



شماره بیست و هفتم

بهار ۱۳۹۳

صفحات ۱۸۶-۱۶۳

فرا داستان تاریخ نگارانه؛ مطالعه موردی: مارمولکی که ماه را بلعید

دکتر غلامرضا پیروز*

دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران

دکتر قدسیه رضوانیان

دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران

سروناز ملک

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران

چکیده

فرا داستان از رایج ترین انواع داستان های پسامدرنیستی است که گاه رویدادهای تاریخی را آگاهانه تحریف می کند تا در امکان کشف حقیقت تاریخی تردید کند. در فرا داستان تاریخ نگارانه، نویسنده با آشکار کردن شگردهای داستان نویسی و تحریف تاریخ، می کوشد با روایت و نگرشی متفاوت، تاریخ را نیز یک داستان نشان دهد. روش هایی همچون جعل تاریخ، آیرونی، بینامتنیت، زمان پریشی، و... در *مارمولکی که ماه را بلعید* نشان می دهد که این رمان، یک فرا داستان تاریخ نگارانه ایرانی است. این پژوهش در نظر دارد تا شگردهای فرا داستان تاریخ نگارانه را در این رمان براساس نظریه لیندا هاجن بررسی نماید. نتیجه تحقیق نشان دهنده ساختار پسامدرنیستی این رمان است که به شکلی طنز آمیز تاریخ دوران قاجار و پهلوی را تحریف و نقد و بازنگری می کند و حقایق مسلم انگاشته شده تاریخ را شبهه برانگیز جلوه می دهد.

واژگان کلیدی: ادبیات داستانی، پسامدرنیسم، فرا داستان تاریخ نگارانه، لیندا هاجن، قاسم شگری

*pirouz_40@yahoo.com

نشانی پست الکترونیکی نویسنده مسؤول:

تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۲/۹/۲۵

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۲/۳/۲۱

۱- مقدمه

واژه پسامدرن ابتدا در عرصه معماری در دهه‌های ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ رایج شد و سپس بر فلسفه، سینما، موسیقی، ادبیات و ... تأثیر گذاشت. می‌توان تصریح کرد که تأثیر پسامدرن در ادبیات، مخصوصاً ادبیات داستانی بسیار چشمگیر بوده‌است. از نظر ایهاب‌حسن،^۱ اصطلاح پسامدرنیسم دچار نوعی بی‌ثباتی معنایی است؛ به‌گونه‌ای که هیچ اتفاق نظر آشکاری درباره معنای آن در میان محققان وجود ندارد. او معتقد است که این دشواری کلی با دو عامل تشدید می‌شود: یکی نوپایی نسبی اصطلاح پسامدرنیسم، و دیگری خویشاوندی آن با اصطلاحات متداول‌تری که خود به‌همان اندازه بی‌ثبات‌اند (حسن، ۱۳۸۷: ۹۹). برایان مک‌هیل^۲ خاطر نشان می‌کند هر تفسیری از پسامدرنیسم، دیدگاه‌های متفاوتی را در خود منعکس می‌کند که هیچ‌کدام از این دیدگاه‌ها درست‌تر از دیدگاه دیگر نیست. مثلاً پسامدرنیسم جان‌بارت^۳ ادبیات غنی‌سازی است، لیوتار^۴ در دیدگاهش از پسامدرنیسم، شرایط کلی دانش در جامعه معاصر و از دست رفتن کارکرد فراواقعیت‌ها را بیان می‌کند، چارلز نیومن^۵ اقتصاد تورم‌زا را ویژگی پسامدرن می‌داند و جیمسون^۶ نیز سلطه فرهنگ سرمایه‌داری را به‌عنوان مشخصه دوران پسامدرن اعلام می‌کند (هاچن،^۷ ۲۰۰۲: ۱۱). از این‌رو، نظریه‌پردازان بسیاری درباره وضعیت پسامدرن و نتایج حاصل از آن قلم زده‌اند. «اگرچه مفسران بسیاری معتقدند که پسامدرنیسم یک اصطلاح نامفهوم و گیج‌کننده است، برخی نیز موافق‌اند که دسته‌ای از خصوصیات و ویژگی‌ها وجود دارد که فرهنگ معاصر را توصیف می‌کند؛ وقتی آنها در کنار هم می‌آیند، می‌توانند پسامدرن نامیده شوند» (واتسون،^۸ ۲۰۰۱: ۴).

با وارد شدن پسامدرنیسم به عرصه ادبیات جهان، بسیاری از نویسندگان نوشتن داستان به سبک و سیاق پسامدرنیستی را آغاز کردند. یکی از انواع داستان‌های

-
1. Ihab Hassan
 2. Brian Mc Hale
 3. John Barth
 4. Jean Francois Lyotard
 5. Charles Newman
 6. Fredric Jameson
 7. Hutcheon
 8. Watson

پسامدرن، فرداستان است. اگرچه فرداستان در ابتدا به‌عنوان یک شگرد در داستان‌های پسامدرن به کار گرفته می‌شد، بعدها ارتقا یافت و تبدیل به یک نوع از انواع داستان‌های پسامدرن گردید. پترشیا وو^۱ معتقد است که این اصطلاح را اولین بار ویلیام گس،^۲ منتقد و رمان‌نویس مشهور، مطرح ساخت، و امروزه به یکی از رایج‌ترین انواع داستان‌های پسامدرن تبدیل شده است (وو، ۱۳۹۰: ۹). لیندا هاچن فرداستان‌هایی را که به سوژه‌های تاریخی توجه می‌کنند و نویسنده رویدادهای تاریخی را پایه و اساس روایت خود قرار می‌دهد، فرداستان تاریخ‌نگارانه می‌نامد. وی از اصلی‌ترین نظریه‌پردازانی است که در این زمینه به بحث و بررسی پرداخته است. بدین ترتیب در این مقاله، رمان *مارمولکی که ماه را بلعید*، اثر قاسم شکری، براساس نظریه لیندا هاچن درباره فرداستان تاریخ‌نگارانه تجزیه و تحلیل می‌شود. این رمان یک فرداستان تاریخ‌نگارانه است که شاید جزو معدود رمان‌های ایرانی در این زمینه باشد و به همین جهت برای بررسی در این پژوهش انتخاب گردیده است. این مقاله در نظر دارد تلاش شکری را در خلق یک فرداستان تاریخ‌نگارانه ایرانی نشان دهد. در ادامه، نظریه هاچن درباره فرداستان تاریخ‌نگارانه و شگردهای آن تشریح می‌شود، سپس رمان *مارمولکی که ماه را بلعید*، براساس این شگردها بررسی می‌گردد.

۲- فرداستان تاریخ‌نگارانه

فرداستان از رایج‌ترین انواع داستان‌های پسامدرنیستی است که در آن فرایند نوشتن داستان به سوژه داستان تبدیل می‌شود و داستان به‌وضوح به شرح شگردهای داستان‌نویسی می‌پردازد. پاتریشیا وو معتقد است فرداستان، به شکلی خودآگاه و نظام‌مند توجه خواننده را به ماهیت یا وضعیت خود به‌عنوان امری ساختگی و مصنوع معطوف می‌کند تا از این طریق پرسش‌هایی را درباره رابطه میان داستان و واقعیت مطرح کند (وو، ۱۳۹۰: ۸) و حد و مرز میان واقعیت و خیال را در هم آمیزد. یک نوع از فرداستان، فرداستان تاریخ‌نگارانه است. در این نوع، تاریخ مبنای کار نویسنده قرار می‌گیرد و نویسنده سعی دارد با انتخاب رویدادها و شخصیت‌های واقعی و ساختارزدایی

1. Patricia Waugh

2. William. H. Gass

آنها، قطعیت رویدادهای تاریخی را به پرسش بکشد و خواننده را به تأمل درباره تاریخ وادارد. لیندا هاچن از نظریه پردازانی است که دیدگاه او درباره فراداستان تاریخ نگارانه به درک عمیق تر این نوع کمک می کند. وی معتقد است که هر تاریخی در زمان معقولی وجود داشته است و هر تاریخ نویسی می خواهد حقیقت را درباره این پدیده بیان دارد، اما فراداستان تاریخ نگارانه چنین القا می کند که حقیقت واحد هرگز وجود ندارد، بلکه انسان با مجموعه ای از حقایق روبه روست. داستان و تاریخ هر دو روایت هایی هستند که وجه افتراقشان در حدود آنهاست. فراداستان تاریخ نگارانه ابتدا این حدود را برمی نهد و سپس آن را نقض می کند (هاچن، ۱۳۸۳: ۲۷۳). وی معتقد است که هیچ روایت تاریخی ای رویدادها را به صورت مستقیم و شفاف بیان نمی کند، بلکه همواره مورخ گرایش های ایدئولوژیک خود را در روایت وقایع دخالت می دهد.

