگی کردند و ناگهان یک روز که دیگر نمی‌توانند آن را تحمل کنند خودکشی کردند» (رشیدیان، ۱۳۹۳: ۴۴۰).

قهرمانان داستان‌های فدرمن از مرگ می‌گریزند و به جهان نو پناه می‌برند و مرگ را پشت سر می‌گذارند بی آنکه کلامی از آن به زبان بیاورند. همچنان‌که زندگی خود او این‌گونه بود، قهرمانان زندگینامه‌ای او سفر می‌کنند و این نمود استعاری و سمبلیک گریز از مرگ است در شکل فدرمنی آن؛ اما دیگر نویسندگان پسامدرنیست فراروی از مرگ را به تصویر می‌کشند که «گفتار در مرگ» جلوه‌ای از آن است؛ «گفتار پسامرگی و صدایی از ورای گور» یکی از مهمترین کارکردهای خیال‌پردازی در نوشتار پسامدرنیستی است. از نمونه این نثر به هنررتواز آلن روب‌گریه اشاره می‌کند که در آن، من روایتگر با سرباز سرگشته داستان یکی شده و تا پس از مرگ، سرباز به حیات خود ادامه می‌دهد؛ یعنی من- راوی‌ای که پس از مرگ هم روایت می‌کند و این گذر از مرزهای محدود هستی است. این‌گونه گفتارها دوپهلوی هستند؛ از یک‌سو مدعی‌اند به شکل موفقیت‌آمیزی «تقدیر فرجام‌گریزی از راه اطاله کلام» را تجسم بخشیده‌اند و از مرگ فراتر رفته‌اند و از سوی دیگر خود مرگ‌اند، یعنی گفتار می‌تواند به معنای حیاتی برای اشخاص داستان باشد و نوشتار می‌تواند یادبودی باشد که البته این خود متضمن مرگ است و «این همان مرگ مؤلف و فرض نوشتار به‌مثابه نابودی سوژه است» (مک‌هیل، ۱۳۹۴: ۱۷۰-۱۷۲).

«ادبیات داستانی پسامدرنیستی، درباره مرگ است و این‌گونه دربارگی در نوشتار دیگر ادوار یافت نمی‌شود. درواقع، تا آنجا که به برجسته‌شدن مضامین هستی‌شناسانه در ادبیات داستانی پسامدرنیستی مربوط می‌شود می‌توان گفت که این‌گونه ادبیات داستانی همواره

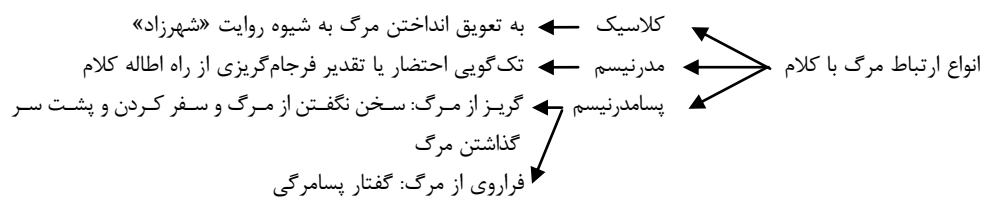
درباره مرگ است. مرگ از جمله مرزهای هستی‌شناسانه‌ای است که ما محکوم به تجربه کردن آن هستیم، تنها مرزی که ما همگی و به‌ناچار باید از آن درگذریم. از یک نظر، هر مرز هستی‌شناسانه‌ای ابزاری برای برجسته‌ساختن مرگ است، و این مرگ اندیشه‌ناپذیر را در مرحله تخیل، هرچند تنها به شیوه‌ای جانشین‌شده، قابل حصول می‌سازد» (همان: ۱۷۳).

شخصیت‌ها در چالشی با احساس مرگ قریب‌الوقوع درگیرند-هم فیزیکی و هم روحی- که از طریق مفاهیم داستان‌سرایی نمود می‌یابد. «شخصیت‌ها همکنش‌های داستانی در جهان متن نیستند بلکه در تعامل شخصیت‌ها و جهان متن و خواننده و هستی او در طرف دیگر است» (Wondrich, 2008: 80).

غایب بودن از جهان، قابل‌درک نیست. مک‌هیل به نقل از داگلاس هوفستاتر می‌گوید: «هنگامی که تلاش می‌کنید تا عدم خود را متصور شوید، درواقع تلاش می‌کنید تا با ترسیم نفس خود در قالب فردی دیگر، از خود بیرون بجهید و خود را با این اعتقاد فریب می‌دهید که می‌توانید نگرشی بیرون از خود را به درون خود وارد کنید...» می‌توانید تصور کنید که از خود بیرون جهیده‌اید اما عملاً امکان چنین کاری هرگز مهیا نیست» (مک‌هیل، ۱۳۹۴: ۱۷۵).

نوشتار پسامدرنیستی، امکان شبیه‌سازی مرگ با استفاده از تخیل است. این نوشتار مرگ را قالب‌ریزی یا شبیه‌سازی می‌کند؛ و شبیه مرگ را از طریق مواجهات میان دنیاها و از راه عبور از سطوح یا مرزهای هستی‌شناسانه، و یا از طریق نوسان در میان انواع و درجات متفاوتی از واقعیت، خلق می‌کند؛ نیز ما را قادر می‌کند مرگ خود را به صورتی تخیلی تجربه کنیم و آن را تمرین کنیم. این نوع از متون می‌تواند «یکی از آخرین ذخایر ما در جهت آماده‌سازی خویش در عرصه تخیل برای مرگ باشد که همه یقیناً باید آن را به‌تنهایی انجام دهیم، کاری که اگر به‌درستی انجام نگیرد، دیگر امیدی به تکرار دوباره آن نیست.» (همان: ۱۷۶).

بنا بر دیدگاه مک‌هیل در مقاله مذکور، ارتباط مرگ و کلام در ادبیات ادوار مختلف به این شکل نمود یافته‌است:



نمودار ۱ (مک‌هیل، ۱۳۹۲: ۵۱۴-۵۲۵)

#### ۴- یافته‌های علمی پژوهش درباره مرگ در روایت‌های داستانی محمدرضا کاتب

انسان موجودی مرگ‌آگاه است و همین آگاهی از مرگ تأثیراتی را در زندگی وی در پی داشته‌است. مرگ آگاهی، نوعی ترس از مرگ و دلهره و اضطراب را به همراه دارد. محمدرضا کاتب نویسنده‌ای است که به خوبی توانسته است درون‌مایه مرگ و اضطراب ناشی از آن را در داستان‌هایش بازنمایی کند و پیوند محتوایی آن را با پسامدرنیسم به تصویر بکشد.

#### ۴-۱- به تعویق انداختن مرگ با کلام در ساختار روایت «شهرزاد»

گریز از مرگ در روایت‌های پسامدرنیستی محمدرضا کاتب با کلام و گفتمان پیوند مفهومی مستحکمی یافته‌است. گریز از مرگ که در داستان‌های کلاسیک در قهرمان داستانی‌ای چون شهرزاد نمایان شده‌است، در فصل دوم رمان هیس، در روایت «جهانشاه» به روشنی قابل درک است. «جهانشاه» شخصیتی است که به دلیل تکثر هویتی و تعاریف چندگانه‌ای که از ماهیت وی در روایت شده‌است -نویسنده‌ای که واژگان ابزار تخیل او هستند و مفاهیمی استعاری و کنایی‌اند؛ سیاست‌پیشه‌ای که برای از میان برداشتنش به او افترا بسته‌اند؛ یا قاتلی که با رفتاری مازوخیستی اقدام به قتل هفده دختر می‌کند- با خشونت لذت‌جویانه اصرار به تعریف روایت مرگ دختران دارد؛ «نمی‌دانی چه حالی می‌دهد سر تیزک را با سنگ چخماق تیز کنی و بکشی روی گردن کسی که عاشقش هستی، دیوانه‌اش هستی و بنشیننی به تماشای جان دادنش» (کاتب، ۱۳۹۲: ۲۰).

نوع نگاه او به مرگ و رفتار او با قربانیان و روایت او از حادثه، شخصیت اصلی داستان را جذب می‌کند. درواقع در رمان هیس برداشت مشترکی از مرگ، شخصیت‌ها را به هم پیوند می‌دهد. «جهانشاه» زانی را می‌کشد که حرفی برای گفتن ندارند، داستان یا روایتی که بتواند او را سرگرم کند و به رؤیا فروبرد ندارند؛ زنان کسل‌کننده‌ای که در تکرار حرف‌هایشان حتی خلاقیتی به کار نمی‌برند: «خدا می‌داند توی آن مدتی که باهم بودیم چقدر زحمت کشیدم تا چهار کلمه حرف زد. آن‌هم چه حرفی! چرت‌وپرت‌هایی که یک خطش حوصله یک فیل را سر می‌برد [...] یک‌چیز تازه حتی نداشت بگوید. حتی یک ذره به خودش زحمت نمی‌داد [...] با یک لحنی تازه‌تر بگوید» (همان: ۳۹-۴۰) زانی که توان سخن‌پردازی ندارند و مرتب تکرار می‌کنند: «نمی‌دانم»، «چی باید بگویم» و سکوتی که در تعارض با قابلیت گفتمانی و کلامی انسانی بود که او در پی‌اش می‌گشت. «جهانشاه» در

یکی از صحنه‌های مرگی که روایت می‌کند، سکوت شخصیت مقابل را به شکلی عملی به خواننده نشان می‌دهد. بدین ترتیب که تنها صدای راوی به گوش می‌رسد و شخصیت زنی که راوی با او گفتگو می‌کند کلامی نمی‌گوید. در دو صفحه، راوی ۱۱ بار از «گفتم» استفاده می‌کند و تنها یک‌بار «گفت» را به کار می‌برد؛ و می‌کوشد سکوت و نبود گفتمانی دوسویه و مفهوم مرگ را به شکلی کاربردی به خواننده القا کند: «گفتم: بزئم؟ / گفتم: می‌زنم ها! / گفتم: به خدا می‌زنم! / گفتم: بزئ / گفتم: بزئ دیگر» (همان: ۴۰-۴۱). آنان نمی‌توانستند فرجامی که او برایشان رقم زده را با اطاله کلام تغییر دهند و از مرگ بگریزند، چون کلامی که بتواند در او اثر کند نداشتند: «دیگر از همه چیز دل زده شده بودم، خسته شده بودم، دنبال یک بانوی واقعی می‌گشتم کسی که با حرف‌هایش دل زده‌ام نکند: با حرف‌هایش سرگرم شوم و با قصه‌هایش خوابم کند و مرا ببرد به شهر افسانه‌ها و آرزوها [...] برایم قصه بگوید و من وسط حرف‌هایش آرام خوابم ببرد [...] و به خاطر اینکه باقی قصه‌اش را هم شده بشنوم تا شب دلم بخواهد زنده بمانم» (همان: ۴۶-۴۷).

سکوت، تنها ارمغانی که می‌توانست برای دختران به همراه داشته باشد، «مرگ» بود: پیوند کلام و زندگی؛ سکوت و مرگ در ساختار روایت جهان‌شاه تنیده‌است: «بهش گفتم اگر حرف زنی پس به چه دردی می‌خوری؟ [...] من تو را [...] آورده‌ام برایم حرف بزنی، آورده‌ام خوابم کنی. اگر حرف زنی شاید هوس کردم بکشم. ولی اگر حرف بزنی ممکن است [...]» (همان: ۴۷). اشاره به ارتباط روایت و معنای زندگی در داستان شهرزاد در بی‌ترسی هم آمده‌است؛ یکی از شخصیت‌های داستان به نام ابن می‌گوید: «بیشتر مقصد من تجارت است. تنها لذت من از دنیا تجارت است. تجارت با خودم، با تو و با همه دنیا و زیبایی‌ها و زشتی‌های آن» (همان: ۳۸). درجایی دیگر ادامه می‌دهد: «سندباد شهرزاد، تاجر جواهر و حریر و مشک نبود، تاجر قصه‌ها خیال‌ها و آرزوهای ما بود» (همان: ۴۳). قصه می‌فروشد و جان می‌خرد: ارتباط گفتمان با زندگی؛ و مرگ با سکوت، که در ساختار زیرین داستان‌های کلاسیکی همچون شهرزاد وجود داشته، در رمان هیس با شگرد روایی پسامدرنیستی و بازسازی داستان و با تأکید بر هم‌کنشی کلام و زندگی بازنمایی می‌شود:

«فرض کن من همان شاه‌جهان هزارویک شب هستم. زنم بهم خیانت کرده و من به خاطر آن، هفده زن را کشته‌ام و حالا به دنبال یک نفر قصه‌گو از تو افسانه‌ها زده‌ام بیرون. نمی‌ارزد بنشینم به حرف‌هایم گوش کنی؟» (همان: ۵۵).



زیبا دیدن مرگ و لذت سادیس‌گونه‌ای که از لحظات جان‌دادن دختران می‌برد و تعریف شاعرانه‌ای که از مرگ می‌کند، دوباره مرگ را با ادبیات و زیبایی‌های زبان پیوند می‌دهد:

«خماری چشم‌هایش مال مرگ بود نه حالت چشم‌هایش: تازه داشتیم می‌فهمیدم این چشم خماری، چشم خماری که می‌گویند چیست و چرا بیشتر شعرا و نقاش‌ها از چشم خماری زن‌ها خوششان می‌آید. شاید به خاطر اینکه یک چیزی شبیه به نفس مرگ توی این خماری است. یک زن با چشم‌های خماری قیافه‌اش جوری است که انگار تو همه حال فقط با نگاه کردن به تو دارد برایت جان می‌دهد: برای همین است که کیف دارد» (همان: ۵۲).