از نظر هاچن، نویسنده در فراداستان تاریخ نگارانه از شگردهایی بهره می برد تا تاریخ را به موضوعی بحث انگیز تبدیل کند. در ادامه مختصراً به این شگردها می پردازیم.

۱-۲- جعل تاریخ

نویسنده در فراداستان تاریخ نگارانه، با جعل تاریخ، روایت جدیدی از رخدادهای تاریخی ارائه می دهد تا حقایق مسلم تاریخی را زیر سؤال ببرد. از نظر هاچن، درواقع ادبیات داستانی و تاریخ نگاری خود تصمیم می گیرند که کدام رخدادهای را به صورت حقایق تاریخی نشان دهند (همان: ۳۰۹). فراداستان تاریخ نگارانه قصد نفی تاریخ و کم اهمیت جلوه دادن آن را ندارد، بلکه تأکید می کند آنچه از طریق تاریخ روایت می شود، قطعی نیست. «هاچن خود تاریخ را افسانه نمی داند؛ از نظر او تلاش ما برای دست یافتن به حقیقت تاریخی، همواره مساوی با نوشتن داستان (عاری کردن تاریخ از واقعیت) است» (پاینده، ۱۳۹۰: ۳۹۵). از این رو، فراداستان تاریخ نگارانه بر این موضوع تمرکز می کند که تاریخ نیز خود نوعی داستان است.

۲-۲- بینامتنیت

نویسندگان پسامدرن آگاهانه از متون پیشین در آثار خود بهره می برند. از نظر هاچن یکی از شگردهایی که فراداستان تاریخ نگارانه به وسیله آن با گذشته ادبیات و تاریخ نگاری رویاروی می شود، بینامتنیت است. و از این طریق به ما می آموزد که هم تاریخ و هم

داستان در درجه نخست به سایر متن‌ها ارجاع می‌کنند و ما گذشته‌ای را که واقعاً وجود داشته‌است، صرفاً با بقایای متنی شده آن می‌شناسیم (هاچن، ۱۳۸۳: ۳۰۰). وی معتقد است که بینامتنیت، به جای رابطه چالش‌بار مؤلف-متن، رابطه چالش‌بار میان خواننده و متن را اساس کار خود قرار می‌دهد؛ رابطه‌ای که معنای متنی را در دل تاریخ گفتمان جای می‌دهد. از این‌رو، اثر ادبی دیگر اصیل محسوب نمی‌شود، بلکه هر اثر ادبی تنها جزئی از گفتمان‌های پیشینی است که هر متنی معنا و دلالت خود را از آن می‌گیرد (هاچن، ۱۳۸۷: ۲۸۰-۲۷۹). بنابراین فرداستان تاریخ‌نگارانه با استفاده از بینامتنیت، به خواننده گوشزد می‌کند که تاریخ همواره از طریق روایت‌های گذشته و بقایای متنی شده آن به ما رسیده‌است.

۲-۳- طنز و آبرونی

هاچن طنز و آبرونی را از شگردهای اساسی فرداستان تاریخ‌نگارانه می‌داند، زیرا در این نوع داستان‌ها، نویسنده صرفاً به بیان تاریخ از طریق متون گذشته و بینامتن‌ها نمی‌پردازد؛ «بازتاب گذشته در اثر جدید، نوستالوژیک نیست، بلکه انتقادی و طعنه‌آمیز است. نویسنده قصد ندارد که گذشته را از بافت تاریخی‌اش جدا کرده و دوباره آن را در زمان حال گردآوری کند» (هاچن، ۱۹۹۹: ۸۹). در واقع بازنمایی مستقیم و سراسر جدی گذشته منظور نویسنده نیست، بلکه مؤلف درمی‌یابد که گذشته اجتناب‌ناپذیر بوده و تنها از طریق اسلوبی طنزآمیز یا آبرونی‌دار می‌تواند بازنمایی شود (آلن، ۱۳۸۹: ۲۷۵). صنعت آبرونی در این نوع داستان‌ها جایگاه ویژه‌ای دارد، زیرا معضل زبان و مناقشه‌پذیر بودن هر گونه شناخت زبانی را به نمایش می‌گذارد (پابنده، ۱۳۹۰: ۳۹۹) و رویکرد طنزآمیزش بر این امر تأکید دارد که تاریخ، ثبت بی‌شبهه هر گونه حقایق یقینی نیست.

۲-۴- آشکار کردن شگردهای داستان‌نویسی

هاچن با استناد به نظر هیدن وایت و پل وین^۱ که تاریخ را رمانی حقیقی می‌نامند، به این نکته اشاره می‌کند که تاریخ و داستان عرف‌های مشترکی دارند که عبارت‌اند از: انتخاب رویدادها، روایت، تعیین ضرباهنگ وقایع، تنظیم رخدادها در قالب یک طرح و ... بنابراین

هر تاریخی می‌تواند یک داستان باشد که به وسیلهٔ تاریخ‌نگار روایت می‌شود. از نظر دکتر^۱ نیز جنبهٔ فراداستانی در فراداستان‌های تاریخ‌نگارانه شالودهٔ این مفهوم است که تاریخ نوعی داستان است که ما در آن زندگی می‌کنیم و داستان نوعی تاریخ است که به ما امکان می‌دهد تا داده‌های موجود را در نگارش، بیشتر و واجد منابعی متنوع‌تر از آنچه تاریخ‌دان تصور می‌کند، بدانیم (هاچن، ۱۳۸۳: ۲۸۰-۲۷۷). بنابراین نویسنده با استفاده از شگردهایی چون داستان در داستان، اتصال کوتاه، تغییر مداوم راوی و زاویهٔ دید و ... اعلام می‌کند که در حال نوشتن یک داستان است.

۲-۵- حضور شخصیت‌های واقعی در داستان

بری لوئیس^۲ معتقد است در داستان‌های پسامدرن گاه شخصیت‌های تاریخی در متنی که آشکارا داستانی است، نقش‌آفرینی می‌کنند؛ نویسنده شرحی ساختگی از زندگی آنان ارائه می‌دهد که با دانسته‌های قبلی خوانندگان مغایرت دارد (لوئیس، ۱۳۸۳: ۱۰۶-۱۰۵). اساساً در فراداستان تاریخ‌نگارانه نویسنده با استفاده از شخصیت‌های تاریخی در واقعیت‌های تاریخی مداخله می‌کند، و با ترکیب تاریخ و داستان نشان می‌دهد که تناقضی میان تفسیر واقعیت تاریخی و تدابیر داستانی وجود دارد (هاچن، ۱۹۹۹: ۸۹).

۲-۶- زمان‌پریشی

در رمان‌های پسامدرنیستی زمان خطی وجود ندارد و این نوع رمان مملو از بی‌نظمی‌های زمانی است. هاچن بهترین نمونهٔ نوشتار پسامدرنیستی را در این زمینه فراداستان‌های تاریخ‌نگارانه می‌داند که در آن مرزهای زمانی درهم می‌ریزد، و به طرز خودآگاهانه‌ای تاریخ تحریف می‌شود (لوئیس، ۱۳۸۳: ۸۶). در این نوع داستان‌ها زمان‌پریشی می‌تواند هم در سطح زمان روایت رویدادها و هم در سطح زمان وقوع آنها رخ دهد. مثلاً، در رمان حریق عمومی اثر رابرت کوور که مبتنی بر منابع تاریخی است، رخدادهای تاریخی آمریکا همچون اعدام خانوادهٔ روزنبرگ (۱۹۵۳م) و واقعهٔ واترگیت (۱۹۷۳م) به شکلی زمان‌پریشانه، به‌طور متناوب میان دو روایت بازگو می‌شود (وو، ۱۳۹۰: ۱۵۳). مغایرت زمان

1. E.L. Doctorow
2. Barry Lewis

رویدادهای تاریخی با زمان وقایع داستان یا ایجاد آشفته‌گی در آن، به همراه بی‌نظمی در زمان روایت، اساساً از شگردهای نویسنده برای ارائه تاریخی تحریف‌شده و برهم‌زدن انسجام روایت خطی است.