جهانشاه که راوی این بخش از رمان هیس است، خود به‌صراحت به داستان هزارویک شب اشاره می‌کند و ارتباط آن را با سخن یادآور می‌شود و در چرایی تصمیمش برای قتل دختران می‌گوید: «برای اینکه نمی‌توانی قصه‌ای سرهم کنی که هزار شب زنده باشی. حتی قصه‌ای نداری که یک هفته طول بکشد. راست گفتند تو هر هزار سال یک زن فقط گیر می‌آید که می‌تواند حریف تنهایی بشود. حالا آن به کی می‌افتد دیگر خدا می‌داند» (همان: ۵۰). این سخن گفتن، از سر‌گریز از تنهایی است. جهانشاه به دنبال کلامی است که بتواند انسی ایجاد کند و انسی که بتواند حریف تنهایی‌اش بشود. کلام یا سخنی که انسان را از مرگ دور می‌کند و دلیل زنده ماندن است، درجایی از داستان که جهانشاه می‌سپارد تا رگ خودش را در زندان بزنند نمود می‌یابد. او در بیمارستان به شخصیت اصلی داستان که سروان است می‌گوید: «وقتی نیستی حوصله‌ام خیلی سر می‌رود. هیچ‌کس نبود باهام دو کلمه توی این چند روز حرف بزند»، «یعنی هرکی حوصله‌اش سر می‌رود باید رگش را بزند؟» (همان: ۷۰). «حوصله سررفتن» تعبیر دیگری از تنهایی است که می‌تواند با کلام شکسته شود، جهانشاهی که دختران را به این علت که «حریف تنهایی»‌اش نمی‌شدند می‌کشت، وقتی درمی‌یابد سروان - همان شخصیت اصلی داستان - می‌تواند هم‌سخن خوبی باشد ولی بنا به دلایلی امکان این هم‌سخنی وجود ندارد، دست به خودکشی می‌زند. دیدگاه امانوئل لوی‌ناس درباره نقش استیناسی<sup>۱</sup> زبان، در دریافت ارتباط میان کلام و زندگی می‌تواند راهگشا باشد. این نظریه که در ارتباط با نقش «دیگری» در پسامدرنیسم مطرح شد، می‌گوید: «زبان استیناسی به‌مثابه یک واکنش در برابر سکوت وحشتناک بودن در

1. phatic

حضور دیگران است. این شکلی از گفتار است که کاربرد دیگری غیر از ایجاد رابطه ندارد» (Katz, 2005: 37)؛ این تجلی کاملی از زبان است که در آن زبان این گونه تعریف می‌شود: «زبان نه به مثابه یک سیستم معنایی و نه به مثابه دیدگاهی ویژه از جهان، بلکه به مثابه یک حس است. این عملکرد استیناسی زبان است؛ وقتی که کلمات به سادگی برای ساخت و حفظ ارتباط با دیگری به کار می‌روند. فقط باید این را تجربه کنیم: «این واقعیت که کسی صحبت می‌کند. زبان استیناسی گفتاری حسی است که نباید به عنوان اصطلاح ارتباطی یا نشانه‌شناختی مورد بحث قرار گیرد. یک اصطلاح تماسی است که کاربردی مشابه مهمان‌نوازی دارد، نه برای اینکه بپرسیم شما چه کسی هستید؟ بلکه برای اینکه بگوییم حالتان چطور است؟» (Mooney, 2014: 110). این شکل از کاربرد زبان در ساختار داستان‌های کاتب برای درک حس زندگی و در ارتباط با دیگری کاربرد داشته‌است. زمانی که بعد از مرگ پدرش احساس تنهایی می‌کند تصمیم می‌گیرد حرف بزند تا بفهمد زنده‌است؛ یعنی درک زنده‌بودن تنها با سخن گفتن ممکن است و بار دیگر بر نقش کلام تأکید می‌شود. مرگ در این مفهوم با تنهایی و حرف‌زدن برای دریافت حس زندگی برابرنهادهای روشنی هستند که در جاهای دیگر هم تکرار شده‌اند:

«شاید برای آنکه ثابت کنم هنوز زنده‌ام به سراغ زیبا رفتم و بهش گفتم دوستش دارم و آن حرف‌های احمقانه را زدم. احساس می‌کردم حرف‌هایی دارم که باید به کسی بگویم: چیزی برای گفتن نداشتم؛ فقط می‌خواستم حرف زدن را از نو کشف کنم. چون وقتی پدرم بود همیشه من گوش بودم. هرکاری می‌توانستم می‌کردم که او را از خودم راضی کنم [...] روزی که نبضش تو دستم ایستاد، از وحشت گوشی را از روی قلب او برداشتم و روی قلب خودم گذاشتم: آن هم دیگر نمی‌زد. قلب‌هایمان برای لحظه‌ای از حرکت ایستاده بود. قلب من باز به کار افتاد و او دیگر چیزی برای جنگیدن نداشت. خیلی خسته بود والا آن قدر فجیع خودش را نمی‌کشت. از تمام تجربه و علمش استفاده کرده بود تا بدترین مرگ را انتخاب کند. دلم می‌خواست وقتی صدای قلبم را شنیدم یکی آنجا بود و با او حرف می‌زدم. مهم نبود چه می‌گویم، فقط می‌گفتم. مثل غیرت جان که هی از سرفه‌هایش و رنگ ادرارش و خواب‌هایش می‌گفت. شاید چیز دیگری برای گفتن نداشت: گاهی جمله‌ای را چند بار تکرار می‌کرد و هر بار طوری می‌گفت که انگار بار اول است که می‌گوید. گاهی هم چیزی به آن اضافه می‌کرد تا شاید تازه جلوه کند» (کاتب، ۱۳۸۱: ۴۲).

به بیان راوی، تکراری یا پیش‌پاافتاده بودن کلامی که با دیگری گفته می‌شود اهمیت ندارد، بلکه آنچه مهم است خود کلام و انسی است که به زندگی تعبیر می‌شود.

در نظریه پردازی‌های امانوئل لویناس آمده است که هر آنچه درباره مرگ می‌دانیم و می‌اندیشیم ناشی از تجربه و مشاهده دیگران است؛ و آن را «غیریتی ریشه‌ای» توصیف می‌کند (برگو، ۱۳۹۳: ۳۹). البته این به معنای تجربه و مشاهده مردن دیگران نیست. به نظر لویناس تصویر زیبا بدون صداست، ساکت است. این سکوت صورتک مرگ است که در تقابل و تضاد با باروری زنده سیمای «دیگری» که با ما سخن می‌گوید قرار دارد (Levinas, 1993: 193-194). گفتمانی که در ارتباط با دیگری واقع می‌شود و می‌تواند انسان تنها را نجات دهد، در تقابل با سکوت قرار می‌گیرد که خود نمادی از تنهایی و بدون دیگری بودن و مرگ است؛ «مرگ از حرکت ایستادن پویایی چهره‌ای است که مرگ را پیش از این انکار می‌کرد، و این چالشی است بین گفتمان و نفی آن» (Ibid: 14) سیمای بی‌کلام دیگری، مفهوم مرگ را القا می‌کند. این دیدگاه لویناس را که سکوت با مرگ برابر دانسته می‌شود، می‌توان در داستان *آفتاب‌پرست نازنین* زمانی که برگه‌های آزمایش آفتاب‌پرست (مادر راوی) به دست شوکا (راوی داستان) رسیده بینیم. از زمانی که درمی‌یابد آفتاب‌پرست قرار است بمیرد دیگر فیلم‌های او را با صدا گوش نمی‌کند: «بعد از آن هربار که فیلم‌ها را می‌دیدم صدای تلویزیون را قطع می‌کردم. طاقت شنیدن صدایش را نداشتم؛ و او بی‌صدا لب می‌زد و بی‌صدا گریه می‌کرد. چون بی‌صدا شدنش به‌مرور باعث می‌شد آدم بامزه‌ای بشود. یک غریبه بامزه که داشت می‌مرد یا مرده بود و خبرش هنوز به من نرسیده بود» (کاتب، ۱۳۹۴: ۲۳۷).

کاتب از نوعی خرافات و تلاش برای در امان ماندن از مرگ می‌گوید. ساختار شمایل‌ها شاهدی است بر مدعای ما مبنی بر حضور این پیوند محتوایی؛ شمایل‌ها یا «بچک»‌های جورواجور که اهالی میان زمین‌ها یا بالای سر جنازه بچه‌ای که تازه مرده خاک می‌کردند تا از دست «خاک‌وخلی» «که یک چیزی شبیه مرگ یا تقدیر بود» (کاتب، ۱۳۹۴: ۱۰۱) نجات پیدا کنند. شمایل‌هایی که گوش‌های بزرگی داشتند. در اینجا گوش‌ها که ابزار شنیدن‌اند داستان مرگ را با کلام پیوند می‌دهند: «صورتی بدون چشم، دهان و دماغ. و به‌عوض همه آن چیزهایی که تو صورتشان نداشتند گوش‌های بزرگی داشتند» (همان: ۱۰۰). گوش‌های بزرگی

که منتظر شنیدن کلام دیگری هستند و بلاگردان مرگ می‌شوند، شکل دیگری از پیوند مرگ و گفتمان در روایت‌های داستانی محمدرضا کاتب است.

#### ۴-۲- گریز از مرگ و مواجهه با آن (خودکشی و خودویرانگری) در روایت‌های کاتب

قهرمانان داستان‌های کاتب که از مرگ می‌گریزند، ترسی را که باید با آن به مقابله برخیزند با خود به همراه دارند. کاتب ترس از مرگ را درکنش شخصیت‌های داستانی به نمایش می‌گذارد و نشان می‌دهد که گریز از آن عملاً امکان‌پذیر نیست. شخصیت‌های داستانی‌ای که از مرگ می‌گریزند به این قرار هستند:

۱- پدر شوکا (راوی داستان *آفتاب‌پرست نازنین*): به دلیل اینکه از جانب دولت عراق تحت

تعقیب است، از عراق می‌گریزد سال‌ها در کشورهای هم‌جوار در حال گریز بوده تا این‌که در ایران ساکن می‌شود و بر اثر زخمی که در گریز برداشته در نهایت می‌میرد.

۲- نهر یا مریم: شخصیت رمان *آفتاب‌پرست نازنین* که مرتب تحت تعقیب است و حتی اقدام به تغییر نام می‌کند ولی در نهایت با این‌که مرتب در حال گریز است برای انتقام‌جویی کشته می‌شود.

۳- «زاد» راوی بخشی از داستان بی‌ترسی: او مدت‌ها در حال گریز از شهری به شهر دیگر است ولی در نهایت از گریز خسته می‌شود و تصمیم به مقابله می‌گیرد. وقتی تصمیم به مواجهه با ترسش در برابر خطر و مرگ می‌گیرد، می‌تواند باقی‌مانده از زندگی‌اش را در راحتی و آسایش بگذراند. این داستان که در آغاز روایت سلطه قدرت و علم است، در زیرساخت از ترسی که ناشی از مرگ‌هراسی است شکل می‌گیرد.

«زاد دیگر خسته شده بود از این‌همه ترس. ترسی که پشت سرگردانی خودش را قایم

می‌کرد. راهی نداشت جز آنکه با ترس‌هایش روبه‌رو شود» (کاتب، ۱۳۹۲ الف: ۱۳۰). نیچه دو

نوع مرگ را مطرح می‌کند: یکی مرگ طبیعی که اجتناب‌ناپذیر است و بدون مباشرت فرد فرامی‌رسد و به زندگی او پایان می‌دهد؛ و دیگری مرگ به صورت خودکشی است که از آن به‌عنوان مرگ خودخواسته یاد می‌کند. هدف او چیره‌شدن بر ترس از مرگ است و رهایی از ترس را شرط زندگی سرشار برمی‌شمارد. نیچه ترس از مرگ را موجه نمی‌داند و آن را نشانه سرخوردگی می‌پندارد و مرگ خودخواسته را شایسته انسان دانسته و چنین مرگی را می‌ستاید: «مرگ خود را به شما سفارش می‌کنم، مرگ خودخواسته را، که از آن روی به من روی می‌کند که من آن را خواسته‌ام» (نیچه، ۱۳۸۷: ۸۴). این دیدگاه مواجهه و رویارویی

با مرگ به شکل خودکشی و یا پذیرش قدرتمندانه مرگ، نه از سر ترس و ضعف در روایت‌های کاتب نمود می‌یابد.

داستان بی‌ترسی به چند نوع مرگ می‌پردازد: ۱- ترس از درد و رنج که سبب محبوس ماندن و تنهایی و نوعی مرگ است؛ ۲- فرار از مرگ از شهری به شهری دیگر به سبب ترس؛ ۳- مواجهه قدرتمندانه با مرگ. زاد، شخصیت اصلی داستان نمی‌میرد عاشق زنی می‌شود به نام خورشید و به تنهایی‌اش پایان می‌دهد، و دوربینی را که نماد تنهایی اوست و تنها وسیله انس و ارتباط او با انسان‌های اطراف، رها و تا زمان مرگ محتوم، بدون ترس زندگی می‌کند. برای گریز از مرگ حتی از عناصر طبیعت می‌گریزد: «سال‌ها فقط خطرات مواد، اشیا و جهان را آموخته بود: و این زندان تازه‌ای برایش شده بود. چون هر چیزی که در طبیعت بود می‌توانست باعث درد و بی‌نامی شود. زاد، گاهی علت بعضی از هراس‌هایش را پیدا می‌کرد چون می‌توانست آن را به چیزی که در گذشته‌اش و ذهنش است ربط دهد و گاهی علت ترس‌هایش را پیدا نمی‌کرد و وحشتش بیشتر می‌شد» (کاتب، ۱۳۹۲ الف: ۱۳۶).

این گریز و ترس از مرگ، چیزی نبود که با سکون آرام گیرد، یعنی اتفاقی نبود که صرفاً به شکلی فیزیکی رخ دهد؛ چنانچه «زاد» با آنکه مدت‌ها در کوه ساکن بوده بازهم احساس گریز و ناامنی داشت: «زاد با آنکه مدت‌ها در کوه ماندگار شده بود اما هنوز در فرار بود: از این شهر به آن شهر می‌رفت و آرام و قرار نداشت» (کاتب، ۱۳۹۲ الف: ۱۲۹). مهمترین مضمون داستان، ترس است. ترس‌های ما رفتار، اعمال و تصمیمات ما را شکل می‌دهد و ما بر مبنای ترس‌هایمان درک می‌کنیم و تصمیم می‌گیریم. زاد همه عمر در پی علتی فراواقعی در عالم خارج بود، چیزی که بتواند نجاتش دهد. در واقع آنچه می‌توانست زاد و دیگران را از مرگ نجات دهد مفهومی اکسیری در درون خودشان بود «بی‌ترسی»؛ ویژگی‌ای که نیچه برای مرگ خودخواسته بدان تأکید می‌کند: «بسا کس هرگز شیرین نمی‌شود و در همان تابستان می‌پلاسد و ترس است که او را به شاخه‌اش بسته‌است» (نیچه، ۱۳۸۷: ۸۵). از دیدگاه وی انسان باید آزادانه و آگاهانه مرگ خود را انتخاب کند که این‌گونه مردن از نظر او از سر عشق و علاقه به زندگی است. نیچه در دیدگاهش در مورد مرگ، اراده به قدرت را به کار می‌گیرد و معتقد است انسان باید خود به سراغ مرگ برود و مرگ طبیعی را نوعی سرخوردگی قلمداد می‌کند. کاتب این نوع مرگ را به معنای حرف‌های نگفته می‌داند، این همان مرگی است که قدرتمندانه با آن مواجه می‌شود: «آنها با رفتار، حرف‌ها و مرگشان از

رازی می‌گفتند که هرکدامشان فکر می‌کردند فقط خودشان می‌دانند. آنهایی که با زندگی‌شان نتوانسته بودند از آن راز بگویند، اتفاقی پیش آورده بودند که بعد از مرگشان بتوانند بگویند: شاید دلیل اینکه بعضی از آدم‌ها بی‌هنگام می‌میرند همین باشد: می‌خواستند بلکه با مرگشان از آن راز حرف بزنند» (کاتب، ۱۳۸۹ الف: ۵۲).