۳- خلاصه داستان

راوی داستان شخصی است به نام ژان ژاک ژی‌گاردیو، یک نویسندهٔ مردهٔ دورگهٔ فرانسوی-اسپانیایی که در زمان حیاتش دو رمان به نام‌های *مارمولکی که ماه را بلعید* و *ریش سفید عصر نوح* نوشته‌است. وی که پس از مرگش به یک نویسندهٔ فرامکان و فرازمان تبدیل شده‌است، به شرح ملاقات‌های خود با شخصیت‌های تاریخی ایران در دوران قاجار و پهلوی می‌پردازد که همگی در دیار مردگان سرگردان‌اند. ژی‌گاردیو در هر فصل در هیأت یکی از شخصیت‌های تاریخی، رویدادهای این دوران را شرح می‌دهد. او گاه در هیأت حاج حسینقلی‌خان، وزیرمختار ایران در واشنگتن ظاهر می‌شود و گاه در هیأت دکترحشمت، دوست و هم‌رزم میرزا کوچک‌خان جنگلی؛ گاه همراه و همسفر نواب والا در سفر به هند است و گاه یکی از سربازان بی‌رحم آغامحمدخان که هنگام فتح کرمان دست به خونریزی و کشتار می‌زند. او در هر هیأتی که باشد، وقایع تاریخی را با زاویهٔ دیدی متفاوت و با نگرشی تازه و نقادانه بازگو می‌کند.

۴- بررسی و تحلیل رمان

۴-۱- جعل تاریخ

در *مارمولکی که ماه را بلعید*، نویسنده با جعل بسیاری از وقایع تاریخی و ساختارشکنی آنها، قطعیت و صحت این وقایع را که از متون تاریخی گذشته به دست ما رسیده‌است، به پرسش می‌کشد. این امر سبب می‌گردد تا خواننده در حقایق پذیرفته‌شدهٔ تاریخی تردید کند و دانسته‌های خود را دربارهٔ تاریخ دوباره مورد سنجش و بازبینی قرار دهد؛ شاید روایت جدیدی از وقایع تاریخی دانسته‌های ما را از آن به دروغی محض تبدیل کند. شکری تحریف تاریخ را با شگرد طنز و آبرونی همراه می‌کند تا هم به انتقاد از اوضاع کشور و وضعیت مسلط بر جامعه در زمان قاجار و پهلوی بپردازد و هم نشان دهد آنچه منابع

تاریخی دربارهٔ وقایع این دوران برای ما نقل می‌کند، شبهه‌برانگیز است. عمدهٔ وقایعی که در این زمان تحریف و بازسازی می‌شود، وقایع مربوط به دوران پادشاهی ناصرالدین‌شاه قاجار است که بخش اعظم کتاب را در بر می‌گیرد. نویسنده ابتدا ارجاعاتی صحیح به منابع تاریخی می‌دهد و سپس با دیدگاهی طنزآمیز و مضحک به تحریف رویدادها می‌پردازد تا به نتیجهٔ دل‌خواه خود برسد. مثلاً استنطاق میرزا رضا کرمانی پس از ترور ناصرالدین‌شاه با ارجاعاتی صحیح به منابع تاریخی نقل می‌شود. سخنان میرزا در برخی موارد همان سخنانی است که وی در جلسهٔ بازجویی خود گفته و در منابع تاریخی نیز آمده‌است (نوری، ۱۳۶۱: ۴۶-۳۴). اما حضور ناصرالدین‌شاه در جلسه و برخی عملکردهای میرزا، مجعول و غیرواقعی به نظر می‌رسد. مثلاً در منابع تاریخی آمده‌است که تلقینات و زبان‌آوری‌های مخالفان ملک‌خان نزد شاه، وی را به وحشت انداخت و وی با بیانیه‌ای فرمان انحلال فراموش‌خانه را صادر کرد که در روزنامهٔ وقایع اتفاقیه منتشر شد (رائین، ۱۳۵۳: ۲۲)، اما در روایت شکری، این میرزا رضاست که خطر ترویج افکار و عقاید میرزا ملک‌خان را به شاه گوشزد کرده، بیانیه را به او دیکته می‌کند و وی را به انحلال فراموش‌خانه برمی‌انگیزد. درواقع در فراداستان تاریخ‌نگارانه، گاه رویدادها و حوادث ابداع می‌شوند و گاه مورد جعل قرار می‌گیرند. گفتگوی شاه با میرزا- گفتگوی قاتل با مقتول- نیز از مواردی است که شکری با ابداع آن بسیاری از حقایق مربوط به بازجویی میرزا را که در متون تاریخی نقل شده و دانسته‌های ذهنی ما را از این رخداد تشکیل می‌دهد، تحریف می‌کند. در این ملاقات به‌جای آنکه میرزا استنطاق شود، قضیه برعکس شده و این شاه است که مورد استنطاق قرار می‌گیرد. نویسنده ابتدا ارجاعاتی صحیح به این رویداد می‌دهد و سپس با استفاده از طنز و آبرونی از واقعیت فاصله می‌گیرد.

شکری در اکثر موارد شرحی ساختگی از وقایع معروف تاریخی ارائه می‌دهد که چندوچون این رویدادها با حقیقت مغایرت دارد. برای مثال، اینکه چرا ناصرالدین‌شاه علاقهٔ خاصی به ملیجک (برادرزادهٔ امینه‌قدس) داشت و پول ملت بیچاره را خرج این کودک زشت‌روی می‌کرد، سؤال است که ذهن اکثر نزدیکان شاه را به خود مشغول کرده بود. دوستعلی‌خان معیرالممالک (نوهٔ دختری ناصرالدین‌شاه) در کتاب خاطرات خود به این موضوع اشاره می‌کند و چندوچون آشنایی شاه با ملیجک را شرح می‌دهد. همچنین از زبان

مهدی قلی خان مجدالدوله روایت می‌کند که شاه نیز علت علاقه خود به ملیجک را نمی‌دانست (معیرالمالک، ۱۳۶۱: ۹۱). شگری با تحریف این رویداد تاریخی، با نگرشی متفاوت، علت علاقه شاه به ملیجک را این می‌داند که ملیجک در دوران کودکی به صورت اتفاقی شاه را از مرگ نجات داده بود (شگری، ۷۳-۷۱). سپس شگری با استفاده از شگرد طنز و آبرونی به انتقاد از رفتار ناصرالدین شاه به عنوان کسی که مسؤولیت یک مملکت بر عهده اوست، می‌پردازد. در حالی که مردم از وضعیت معیشتی نامناسب رنج می‌برند و نارضایتی عمومی در همه جا مشهود است، شاه به جای پرداختن به هزاران مشکل ریز و درشت ملت، فارغ و آسوده دارایی خزانه مملکت را بیپرده صرف یک کودک می‌کند.

هاچن معتقد است رمان‌های تاریخی از اطلاعات و جزئیات رویدادهای گذشته استفاده می‌کنند و آن را در متن خود همگون می‌سازند تا داستان خود را اثبات‌شدنی جلوه دهند؛ اما در فرداستان تاریخ نگارانه در حالی که جزئیات رویدادهای تاریخی ملحوظ می‌شود، نویسنده آن را تحریف می‌کند تا توجه خواننده به این موضوع جلب شود که تاریخ مدون ممکن است نتواند برخی رویدادها را به یاد آورد و خطر خطای عمدی و غیرعمدی در روایت کردن وقایع تاریخی همواره وجود دارد (هاچن، ۱۳۸۳: ۲۸۶).

رویدادهای تاریخی دیگری نیز، از جمله برخی وقایع مربوط به دوران پادشاهی فتحعلی شاه، مظفرالدین شاه و رضاشاه پهلوی در این رمان، تحریف و مورد بازبینی قرار می‌گیرند تا از این طریق، ذهنیت شکل یافته خواننده را درباره این رویدادها واژگون کند و دوباره بسازد. نویسنده در فرداستان تاریخ نگارانه با تلفیق خیال و واقعیت میان خواننده و متن چالشی ایجاد می‌کند تا آنجا که خواننده از خود می‌پرسد این متن تا چه حد از واقعیت الهام گرفته و تا چه حد حوادث آن زاده تخیل نویسنده است؟ آیا این یک داستان است یا وقایع آن برگرفته از واقعیت است؟ چالشی که خواننده با متن دارد و نمی‌تواند به قطعیت برسد، به متن بُعدی وجودشناسانه می‌بخشد؛ چون مخاطب نمی‌تواند دنیای خیال را از دنیای واقعی تشخیص دهد.