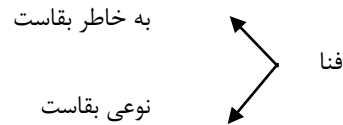
نیچه پس از اعلام ارجحیت خودکشی بر مرگ طبیعی، در *آواره و سایه‌اش* می‌پرسد: «کدام بخردانه‌تر است، این‌که دستگاهی را پس از اتمام کار خاموش کنیم یا آن را روشن نگه‌داریم تا خودبه‌خود خاموش یا خراب شود؟ آیا راه اتلاف در هزینه، بهره‌کشی نادرست از نیرو و وقت آن دستگاه نیست؟» (نیچه، ۱۳۸۴: ۶۳۱). در فلسفه نیچه خودکشی بسته به نیت عامل، می‌تواند ارزشمند یا بی‌ارزش باشد. بی‌ارزش از آن‌رو که انسان صرفاً به سبب خستگی از امور واهی بی‌آنکه تلاشی درخور فهم معنای خویش و جهان کرده باشد، برای خود وعظ مرگ کند. گرچه از نظر او این دسته از آدمیان به رنج انسان و بی‌غایتی هستی پی می‌برند و برای انجام این عمل شجاعت به خرج می‌دهند - چراکه نیست کردن هستی خود مستلزم شجاعت وجودی است - اما به دلیل آنکه ضعف و ناتوانی بر شجاعت و فهمشان غلبه دارد مرگشان نابهنگام و اقدام آنها فاقد ارزش خواهد بود. لیکن انتخاب مرگ هنگامی که همچون امکانی اگزستانسیالیستی در نظر گرفته‌شده، ارزشمند تلقی می‌شود؛ امکانی که به انسان اجازه می‌دهد به وسیله آخرین عملی که می‌تواند انجام دهد، مفهوم کلی خودساخته زندگی خویش را تثبیت بخشد و از گزند آفت‌هایی که آفرینندگی را از انسان سلب می‌کنند در امان بماند و این‌چنین یاد و اثر خود را برای مدت‌زمان بیشتری حفظ کنند (قائمی و عباسی، ۱۳۹۲: ۹۴). می‌گوید: «زندگی بسا کس را ناخوش است: کرمی زهرآگین درون دلش را می‌جود. پس بهل تا ببیند که مرگ او را بسی خوش‌تر است» (نیچه، ۱۳۸۷: ۸۵).

آرتور شوپنهاور زندگی را همانند پاندولی می‌داند که میان درد ناشی از تمایلات برآورده نشده و خستگی در نوسان است. خواسته‌ها همواره بیشتر از داشته‌هاست و بر همین مبنا نسبت رنج به لذت همواره بیشتر است. اندیشه شوپنهاوری خودکشی را به عنوان انکار خواست زندگی و هم‌چنین به عنوان راه فراری از رنج توصیه می‌کند (قائمی و عباسی، ۱۳۹۲: ۹۶). اما نیچه ناامیدی و بدبینی شوپنهاوری را نوعی بیماری و حتی گاهی اوقات نتیجه سوءتغذیه و عوامل محیطی می‌داند: «آن‌زجار عمیق از زندگی در میان گروهی از مردم نتیجه خطایی فاحش است که خلقی بزرگ در رژیم غذایی مرتکب شده‌است. مثلاً گسترش

بودیسم به میزان زیادی ناشی از افراط هندوان در مصرف برنج و رخوت عمومی حاصل از آن بود. قرون وسطی یعنی مسمومیت اروپا از الکل. انزجار آلمان از زندگی اساساً تا حدودی به خاطر زمستان‌های طولانی و از جمله ثمره هوای خفه و سمی است که از طریق بخاری‌ها در خانه‌های آلمان پراکنده است» (نیچه، ۱۳۸۵: ۱۹۹). هرکدام از آنها به بی‌معنایی و نیست‌انگاری توجه دارند و ماهیت جهان را در اراده می‌جویند. تفاوت تنها در معنای رنج است. شوپنهاور خواست پایان‌ناپذیر آدمی را مایه عذاب او می‌داند؛ اما برای نیچه درست برعکس، رنج‌آور این است که انسان دیگر نخواهد یا نتواند بخواهد که به خواست‌های خود تحقق بخشد. به عقیده نیچه به‌کار بستن رنج هنر است، هنری که به انسان -و نه جانوران- تعلق دارد. چنین نگرشی به درد و رنج، ما را به مرگ خودخواسته نزدیک می‌کند. بنابراین فراروی از مرگ زمانی امکان‌پذیر می‌گردد که شخصیت با ترس و ضعف با آن مواجه نشود، بلکه خود به استقبال آن برود و پذیرا باشد، در غیر این صورت دردها در او باقی می‌مانند. خودویرانگری‌هایی که غالباً برای گریز از درد هستند، افسانه و دردشان باقی می‌ماند و به شکلی ادامه پیدا می‌کند. کاتب جایی در مورد مرگ شاگرد ارشد می‌گوید: «بعد از مرگ او دردهایش هنوز درون جسد زنده بود و می‌توانست دیگران را به مرض‌های مختلف دچار کند. این بزرگ‌ترین ترس بی‌نام‌شده‌ها بود. حتی با کشتن خودشان دردشان تمام نمی‌شد» (کاتب، ۱۳۹۲ الف: ۵۲). کاتب این درون‌مایه را در *آفتاب‌پرست نازنین* هم بیان می‌دارد؛ آنجا که از شمایل‌هایی می‌گوید که برای تاراندن مرگ از تکه‌های تیز و برنده ساخته می‌شدند: «آهن‌ها و شیشه‌های به‌جامانده از شمایل ... شبیه استخوان‌های آدمی بود که تا سال‌های سال میان زمین پای غریبه‌ها را زخم و زار می‌کرد، و این نشان می‌داد دردهایی که ما می‌کشیم هیچ‌وقت نمی‌میرند بلکه می‌مانند تا باز فروبروند توی پای یک بدبختی» (کاتب، ۱۳۹۴: ۱۰۳).