۴-۲- طنز و آبرونی

در فرداستان تاریخ نگارانه، نویسنده با استفاده از شگرد طنز هر مفهوم یا هر پدیده‌ای را به سخره می‌گیرد. شگری نیز از شاخصه طنز در رمانش به شکل گسترده‌ای بهره می‌برد؛

طنزهایی که گاه به صورت جدی و گاه به شوخی تاریخ سلسله قاجار و پهلوی و مسائل سیاسی، اجتماعی و جریان‌های فکری آن دوران را به چالش می‌کشد؛ به‌خصوص جریان فراماسونری در ایران که مرکز حوادث این رمان قرار می‌گیرد.

اگرچه این نوع داستان‌ها رویه‌ای طنزآمیز دارند، باید جدی گرفته شوند، زیرا نگاه نویسنده به اشیا گزارشگر فاصله‌ها و گسیختگی‌هاست. او پیش از آنکه خواهان طنز باشد، در پی نشان‌دادن جهان بیگانه‌ای است که همه پیوندهای آن تکه‌تکه گردیده‌است (تسلیمی، ۱۳۹۰: ۲۱۴). گاه نویسنده موقعیتی می‌آفریند که ممکن است خنده‌دار نشان داده شود، ولی هیچ نباید آن را شوخی به شمار آورد (همان: ۲۲۶). مثلاً در بخشی از داستان، راوی در نقش یکی از سربازان آغامحمدخان قاجار ظاهر می‌شود و آغامحمدخان به او به دلیل انجام هم‌زمان تجاوز به زنی باردار، در آوردن چشم‌هایش از حدقه و بریدن سر طفل داخل شکمش نشان شجاعت می‌دهد (شکری، ۸۹-۸۸). در این بخش، گفتگوی طنزآمیز آغامحمدخان و سرباز، در کنار تلاش خلاف انتظار سرباز برای انجام شمار بیشتری از قتل و تجاوز به قصد نشان‌دادن لیاقتش، موقعیتی خلق می‌کند که اگرچه رویه‌ای طنزآمیز دارد، اما به‌شدت تلخ و گزنده است و باید جدی گرفته شود. بنابراین، رویدادهای تاریخی هم‌زمان به کار گرفته و از طریق طنز متزلزل می‌شوند تا نتیجه مورد نظر نویسنده که همان واژگون‌سازی دانسته‌های ما از تاریخ و انتقاد اجتماعی است، محقق شود. درواقع شکری از طریق طنز، گسستی میان واقعیت‌های تاریخی و نحوه بازنمایی آنها ایجاد می‌کند و با ارائه روایتی جدید، نگرش ما را درباره تاریخ دگرگون می‌سازد. همچنین دیدگاه طنزآمیز شکری گاه در سخنان و گاه در عملکرد شخصیت‌هایش تجلی می‌یابد. برای مثال، وقتی که ناصرالدین‌شاه به همراه ژنی‌گاردیو در پاریس هستند، مازور تالبوت به همراه دو پسر و یک دخترش درخواست ملاقات با شاه را دارند. از آنجا که ناصرالدین‌شاه و ژنی‌گاردیو هر دو فرازمان و فرامکان هستند و از قصد و نیت تالبوت که همان بستن قرارداد است، آگاهی دارند، با این حال فقط برای دیدن روی دختر تالبوت، او را به حضور می‌پذیرند (همان: ۲۱۲-۲۱۱). این نوع برخورد طنزآمیز با شخصیت‌های تاریخی، تأکیدی است بر این موضوع که نمی‌توان به حقیقت‌های تاریخی دست یافت؛ زیرا تاریخ‌نگاران تحت تأثیر گفتمان مسلط زمان خود به روایت تاریخ

می‌پردازند و خواننده نمی‌تواند با مطالعه منابع تاریخی، تصویری روشن و عینی از شخصیت‌ها و رویدادهای گذشته به دست آورد، بلکه باید متنی‌شدن تاریخ را تشخیص دهد و در عین حال از آنچه که به وسیله طنز بر سر رویدادها و شخصیت‌های تاریخی آمده‌است، آگاه باشد و آنها را با دیدی انتقادی مورد بازبینی قرار دهد.

قلم نیش‌دار و طنزآمیز قاسم شکری در این رمان به هیچ‌چیز و هیچ‌کس رحم نکرده‌است؛ از این‌رو، پرداختن به تمام موقعیت‌های طنزآمیز در این مقال امکان‌پذیر نیست.

آیرونی از دیگر شگردهایی است که در این رمان بسیار مورد استفاده قرار می‌گیرد. بیشتر رویدادهای این رمان برخلاف انتظار خواننده است. از همان ابتدای داستان که یک نویسنده مرده و البته غیرایرانی می‌خواهد تاریخ ایران را در دوره قاجار و پهلوی روایت کند، صنعت آیرونی نمود پیدا می‌کند و تا پایان داستان ادامه می‌یابد. در بیشتر موارد، شگرد آیرونی با طنز همراه است و تأثیر متقابل این دو، خواننده را در موقعیتی غیرقابل پیش‌بینی قرار می‌دهد؛ نظیر به سخن درآمدن ملیجک در گهواره، ملاقات ناصرالدین‌شاه با قاتلش، ادعای پزشک احمدی مبنی بر اینکه حمید لولایی است، ملاقات ناصرالدین‌شاه با ملکم‌خان در انجمن اخوان فراماسون و تمایل وی برای عضویت در فراموش‌خانه و... در همه این موارد کارکرد آیرونی خواننده را در موقعیتی بی‌ثبات قرار می‌دهد و به او گوشزد می‌کند که باید آنچه را درباره رویدادها و شخصیت‌های تاریخی خواننده‌است، دوباره مرور کند. در تاریخ آمده‌است که ناصرالدین‌شاه با ترویج فراماسونری در ایران به مبارزه پرداخت (رائین، ۱۳۵۳: ۲۲-۱۸). آیا وی بر خلاف آنچه تاریخ می‌گوید، به عضویت در فراماسونری تمایل داشته‌است؟ آیا کسی که به‌عنوان پزشک احمدی اعدام شد، خود او نبوده‌است؟ آیا ادعای ناصرالدین‌شاه مبنی بر اینکه علت علاقه بی‌حد خود را نسبت به ملیجک خودش هم نمی‌داند، دروغی محض است؟ وجود وضعیت آیرونی‌دار و البته طنزآمیز رویدادها در روایت شکری موجب شکل‌گیری این‌گونه پرسش‌ها در ذهن خواننده می‌شود؛ پرسش‌هایی که وی را در وضعیتی تناقض‌آمیز قرار می‌دهد و متن نیز هیچ تمایلی ندارد این تناقضات را رفع کند یا برای آنها پاسخی ارائه دهد. این رویکرد، چندصدایی شدن متن را دنبال می‌کند.

۴-۳- بینامتنیت

بینامتنیت در رمان *مارمولکی که ماه را بلعید*، آگاهانه از سوی نویسنده به کار گرفته می‌شود. اصطلاح متن در بررسی بینامتنیت از منظر پسامدرن، فقط مختص متون مکتوب نیست، بلکه یک تابلوی نقاشی، یک قطعه موسیقی یا یک فیلم سینمایی و به‌طور کلی هر آنچه واجد نظام نشانه‌شناختی است، متن محسوب می‌شود (پابنده، ۱۳۹۰: ۴۴۵). از این‌رو، شکرى از متون داستانی و غیرداستانی، نقل قول از افراد مشهور، نظریه‌های علمی، فیلم‌های سینمایی، اشعار شاعران، مصاحبه‌ها، مطالب مجلات، اسطوره‌ها و... بهره می‌برد و «فضایی چند بُعدی می‌سازد که از مراکز بسیار متعدد فرهنگ اخذ شده‌اند، به گونه‌ای که متن هرگز متکی به یکی از آنها نیست» (همان: ۴۴۸).

نویسنده از همان ابتدا، داستانش را با نقل قولی از *انجیل* آغاز می‌کند؛ سپس راوی خود را با براس کوباس، یکی از شخصیت‌های رمان *خاطرات پس از مرگ براس کوباس*، اثر ماشادو دآسیس مقایسه می‌کند (دآسیس، ۱۳۸۵)، و به بیان شباهت‌ها و تفاوت‌های خود با براس کوباس می‌پردازد. شخصیت ژى گاردیو گاه موازی با شخصیت براس کوباس و گاه در تقابل با او قرار می‌گیرد. ژى گاردیو به‌عنوان راوی‌ای که قصد دارد تاریخ ایران را به‌عنوان یک حقیقت عینی روایت کند، براس کوباس راوی‌ای تخیلی و داستانی را در ذهن مخاطب تداعی می‌کند، این بینامتنیت در راستای تأکید هرچه بیشتر بر داستانی بودن تاریخ به کار گرفته می‌شود.

علاوه بر ایجاد ارتباط میان متون داستانی، شکرى به متون غیرداستانی نیز ارجاع می‌دهد. بیشترین بینامتن‌ها در این رمان، ارجاع به متون تاریخی است که موجب می‌شود خواننده میان روایت منابع تاریخی و روایتی که از زاویه دیدی جدید بیان می‌شود، در نوسان باشد. هاجن این امر را مصداق کارکرد ثبات‌زدایانه فراداستان تاریخ‌نگارانه می‌داند که اساساً رمزگانمندی مضاعف دارند، و از کشاکش میان واقعیت و داستان، میان امور برساخته و واقعی، میان همسازۀ واقع‌گرایی و اظهار ناسازوار عدم امکان واقع‌گرایی بهره می‌برند (آلن، ۱۳۸۹: ۲۷۳). علاوه بر این، نویسنده با بهره‌گیری از متون تاریخی و ساختارزدایی آنها از طریق طنز و آبرونی، طبیعت و سرشت تاریخ را به پرسش می‌کشد و معانی نو و تازه‌ای را به خواننده پیشنهاد می‌کند. بینامتن‌ها از یک سو خواننده را به گذشته ارجاع می‌دهند و از سوی دیگر، طنز تفاوت با گذشته را برای او آشکار می‌سازند.

ارجاع به فیلم‌های سینمایی از دیگر نمودهای بینامتن‌های غیرداستانی است؛ از جمله ارجاع رمان شکری به فیلم *حاجی و شنگتن* که عزت‌الله انتظامی در آن نقش حاج حسینقلی خان را بر عهده داشته است (شکری: ۱۱۲-۱۱۰). این گونه بینامتن‌ها خواننده را نیز در ایجاد معنای متن شرکت می‌دهد، زیرا «هنگام قرائت متن، تداعی‌هایی به سایر متونی که پیشتر خوانده در ذهنش اتفاق می‌افتد و معنایی که از متن استنباط می‌کند، در واقع حاصل برهم‌کنش متن با این تداعی‌هاست» (پاینده، ۱۳۹۰: ۴۵۶). ایجاد رابطه با فیلم *حاجی و شنگتن* موجب می‌شود که خواننده برداشت‌های خود را از فیلم در درک معنای متن دخالت دهد. در عین حال، وضعیت طنزآمیز و آبرونی‌داری که از طریق این بینامتن ایجاد می‌شود، می‌تواند تأکیدی باشد بر قطعی‌نبودن حقایق تاریخی و بیان آنها با نگرشی متفاوت و هم‌زمان از بین بردن تأثیر این بینامتن. هاجن معتقد است نویسنده پژواک‌های بینامتنی را مورد استفاده قرار می‌دهد و از تأثیرگذاری متن‌ها سود می‌جوید، سپس با طعنه و استهزاء رویدادهای خلاف انتظار تأثیر این بینامتن‌ها را از بین می‌برد (هاجن، ۱۳۸۳: ۲۹۹).

پارودی نیز از شگردهایی است که به این رمان بُعدی بینامتنی داده است. نویسنده با استفاده از پارودی، متن اولیه را از بافت و فضای زمانی خود خارج کرده، سپس برای پرداختن به هدف، آن را بازآفرینی می‌کند. پارودی در این رمان به صورت تقلید تمسخرآمیز از شیوه و سبک نامه‌های قدیم، ژانر خاطره‌نگاری، مصاحبه‌های تلویزیونی، اشعار و داستان‌های گذشتگان، سبک تاریخ‌نویسان، اسطوره‌ها و داستان‌های پیامبران و... جلوه‌گر می‌شود. مثلاً شکری برای نقد و بررسی جریان فراماسونری در ایران و افکار و عقاید آنان از اسطوره انکیدو (ص ۱۲۲-۱۲۳)، داستان سلیمان و حیرام (ص ۱۲۵-۱۲۴) و اسکندر و خضر (ص ۱۲۶-۱۲۵) بهره می‌گیرد. استفاده تمسخرآمیز از اسطوره یا داستان‌های پیامبران، به این معنا نیست که موضوعات مطرح‌شده در این متون مهم نیستند، بلکه «نویسنده می‌خواهد از این طریق در واقعیت تردید روا دارد، آن هم به طرز سخره‌آمیز و به صورت نوعی مضحکه و با شکی تمام‌عیار» (متس، ۱۳۸۹: ۲۲۷). این رویکرد نوعی تلفیق گذشته با زمان حال است و تمایل نویسنده به بازنویسی گذشته در زمینه‌ای جدید را نشان می‌دهد که نویسنده را به هدفش، یعنی هجو و انتقاد از جریان فراماسونری در ایران و عدم امکان کشف حقیقت تاریخی می‌رساند.

حضور شخصیت‌هایی از داستان‌های دیگر در اثر یک نویسنده از دیگر جلوه‌های بینامتنیت است. برایان مک‌هیل^۱ معتقد است بینش ادبی ما به‌طور طبیعی تأثیر متقابل شخصیتی را از یک متن با شخصیت‌های دیگر متون، شایسته و روا نمی‌داند، بلکه شخصیت‌های داستان در صورتی مجاز هستند بر هم تأثیر بگذارند که به یک متن تعلق داشته باشند؛ اما نویسندهٔ پسامردن این مرزها را در هم می‌شکند (مک‌هیل، ۱۹۹۶: ۵۷). او شخصیت‌های دیگر داستان‌های خود یا داستان نویسنده‌ای دیگر را وارد داستانش می‌کند و با ارائهٔ عملکرد و سرنوشتی متفاوت برای این شخصیت‌ها، خواننده را برای پذیرش موقعیت آنها دچار تردید می‌کند. مارمولکی که ماه را بلعید نیز از این بُعد بینامتنی بهره می‌برد. برای مثال شخصیت پیرمرد خنزریزری از رمان بوف کور هدایت وارد این رمان می‌شود (شکری: ۱۵۱-۱۴۵). او هرروز سر قبر سه‌گوش خالقش، یعنی هدایت، می‌نشیند و بساطی پهن می‌کند که در آن همه‌چیز یافت می‌شود. یا کاکارستم، یکی دیگر از شخصیت‌های داستان هدایت در جنبش تحریم توتون و تنباکو شرکت دارد و با شکستن چیق و قلیان خود علیه قرارداد انحصار توتون و تنباکو داد سخن می‌دهد و حتی در داستان ادعا می‌شود که بعدها به مبارزان انقلاب مشروطه می‌پیوندد (همان: ۵۹-۵۸). در روایت شکری این شخصیت‌های داستانی در حقیقت وارد دنیای واقعی می‌گردند و نویسنده از این طریق علاوه بر آمیختن حد و مرز میان دنیای واقعی و دنیای داستانی، مرز میان داستان و تاریخ را نیز در هم می‌شکند. فراداستان تاریخ‌نگارانه با بهره‌گیری از بینامتنیت و همراه کردن آن با طنز، روایت سیال و لغزانی را به نمایش می‌گذارد که به خواننده اجازه نمی‌دهد معنای واحدی را از متن استنباط کند. در این نوع داستان‌ها «وجود جهان‌های متنوع و به عبارت دقیق‌تر، ترکیب ساختارهای گوناگون در جهانی از انواع گفتمان‌ها به تناقض متن با خود و چندصدایی شدن متن منجر می‌شود» (بی‌نیاز، ۱۳۹۲: ۲۱۸). وانگهی، روایت‌های کولاژگونه و تکه‌تکه که از طریق این بینامتن‌ها ایجاد می‌شود، بر فروپاشی عملکرد فراروایت‌ها تأکید می‌کند و هم‌زمان اقتدار نویسنده به‌عنوان یگانه خالق متن به پرسش کشیده می‌شود.