مواجهه قدرتمندانه با مرگ و انتخاب آن در مرگ ستوان و مجید دو شخصیت اصلی داستان همیس نیز اتفاق می‌افتد؛ یکی از خطوط روایی داستان این است که مجید خودکشی می‌کند، چنان‌که راوی و نویسنده. همیس روایت مرگ سه شخصیت اصلی داستان است. اگرچه علت و قطعیت مرگ هیچ‌کدام از شخصیت‌ها در داستان مشخص نشده است. ستوان که من - راوی داستان است که به علت بیماری به مرگ زودهنگام خود می‌اندیشد و شیوه‌های مرگ شخصیت‌ها را بررسی می‌کند. مواجهه با مرگ وجه مشترک شخصیت‌ها در داستان

است. آنان در زمان ناچاری، مرگ را با قدرت می‌پذیرند و شکل مرگ خود را انتخاب می‌کنند و این موقعیت شبیه دیدگاه نیچه درباره مرگ است: «مرگ خودخواسته». مؤلف در رمان هیس با ستوان یکسان‌نگاری شده‌است، او نیز همچون شخصیت‌ها که در درون دنیای داستانی هستند در بیرون از داستان با مرگ دست‌وپنجه نرم می‌کند. «حال آن چهار ساعت ربط داشت به مرگ ما چهار نفر: من، جهان‌شاه و مجید» (کاتب، ۱۳۹۲: ب: ۲۵۵). عبارت چهار نفر در داستان، به پاورقی ارجاع داده شده‌است: «رجوع شود به صفحه ۲۷۶ کتاب». در این صفحه مؤلف اصلی به صورت نمادین می‌میرد و هیس توسط شخص دیگری غیر مؤلف اصلی به اتمام می‌رسد. اگرچه این مضمون یادآور نظریه مرگ مؤلف به شکلی شعارگونه است، اما نشان‌گر هم‌عقیده بودن نویسنده با شخصیت‌های داستان در «مرگ خودخواسته» است. کاتب در پایان کتاب درباره فنا و بقا می‌گوید: «تا خودت را از بین نبری نمی‌مانی: آدم در صورتی می‌ماند که سعی کند خودش را از بین ببرد: این تضادی آشکار است که بقا در دل فناست». در ادامه نموداری برای تعریف فنا رسم می‌کند و فنا را در دو دسته جای می‌دهد: فنایی که «به خاطر بقاست» و فنایی که «نوعی بقاست» (همان: ۲۷۸).



نمودار ۲ (همان‌جا)

نیچه که فیلسوف زندگی است، راه حلی برای جاودان خواهی انسان می‌یابد و آن اندیشه «بازگشت جاویدان همان» است که نه تنها انسان نیست و نابود نمی‌شود بلکه جهان و هر انسانی که بر روی آن است، عیناً و بدون هیچ کم‌وکاستی مجدداً بازمی‌گردد و این عمل بارها و بارها تکرار خواهد شد. نیچه به جاودانگی‌ای معتقد است که مثل یک چرخه بر گرد خود می‌چرخد و تکرار می‌شود. او بازگشت جاودانه را به‌مثابه تجربه‌ای وجودی مطرح می‌کند و آن را این‌گونه مطرح می‌کند: «اگر جنی به تو بگوید: تو باید زندگی‌ای را که تاکنون داشته‌ای با همه فراز و نشیب‌هایش بی‌کم‌وکاست، بی‌وقفه از سرگیری؛ و رنج و خوشی، اندیشه و آه و هرچیز ریز و درشتی در زندگی‌ات باید دوباره و با همان توالی قبلی تکرار شود، آیا به آن جن با خشم ناسزا خواهی گفت یا این لحظه برای تو فرصتی عالی است برای آری‌گویی به آن؟ چنین فکری اگر بر تو مسلط شود تو را تغییر خواهد داد و از



آنچه هستی چیز دیگری خواهد ساخت و شاید تو را دگرگون سازد. تو درباره هر چیز و همه چیز از خود خواهی پرسید که آیا می‌خواهی چنین چیزی چندبار و بارهای بسیار بازگردد؟ این پرسش همچون باری گران و سخت بر اعمال تو سنگینی خواهد کرد. آنگاه تو خود و زندگی خود را چگونه باید آن قدر دوست بداری که دیگر آرزویی جز این رأی و تأیید ازلی و متعالی نداشته باشی؟» (نیچه، ۱۳۸۵: ۳۰۴). در واقع نیچه دارد از یک وضعیت وجودی سخن می‌گوید. این آموزه‌ای است که می‌توان بر مبنای آن هستی و زندگی خود را ساخت. «در اینجا غرض از بازگشت نه معنای مجازی آن بلکه معنای حقیقی آن است. بدین معنا که تکرار جاودانه همان رویدادهای قبلی در معنای حقیقی آن اخذ شده است. اگر چنین نباشد روایت وجودی از بازگشت جاودانه بی‌اثر خواهد گشت» (Hatab, 2005: 9). این چرخه زندگی و مرگ در داستان پستی در خودکشی صاحب‌خانه یا مادر نمود می‌یابد: «شاید جرمش این بود که نمی‌خواست همه چیز از اول تکرار شود. شاید بار چندمی بود که خودش را می‌کشت. دیگر تحمل مردن را نداشت» (کاتب، ۱۳۸۱: ۱۱).

زندگی مکرر و مردن مکرر که عادت می‌شود: «عادت تنها دشمنی است که ما این قدر دوستش داریم. حتی آدم به مردن مکرر هم عادت می‌کند و دیگر نمی‌تواند بفهمد که کی مرده و کی زنده شده» (همان: ۴۱). کاتب این شروع دوباره و این جاودانگی را به شکلی تمثیلی برای روایت هم قائل است: «ته ته هر داستانی یک شروع تازه خوابیده، یک شروع هر چند مسخره و بی‌دلیل باشد، اما به هر حال یک شروع است» (همان: ۲۰۹). این مطلب به شکلی نمادین در سنگ‌قبرهایی که شوکا می‌شکند و سرهم می‌کند هم رخ می‌نماید: «نشستم و تکه‌سنگ‌ها را جابه‌جا کردم تا جمله‌اش بامزه‌تر شود: از نوشته‌های روی آن قبرها فرار کرده بودم و آنها دست‌بردار نبودند: می‌خواستند حرف‌هایشان را بشنوم [...] با تکه‌سنگ‌ها حالا قبرهای تازه‌ای می‌ساختم از آدم‌هایی تازه که سنگ‌قبرشان می‌گفت همه مرده‌اند اما هنوز به دنیا نیامده بودند و هر کدامشان ۲۰ تا پدر، مادر و اسم داشتند: و تنها چیزی که شکی درش نبود شناسنامه سنگی مسخره‌شان بود [...] و چطور ده جا به دنیا آمده‌اند و ده جا خاک شده‌اند، و قبل از تولدشان ده بار مرده‌اند [...] چند بار به دنیا آمده بودند و فقط یک‌بار مرده بودند» (همان: ۲۰۱-۲۰۳).