۴-۴- آشکار کردن شگردهای داستانی نویسی

در فراداستان نویسنده پیوسته به خواننده یادآوری می‌کند که در حال خواندن یک داستان است و برای این کار از شگردهای مختلفی بهره می‌گیرد. یکی از این شگردها، داستان در داستان است. در رمان *مارمولکی که ماه را بلعید*، ژان ژاک ژی گاردیو که نویسنده‌ای مرده است، اظهار می‌دارد که در حال نوشتن داستانی در دنیای مردگان است. نویسنده از همان ابتدای داستان، پس از این که نقل قولی از *تجیل می‌آورد*، اعلام می‌کند که در حال نوشتن یک داستان است:

شاید برای شروع داستان، جمله بالا، بهترین گزینه ممکن باشد (شکری، ۱۳۸۸: ۷).

در ادامه نیز ژی گاردیو بارها داستان‌نوشتنش را به خواننده یادآوری می‌کند. در ابتدای فصل ۱۶ کتاب، ژی گاردیو می‌گوید که مشغول نگارش رمانی است که چندین و چندبار آن را به پایان رسانیده، اما هنوز آن گونه که باید راضی‌اش نکرده‌است:

موضوع داستان پیگیری رد و نشانه پیرمردی است هزار و اندی ساله به نام ریش سفید عصر نوح. شخصیت‌های این رمان یکی من، ژان ژاک ژی گاردیو و دیگری همان ریش سفید عصر نوح است... قابل ذکر این که من در حالی این داستان را می‌نویسم که دیگر وجود خارجی ندارم. یعنی متعلق به دنیای مردگانم (همان: ۱۲۱).

حضور این چنینی نویسنده در داستان، تقلیدی تمسخرآمیز از روایان کتب تاریخی است که خود به گونه‌ای در رویدادهایی که روایت می‌کنند، هم حضور و هم دخالت دارند. «مداخله شخصی نویسنده به‌عنوان راوی در روایت رویدادها می‌تواند یکی از جلوه‌های عمده غیرقابل اعتماد بودن راوی باشد» (ریمون- کنان، ۱۳۸۷: ۱۳۸)؛ زیرا منافع شخصی او ممکن است در روایت رویدادها مؤثر واقع شود. بدین ترتیب «تاریخ نه مبین حقیقتی واحد، بلکه روایتی از رویدادهای گوناگون است که هر یک منافع اشخاص یا گروه‌های اجتماعی خاصی را تضمین می‌کند» (پاینده، ۱۳۹۰: ۴۲۵). همچنین تقلید تمسخرآمیز در فصل پایانی کتاب مشاهده می‌شود، زمانی که راوی، داستانش را به سبک و شیوه روایان کتب تاریخی قدیم به پایان می‌برد و با این کار بر داستانی بودن تاریخ هرچه بیشتر تأکید می‌کند. به پایان‌رساندن کتاب در سی‌وسه نوبت، اشاره دارد به سی‌وسه فصل رمان *مارمولکی که ماه را بلعید* که نام هر فصل، نام یکی از مراتب سی‌وسه‌گانه فراماسونری است:

... کتابت شد حکایت فراموشان در سی‌وسه نوبت، برابر با مراتب سی‌وسه گانۀ فراماسونری، به تاریخ نهصد و پنجاه‌ون سال پیش از میلاد مسیح، برابر با سال یازدهم سلطنت سلیمان نبی... متبرک شد به نام من این وجیزۀ ناچیز: بزرگ بازرس کل، قبطی اعظم (شکری، ۱۳۸۸: ۳۱۵).

هاچن اعتقاد دارد در برخی فراداستان‌های تاریخ‌نگارانه، نویسنده یک راوی مرده را برای روایت رویدادهای تاریخی دخالت می‌دهد و بدین ترتیب برای او این امکان را فراهم می‌آورد تا از اطلاعات و بصیرت‌هایی که پس از مرگش از راه بازنگری گذشته کسب کرده‌است و قبلاً در زمان حیاتش ممکن نبود به‌عنوان شرکت‌کننده‌ای در آن رویدادها داشته باشد، برخوردار گردد (هاچن، ۱۳۸۳: ۲۹۵). ژنی گاردیو، راوی مارمولکی که ماه را بلعید نیز یک راوی مرده است. تعلق راوی به دنیای مردگان، و فرازمان و فرامکان بودن او، به وی امکانات و بصیرت‌هایی می‌دهد که در زمان حیات امکان برخورداری از آنها را نداشته‌است. ژنی گاردیو گاه در نقش یکی از شخصیت‌های تاریخی و گاه به‌عنوان نویسنده‌ای مرده از زاویۀ دید اول‌شخص به شرح رویدادهای تاریخی می‌پردازد، از این‌رو، خواننده با یک راوی واحد سروکار ندارد. تعدّد راویان اول‌شخص می‌تواند صداهای مختلفی را به گوش مخاطب برساند و متن را از ویژگی چندصدایی برخوردار کند. وانگهی راوی یک نویسنده نیز هست. نویسندگان داستان مجازند درباره رویدادها و شخصیت‌های داستانشان هرگونه که می‌خواهند عمل کنند، و از آنجا که تاریخ‌نویسان نیز از ابزارهای داستان‌نویسان برای روایت تاریخ استفاده می‌کنند، پس این امکان برایشان وجود دارد که برخی رویدادهای تاریخی را در نظر نگیرند، یا در روایت خود نگرش شخصی را دخالت دهند. نویسنده با بهره‌گیری از این روش به خواننده یادآوری می‌کند که امکان دست‌یابی به حقیقت تاریخی وجود ندارد. از سوی دیگر، یک فرد غیرایرانی و بیگانه به‌عنوان راوی به روایت تاریخ ایران می‌پردازد؛ آیا می‌توان به روایت او اعتماد کرد؟ او از جایگاه یک شخص بی‌طرف به روایت تاریخ ایران می‌پردازد یا از جایگاه یک فرد بی‌اطلاع؟ چنان‌که خود او نیز ادعا دارد، در دنیای مردگان این توانایی برایش به وجود آمده که به هر زبانی از جمله فارسی سخن بگوید و به ایران سفر کند (شکری: ۳۲). آیا او همانند بسیاری از بیگانگان در تاریخ ایران که همواره در پی منافع خود بودند، ممکن است فردی غیرقابل اعتماد باشد؟ همان‌گونه که بسیاری از شخصیت‌های داستان او را اجنبی خطاب کرده و از موضع بی‌اعتمادی با او برخورد می‌کنند، و خود ژنی گاردیو نیز می‌کوشد در برخی موارد اجنبی‌بودن خود را پنهان کند.

همه این تردیدها در ذهن خواننده، همواره او را در حالت تعلیق پذیرش و یا عدم پذیرش روایت ژنی گاردیو نگه می‌دارد.

اتصال کوتاه^۱ از دیگر شگردهای فرداستانی در این رمان است. در اتصال کوتاه، اتصالی میان جهان داستان و جهان واقعی صورت می‌گیرد. مک‌هیل معتقد است در اتصال کوتاه نویسنده وارد داستان می‌شود و در مقابل شخصیت‌هایش در نقش یک نویسنده ظاهر می‌گردد. اگرچه این امر در داستان‌های مدرنیستی هم دیده می‌شود، اما در داستان‌های پسامدرنیستی به گونه‌ای گسترده مورد استفاده قرار می‌گیرد و به صورت یک کلیشه درمی‌آید (مک‌هیل، ۱۹۹۶: ۲۱۳). در کل، اتصال کوتاه را می‌توان در هم شکستن مرزهای دنیای داستانی و دنیای واقعی دانست. «اتصال کوتاه می‌تواند بین سطوح مختلف وجودشناسی که همگی غیرواقعی و داستانی هستند هم صورت بگیرد و همان تأثیر را ایجاد کند» (تدینی، ۱۳۸۸: ۴۹۴). در رمان مورد بحث، در سطح وجودشناسی اول، نویسنده‌ای به نام قاسم شکری رمانی به نام *مارمولکی که ماه را بلعید*، نوشته‌است، و در سطح وجودشناسانه دوم، نویسنده‌ای به نام ژنی گاردیو در حال نوشتن داستانی در دنیای مردگان است و خوانندگان داستانش را به طور مستقیم مورد خطاب قرار می‌دهد:

... باید به طریقی، از ابتدا تکلیف خودم و البته خواننده را مشخص کنم، بدون اینکه ذره‌ای پرحرفی کرده باشم. من نویسنده‌ام. درست خوانده‌اید، مثل ده‌ها یا صدها نویسنده دیگر. البته با یک تفاوت چشمگیر. نویسنده‌ام، اما نویسنده‌ای مرده. ... نه نه، براس کوباس نیستیم. من را با او اشتباه نگیرید (شکری، ۱۳۸۸: ۷).

از سوی دیگر، شباهت‌هایی میان ژان ژاک ژنی گاردیو و ژان ژاک روسو نویسنده و فیلسوف دوره فرانسوی- سوئیسی می‌توان یافت که توهم حضور وی را به عنوان راوی داستان در ذهن خواننده تقویت می‌کند. توهم حضور یک شخصیت واقعی، یعنی ژان ژاک روسو به عنوان نویسنده در داستان باز هم اتصالی میان جهان واقعی و جهان داستانی ایجاد می‌کند. بنابراین خواننده پیوسته همانند گوی به میدان واقعیت و سپس با ضربه‌ای به میدان خیال پرتاپ می‌شود. این حالت تعلیق و بی‌ثباتی، وی را درباره قابل اعتماد بودن روایت راوی دچار شک و تردید می‌کند. این رویکرد، رسالت راویان تاریخ را

دربارهٔ ارائهٔ روایتی عینی و واقعی از حقیقت به چالش می‌کشد. وانگهی، راوی مرده و روایت پس از مرگ، با ماهیت گذشتگی تاریخ نیز هم‌سویی دارد؛ و اینکه اصولاً روایت‌های پس از مرگ واقعیت‌هایی آمیخته با احساس را بیان می‌کنند که با داعیهٔ تاریخ‌نگاری فاصله دارد و بر مؤلفهٔ عدم قطعیت پسامدرن تأکید می‌گذارد؛ نکته‌ای که هوشمندانه در فراداستان مورد نظر قرار گرفته‌است.

شاید این واقعیت که داستان بیش از تاریخ به واقعیت نزدیک است، نویسندهٔ ژانر فراداستان تاریخ‌نگارانه را بر آن داشته تا پدیدارهای تاریخی را با خوانشی تلویحاً تحلیلی، انتقادی و امروزی به درون داستان امروز بکشاند.

۴-۵- حضور شخصیت‌های واقعی در داستان

از نظر هاچن، رمان‌های تاریخی از اشخاص واقعی استفاده می‌کنند تا داستان خود را موثق و معتبر جلوه دهند و با این ترفند وجودشناسانه پیوند میان تاریخ و داستان را پنهان کنند؛ اما فراداستان تاریخ‌نگارانه با استفاده از شخصیت‌های واقعی و تحریف عملکرد آنها، پیوند میان داستان و تاریخ را آشکار می‌کند و این کار را با اهدافی هجوآمیز و با انگیزهٔ انتقاد اجتماعی انجام می‌دهد (هاچن، ۱۳۸۳: ۲۸۸-۲۸۷). در رمان *مارمولکی* که ماه را بلعید نیز بسیاری از شخصیت‌های واقعی تاریخ ایران وارد داستان می‌شوند و با یکدیگر به تعامل می‌پردازند؛ شخصیت‌هایی چون ناصرالدین‌شاه، فتحعلی‌شاه، مظفرالدین‌شاه، حاج‌میرزا آقاسی، عبدالحسین تیمورتاش، ایران تیمورتاش، پزشک احمدی، زینت‌الملوک، دکتر طولوزان، میرزا ملکم‌خان، عسکرخان افشار، حاج‌سیاح، مازور تالبوت، علی‌اکبر فال‌اسیری، میرزای شیرازی، میرزا ابوالحسن خان ایلچی و... از دیدگاه هاچن، شخصیت‌های فراداستان تاریخ‌نگارانه به هیچ‌وجه شخصیت‌های سنخی نیستند، بلکه شخصیت‌های تاریخی واردشده در این داستان‌ها از جایگاه متفاوت، خاص شده و نهایتاً دور از مرکز برخوردارند (همان: ۲۸۵). شخصیت‌های این رمان نیز از جایگاهی خاص و متفاوت با آنچه که در تاریخ دارند، برخوردارند؛ یعنی هم شخصیت‌های تاریخی هستند و هم نیستند. آنها گاه به اصل خود نزدیک می‌شوند و گاه چنان دگرگون می‌شوند که با اصل خود تفاوت چشمگیری دارند. نویسنده مجاز می‌داند که این شخصیت‌ها را در موقعیت‌هایی خیالی قرار دهد، یا ملاقات‌های ساختگی که هرگز در

واقعیت اتفاق نیفتاده، برایشان ترتیب دهد. این شخصیت‌ها با ایجاد تعامل با یکدیگر، تبدیل به شخصیتی داستانی می‌شوند، شخصیت‌هایی که نمی‌توان تصور کرد همان شخصیت‌های واقعی تاریخ هستند. «این دخل و تصرف در شخصیت‌های تاریخی، به معنای بی‌حرمتی و ارائه تصویری کاذب از آنان نیست، بلکه تأکید بر این نگرش است که هرگونه تلقی ما از این شخصیت‌ها نوعی داستان برآمده از تخیل است» (متس، ۱۳۸۹: ۲۲۲). برای مثال، با حضور ناصرالدین‌شاه در انجمن اخوان فراماسون و دیدار با بسیاری از دولت‌مردان قاجار از دوره‌های زمانی مختلف - مثلاً رضاقلی میرزا، نوه خان‌بابا (کسی که محمدشاه نفی بلدش کرد)، میرزا ابوالحسن خان ایلچی (سفیر ایران در انگلستان در دوره فتحعلی‌شاه)، عسکرخان افشار (اولین فراماسون ایران) و میرزا ملکم‌خان - یک جلسه فرازمانی و فرامکانی شکل می‌گیرد و گفتگوهای ساختگی میان شاه و آنها ردوبدل می‌شود. گفتگوی شخصیت‌های تاریخی از دوره‌های مختلف، برخی حقایق تاریخی را مناقشه‌پذیر می‌کند. همچنین، حضور شخصیت‌های تاریخی در موقعیت‌های فرازمان و فرامکان می‌تواند یکی از جلوه‌های عدم قطعیت وجودشناسی باشد. چنان‌که مک‌هیل این امر را نماد تمام‌عیاری از وضعیت ناستوار و مغشوش هستی‌شناختی شخصیت‌ها می‌داند و معتقد است حضور شخصیت‌ها از دوره‌های تاریخی مختلف در کنار هم به متن کیفیتی چندصدایی می‌بخشد (پاینده، ۱۳۹۰: ۴۲۷).

علاوه بر این، دور شدن این شخصیت‌ها از اصل خود و داستانی کردن آنها برای تخریب ذهنیت از پیش شکل‌یافته مخاطب است. جسی متس خاطر نشان می‌کند که نویسندگان بر داستانی‌بودن شخصیت‌های بزرگ تاریخ تأکید می‌کند تا توجه خواننده را به این نکته معطوف سازد که این شخصیت‌ها همواره به میزان زیادی محصول تخیل فرهنگی ما هستند (متس، ۱۳۸۹: ۲۲۲). بنابراین، نویسنده یادآور می‌شود که شناخت ما از تاریخ و شخصیت‌های تاریخی از طریق همین تخیل‌ورزی‌ها و به شکلی ساختگی شکل گرفته است.

۴-۶- زمان‌پریشی

در زمان‌پریشی، نویسنده چارچوب زمان تقویمی را رعایت نمی‌کند و هرج‌وهرج و بی‌نظمی زمانی را بر زمان خطی ترجیح می‌دهد. در کتب تاریخی، زمان اهمیت زیادی دارد، زیرا

یک رویداد تاریخی در برهه‌ای از زمان می‌تواند نتیجه و برآیند یک رویداد دیگر در زمان پیشتر باشد؛ اما فراداستان تاریخ‌نگارانه زمان را در روایت خود به موضوعی قابل تأمل تبدیل می‌کند. مارمولکی که ماهر/ بلعید نیز دچار نوعی زمان‌پریشی در روایت رویدادهای تاریخی است؛ به‌گونه‌ای که توالی زمانی بر هم می‌ریزد و یک روایت خطی منسجم که داستان را از آغاز تا پایان شکل دهد، وجود ندارد. مهم‌ترین عامل آشفتگی زمانی، روایت رویدادها در دنیای مردگان است. همین امر برای راوی داستان یعنی ژئوگاردیو این امکان را به وجود می‌آورد که پیوسته در برهه‌های مختلف زمانی در رفت‌وآمد باشد و اینکه هر بار در نقش یکی از شخصیت‌های تاریخی به روایت داستان می‌پردازد، یعنی تغییر راوی و تعدد روایت، موجب گسست و عدم توالی زمانی در روایت رویدادها می‌شود. ژئوگاردیو پس از هر بار بیهوش شدن و دوباره به هوش آمدن یا پس از هر بار خوابیدن و بیدار شدن خود را ناگهان در نقش یک شخصیت جدید در زمان و مکانی متفاوت می‌یابد. در سطور پایانی فصل هشت و سطور آغازین فصل نه چنین آمده‌است:

با اینکه از حاجی دل نمی‌کنم، با اکراه بلند شدم. اما برخاستن همان و اصابت کردن سنگ بزرگی از قفا بر پشت سرم همان. همان جا، روی بساط حاجی افتادم و از حال رفته (شکری، ۱۳۸۸: ۶۷).