## ۴-۳- فراروی از مرگ و گفتار پسامرگی (سخن گفتن پس از مرگ)

گفتار پسامرگی عمدتاً با من-راوی‌هایی به وقوع می‌پیوندد که مرده‌اند و به بیان روایت می‌پردازند. این نوع برخورد با مرگ و گفتمان را در رمان *هم‌نوایی شبانه* / *ارکستر چوب‌ها* از رضا قاسمی (۱۳۸۱) هم می‌بینیم. این مواجهه با مرگ به گونه‌ای گذار از مرگ است و با درنوردیدن مرزهای هستی‌شناسانه داستان تحقق می‌یابد؛ و نمود آن را در رمان پستی کاتب می‌بینیم. این روایت با نیم‌صفحه‌ای به نام «جمع‌خانه» شروع می‌شود که یادآور «سردخانه» است. ابتدای داستان با مرده‌هایی که در کنار هم هستند تصویر شده‌است: «با چشم‌های بسته زل زده بودند به جایی: شاید انتظار کسی یا چیزی را می‌کشیدند [...] به هم شبیه بودند: شاید هم یک‌چیزهایی داشتند که به هم شبیه‌شان می‌کرد: نمی‌دانم چه بود: شاید شباهت خواب، پندار و بیداری‌شان بود. شاید آنچه آنها را به هم ربط می‌داد و باعث می‌شد این‌طوری سر از زندگی بقیه دریاورند شباهت‌های تکه‌هایی از سرنوشتشان بود [...] پیکری که از یک ذهن، واقعه و خواب روی زمین به جا مانده بود. باید یک‌بار دیگر همه‌چیز را از اول مرور می‌کردم» (کاتب، ۱۳۸۱: ۵). مرده‌هایی که انتظار می‌کشند و این انتظار خود دلیل این است که نمرده‌اند: «آدم اگر انتظار کسی را نکشد طوری می‌میرد که حتی خودش هم خبردار نمی‌شود» (همان: ۲۰).

من-راوی داستان، جنازه‌ای است که در کنار ریل افتاده و به آب‌جارو کردن صاحب‌خانه که مادرش است، نگاه می‌کند: «سر بلند کرد سمت آسمان: می‌خواست بدن خون‌آلود مرا که چند قدم آن طرف‌تر از پاهایش کنار ریل‌ها افتاده بود نبیند» (همان: ۷). راوی در زمان زندگی هم شیخ‌گونه می‌زیست؛ وقتی به تماشای واگن‌های قطار در تاریکی می‌نشاند تا دیده نشود و خودش تکه‌های زندگی آدم‌ها را تماشا می‌کرد، خود نمودی از یک تنهایی شیخ‌گونه دور از اجتماع است. کاکلا در مقاله «ارواح پسامدرن و سیاست‌های زندگی غیرقابل رؤیت»، ارواح را «اشکالی شعوری می‌داند که بین زندگی و مرگ معلق‌اند» و دسته‌بندی جالبی از شیخ و روح در جامعه پست‌مدرن ارائه می‌دهد، به نوع مشخصی از زندگی شیخ‌گونه اشاره می‌کند و آن را انسان نامرئی می‌نامد. این پژوهش دو دسته شخصیت را در رمان‌های پسامدرن تعریف می‌کند: «۱- آدم‌هایی که از نظر اجتماعی نادیدنی و غیرقابل رؤیت هستند. کسانی که به عنوان شخصیت شناخته‌نشده‌اند و شبیه ارواح‌اند؛ ۲- ارواحی که به‌مثابه مردم زنده رفتار می‌کنند. این دو گروه، تصویر و آینه

یکدیگرند. زیرا مسئله مشابهی را بازتاب می‌دهند. آنها ممکن است از نظر بیولوژیک زنده باشند اما از نظر حس اجتماعی مرده‌اند و فاقد وجود اجتماعی‌اند. روح فقط یک مرده یا شخصیت از دست‌رفته نیست، روح یا شبیح، شکلی از چیزی نا آشکار است که به‌ندرت دیده می‌شود و یا ظاهراً وجود ندارد» (Kakela Pumala, 2014: 85). این شکل از شبیح‌گونه‌گی در شخصیت‌پردازی داستان‌های کاتب به‌ویژه در رمان پستی دیده می‌شود. راوی در این داستان، مرگ ناگهانی را به‌هم‌ریختگی وضعیت می‌داند: «همیشه فکر می‌کردم آدمی که زیر قطار می‌رود نمی‌میرد فقط اوضاعش به هم می‌ریزد [...] اینهایی که می‌روند زیر قطار این قدر زود می‌میرند که خودشان هم نمی‌فهمند مردند. فکر می‌کنند زنده‌اند، فقط یک خورده سردرگم‌اند» (کاتب، ۱۳۸۱: ۸).

کاتب مرگ را شخصی می‌کند، مسئله‌ای که متعلق به خود انسان است و چیزی خارج از اختیار او نیست و تا زمانی که او نخواهد و باور نکند با مرگ جسمانی اتفاق نمی‌افتد: «آدم روزی هزار بار می‌میرد و زنده می‌شود، اما تا خود آدم اطمینان پیدا نکند نمی‌میرد» (همان: ۹). حتی حواس جنازه کار می‌کند. بوها را استشمام می‌کند: «سرم را بالاخره پیدا کردند و پارچه‌ای رویش انداختند. پارچه بوی بیمارستان می‌داد. بیمارستان ساکت بود. گاهی صدای جیرجیر در اتاقی می‌آمد که باز و بسته می‌شد» (همان: ۱۱). من - راوی داستان، تجربه مرگ را با نویسنده و خواننده شریک می‌شود: «گاهی فکر می‌کنم مثل شما مرده‌ام ولی خبرش به من نرسیده» (همان: ۴۱). در واقع مرزهای هستی‌شناختی برای شخصیت داستانی و البته خواننده مخدوش شده‌است. سرگردانی، نامرئی بودن شخصیت و شبیح‌گونه زیستن او به تعبیر کاکلا پاملا، پیش و پس از مرگ او با یک کیفیت تصویر می‌شود.

کاتب در نوشتار خود از تأثیر شگفت‌انگیز کلام و روایت و افسانه می‌گوید. برای نمونه در داستان بی‌ترسی از زبان «حیرت» می‌شنویم: «من قصه‌های زیادی بلدم که هرکدامشان قادراند آدم‌های زیادی را از پا دریاورند و برای همیشه زندانی خودشان کنند. مثلاً قصه زندگی ابن، جانان یا قصه زندگی خودم و فتاح و یا قصه آن قفل‌شکن که می‌گویند به سر آن موجود دست پیدا کرده و می‌تواند به‌سادگی بی‌نام‌شده‌ها را نجات دهد» (کاتب، ۱۳۹۲ الف: ۱۶۹). «کسی که به فسانه مبتلا می‌شود باید قبل از مرگ فسانه‌اش را بکشد در غیر این صورت حتی جنازه‌اش می‌تواند موجودات زیادی را بیمار کند و به کام مرگ بکشد» (همان: ۴۸). کاتب، فسانه را مترادف مرض می‌داند: «اگر دانشمند بی‌نام‌کننده بزرگی را به مرض یا فسانه‌ای مبتلا می‌کرد،

او بی شک تسلیم می‌شد، چون بی‌نام‌کننده می‌دانست اگر تسلیم نشود دیو فسانه‌اش از چراغ جادویش بیرون می‌آید و دیگر هیچ‌کس حتی خالق آن فسانه حریف آن نیست. با این ترس ابن دانشمندان و عالمان زیادی را توانسته بود بی‌نام کند» (کاتب، ۱۳۹۲: ۴۹).

##### ۵- نتیجه‌گیری

ارتباط محتوایی مرگ و کلام، درون‌مایه قابل‌تأملی است که برایان مک‌هیل نظریه‌پرداز پسامدرنیست بدان توجه کرده‌است. او دسته‌بندی روشن و دقیقی از شکل کاربرد آن در دوره‌های مختلف کلاسیک، مدرن و پسامدرن ارائه داده‌است. مرگ‌آگاهی، نوعی ترس از مرگ و دلهره و اضطراب را به همراه دارد. محمدرضا کاتب به خوبی توانسته‌است درون‌مایه مرگ و اضطراب ناشی از آن را در داستان‌هایش بازنمایی کند و پیوند محتوایی آن را با پسامدرنیسم به تصویر بکشد. او «راوی پسامدرنیستی مرگ» است. داستان‌هایش بازنمایی نوعی مواجهه با مرگ‌اند. او به شبیه‌سازی ساختار مرگ انسان‌هایی می‌پردازد که به دلایل متعدد به این مقوله می‌اندیشند. روایت مرگ در اندیشه کاتب از جنس فراروی است. او می‌کوشد از راه‌های گوناگون این فراروی را به تصویر بکشد.

۱- گریز از مرگ: در دو شکل روایت شهرزادی و فدرمنی در داستان‌ها نمود یافته‌است اما عملاً گریز از مرگ امکان‌پذیر نیست. در روایت شهرزادی که در ساختار معمول کلاسیک آن، شهرزاد با تعریف داستان و سخن سرگرم‌کننده‌ای که ایجاد انس می‌کند از تقدیر مرگ می‌گریزد، در رمان هیس کاتب، کلام مؤثری که بتواند مرگ را دور کند یافت نمی‌شود و جهان‌شاه به امید یافتن شهرزادی که بتواند روایتی بگوید که او را سرگرم کند ۱۷ دختر را می‌کشد. اینجاست که نقش استیناسی زبان در ارتباط با دیگری و نظریه لویناس در باب زبان مطرح می‌شود. گریز از مرگ در شکل فدرمنی آن که در زندگی شخصیت‌هایی همچون مریم و پدر شوکا در *آفتاب پرست نازنین* و زاد در *بی‌ترسی نمودار* می‌شود، شخصیت‌ها نه تنها از مرگ سخنی نمی‌گویند بلکه سفر می‌کنند تا مرگ را پشت سر بگذارند ولی این شکل گریز از مرگ هم در داستان‌های کاتب نتیجه‌ای در بر ندارد و درنهایت مرگ برای هر دوی آنها رخ می‌دهد. به نظر می‌رسد در این ساختار نویسنده بیشتر بر مذموم بودن ترس از مرگ تأکید کرده‌است تا این که درباره رویارویی قدرتمندانه با آن سخن بگوید.

۲- فراروی از مرگ: این دیدگاه محوری کاتب درباره مرگ است. سخن گفتن پس از مرگ یا همان گفتار پسامرگی که سبب درهم شکستن مرزهای وجودشناسانه می‌شود، خطوط محدودکننده هستی‌ها را مخدوش کرده و فراتر رفتن از مرگ را ممکن می‌سازد. من-راوی داستان پستی شخصیت مرده‌ای است که زندگی‌اش را روایت می‌کند. در داستان‌های کاتب شکل دیگری از فراروی از مرگ را می‌بینیم که اگرچه در ارتباط با کلام نیست ولی با اندیشه گذر از مرگ و عبور از مرزهای وجودشناسانه در پیوند است؛ و آن رویارویی بدون ترس و قدرتمندانه با مرگ است. تصویر مرگ خودخواسته در اندیشه کاتب، پیوند فکری نزدیکی با تحلیل نیچه از مرگ دارد و اندیشه شوپنهاوری درباره مرگ در ساختار روایت او مردود است، به باور کاتب پذیرش قدرتمندانه مرگ، تنها چیزی است که انسان را از دام رنج می‌رهاند. برابرنهاد روشن زندگی و کلام، مرگ و سکوت در داستان‌های کاتب سبب پیوند معنایی منسجمی میان ساختار و مضمون پسامدرنیستی روایت‌های او شده‌است.

### منابع

- برگو، ب. ۱۳۹۳. *امانوئل لویناس (دانشنامه فلسفه استنفورد)*، ترجمه ا. پورخیری. تهران: ققنوس.
- بشیری، م. و هرمزی، ز. ۱۳۹۳. «تحلیل ساختار روایت در رمان آفتاب پرست نازنین». متن پژوهی ادبی، (۵۹): ۸۵-۱۰۰.
- خادمی‌کولایی، م. و ملازاده. غ. ۱۳۹۲. «بررسی و تحلیل رمان هیس با توجه به مؤلفه‌های وجودشناسانه پست مدرن». پژوهش زبان و ادبیات فارسی، (۲۹): ۲۰۱-۲۲۶.
- رشیدیان، ع. ۱۳۹۳. *فرهنگ پسامدرن*، تهران: نشر نی.
- سلیمانی، ب. و ح. پاینده و م. معتقدی. (مصاحبه شونده). ۱۳۸۲. «چرا خلاصه این رمان دشوار است؟ (نقد و بررسی کتاب پستی)». کتاب ماه ادبیات و فلسفه، (۷۲): ۵۶-۶۳.
- قائمی، م. و عباسی، ب. ۱۳۹۲. «نیچه، مرگ خودخواسته یا وعظ مرگ؟»، جستارهای فلسفی، (۲۴): ۸۱-۱۰۲.
- قاسمی، ر. ۱۳۸۱. *همنوایی شبانه ارکستر چوبها*، تهران: ورجاوند.
- کاتب، م. ۱۳۸۱. پستی، تهران: نیلوفر.
- \_\_\_\_\_ ۱۳۹۲ الف. بی‌ترسی، تهران: ثالث.
- \_\_\_\_\_ ۱۳۹۲ ب. هیس، تهران: ققنوس.

- \_\_\_\_\_ ۱۳۹۴. *آفتاب پرست نازنین*، تهران: هیلا.
- مک هیل، ب. ۱۳۹۲. *داستان پسامدرنیستی*، ترجمه ع. معصومی. تهران: فکنوس.
- \_\_\_\_\_ ۱۳۹۴. «عشق و مرگ در نوشتار پسامدرنیستی»، *ادبیات پسامدرن*، ترجمه پ. یزدان جو. تهران: نشر مرکز.
- نیچه، ف. ۱۳۸۴. *آواره و سایه اش*، ترجمه ع. عبداللهی. تهران: مرکز.
- \_\_\_\_\_ ۱۳۸۵. *حکمت شادان*، ترجمه ج. آل احمد و س. کامران و ح. فولادوند. تهران: جامی.
- \_\_\_\_\_ ۱۳۸۷. *چنین گفت زردشت*، ترجمه د. آشوری. تهران: آگاه.
- Hatab, L. J. 2005. *Nietzsche's Life Sentence: Coming to Terms with Eternal Recurrence*, New York: Routledge.
- Kakela Pumala, T. 2014. "Postmodern Ghosts and the Politics of Invisible Life". *Death in Literature*, edited by O. Hakola and S. Kivisto. London: Cambridge Scholars Publishing.
- Katz, C. E. 2005. *Emmanuel Levinas*, London and New York: Routledge.
- Levinas, E. 1993. *God, Death and Time*, translated by B. Bergo. California: Stanford University press.
- McHale, B. 2004. *Postmodernist Fiction*, London: The Taylor & Francis-library.
- Mooney, A. 2014. *Human Rights and the Body: Hidden in Plain Sight*, Farnham: Ashgate.
- Wondrich, R. G. 2008. "Postmodern Love, Postmodern Death and God-like Authors in Irish Fiction: The Case of John Banville", *Bells: Barcelona English Language and Literature Studies*, (11): 79-88.