... سال‌ها بعد که به هوش آمدم، پستانکی از جیر نامرغوب در دهانم بود. مرا درون گهواره‌ای چوبین خوابانیده بودند... (همان: ۶۹).

همچنین در سطور پایانی فصل نه و سطور آغازین فصل ده چنین می‌خوانیم:

و من آن قدر این شعر را تکرار کردم تا خوابم برد. چقدر خوابیدم نمی‌دانم، یک ساعت، یک روز، یک سال، صد سال! (همان: ۷۳).

... درون حرم حضرت شاه‌عبدالعظیم بیدار شدم. تکیه داده بودم به دیواره صحن حرم و مردمی را نظاره می‌کردم که به زیارت آمده بودند... (همان: ۷۵).

پرش از یک زمان و مکان به زمان و مکان دیگر، هم به ساختار رمان شکلی از هم‌گسیخته می‌دهد و هم موجب چندپارگی و تشتت در روایت رویدادها می‌شود. این امر یکی از جلوه‌های ایده‌پسامدرن در زمینه‌ی فروپاشی فراواقعیت‌ها و اهمیت‌یافتن خرده‌روایت‌ها در این دوران است. همان‌گونه که لیوتار تأکید می‌کند، فروپاشی فراواقعیت‌ها به این معنی نیست که دیگر هیچ روایتی قابل باور نیست، بلکه

خرده‌روایت‌های مستقلی در زندگی انسان‌ها وجود دارد که کمک می‌کند تا امتیازات انحصاری که به‌وسیله فراروایت‌ها ایجاد شده‌است، فرو ریزد (سیم،^۱ ۲۰۰۱: ۹).

گاه در این رمان از رخدادهایی سخن به میان می‌آید که در آینده اتفاق خواهد افتاد؛ یعنی رمان علاوه بر زمان روایت، از نظر زمان وقوع رویدادها نیز دچار زمان‌پریشی است. مثلاً میرزا رضا کرمانی از پسرعموی مهدی‌قلی‌خان مخبرالسلطنه سخن می‌گوید که بعدها کتابی می‌نویسد به نام بوف کور (شکری، ۱۳۸۸: ۱۹۸)، یا ناصرالدین‌شاه در بخشی از داستان از دیالوگ‌های فیلم قیصر و گاو استفاده می‌کند:

آهای میرزا رضای شاه‌شکار، کجایی که ناصرالدینت را کشتند این جماعت فرنگ. آهای قیصر، بیا که فرمانت مُرد. آهای مش‌حسن، بیا که گاو... (همان: ۲۸۹).

از دیگر جلوه‌های تداخل زمانی، وجود بعضی از اشیاء مربوط به زمان آینده در زمان گذشته است. وقتی ژنی گاردیو در یک بیابان با حاج‌میرزا آقاسی برخورد می‌کند، وی در کنار بساطی نشسته‌است که در آن همه‌چیز یافت می‌شود: رمل، اسطرلاب، دعای سفیدبختی، یک جفت کفش اسکیت، کپی‌های ناشیانه‌ای از تابلوهای پیکاسو و ونسان ونگوک، رادیو ترانزیستوری، گرامافون و... (همان: ۶۳-۶۲). اشیائی همچون رادیو (اختراع ۱۸۹۶م)، گرامافون (اختراع ۱۸۷۸م) و کفش اسکیت در دوران حیات میرزا آقاسی (۱۲۲۸-۱۱۶۲ ش/ ۱۸۴۹-۱۷۸۳م) هنوز اختراع نشده‌بودند، همچنین پیکاسو (۱۹۷۳-۱۸۸۱م) و ونگوک (۱۸۸۰-۱۸۵۳م) هنوز متولد نشده بودند که آثارشان در اختیار میرزا آقاسی باشد. یا از صنعت چاپ در زمان سلطنت سلیمان نبی سخن به میان می‌آید و اشاره می‌شود به کتابی که در آن حکایت فراموشان نوشته شده و در سال یازدهم سلطنت سلیمان نبی به زیور چاپ آراسته و نگارش شده‌است (همان: ۱۲۷).

یکی از اهداف نویسنده از ایجاد زمان‌پریشی، جعل رویدادهای تاریخی و ارائه روایتی جدید است. ضمن این‌که رویکرد زیبایی‌شناختی ویژه‌ای را نیز رقم می‌زند که در بطن خود کنش و هدف تاریخ را دارد؛ یعنی تشبیه یا تمثیلی که در تاریخ‌نویسی سنتی، دست‌مایه کار تاریخ‌نگار قرار می‌گرفت، اکنون در شکل غایی خود در متن فرداستان تاریخ‌نگارانه حضور می‌یابد.

۴-۷- کلیت روایت

در مارمولکی که ماه را بلعید، همه عناصر دست به دست هم می‌دهند تا ایده پسامدرن‌ها را درباره عدم امکان دست‌یابی به حقیقت تاریخی تحقق بخشند. راوی داستان، راوی مرده‌ای است که این ویژگی او شاید با امر واقع از دست‌رفته و یا تاریخ‌شناسی سنتی پیوند داشته باشد. وانگهی، این خصیصه در کنار نویسنده بودن، غیرایرانی بودن و استحاله‌یافتن او به شخصیت‌های تاریخی، علاوه بر این که روایت او از تاریخ را به روایتی غیرقابل اعتماد تبدیل می‌کند، برای او این امکان را به وجود می‌آورد که در شیوه روایت‌پردازی تاریخ‌نویسان نیز دخل و تصرف کند و با بازگو کردن روایت‌هایی جدید، از هم‌گسیخته و زمان‌پرشانه، نقش تاریخ‌نویس را به‌عنوان راوی دانای کل و همه‌چیزدان به پرسش بکشد و اجازه دهد خواننده نیز در بازآفرینی و احیای تاریخ نقشی فعالانه داشته باشد. بنابراین تمام شگردهایی که شکری در رمانش به کار می‌گیرد، در راستای تحقق فروپاشی مرزهای تاریخ و داستان و ارائه روایتی جدید از تاریخ است. حتی نوع فصل‌بندی و ساختار کلی کتاب نیز در پی القای همین اندیشه و مرتبط با ساختار کلی روایت است. جلد کتاب، برخی از سمبل‌های فراماسونری مثل گونیا، پرگار و ستاره شش‌پر را به تصویر می‌کشد؛ فصل‌های کتاب نیز هر کدام نام یکی از مراتب سی‌وسه‌گانه فراماسونری است. حتی ذهنیت نویسنده بر بخش تقدیرنامه ابتدایی کتاب که خود می‌تواند بخشی از روایت باشد نیز سایه انداخته‌است. شکری کتاب را تقدیم می‌کند به همسرش که او را در طول سی‌وسه ماه نگارش این کتاب، برابر با مراتب سی‌وسه‌گانه فراماسونری تحمل کرده‌است. بنابراین، کلیت اثر به همراه مؤلفه‌هایی که در متن مقاله بررسی شد، در صدد به چالش کشیدن امکان دست‌یابی به هر نوع قطعیت و حقیقت تاریخی است که مورد ادعای تاریخ در رویکرد نقد سنتی بوده‌است.

۵- نتیجه‌گیری

صرف‌نظر از طبیعی یا تصنعی بودن پسامدرن‌نویسی در ادبیات ایران، باید گفت که این جریان، وجود دارد و نویسندگان جوان بسیاری به این سبک و سیاق داستان می‌نویسند و ضروری است که این جریان واکاوی شود. از این‌رو، یکی از اهداف این مقاله نشان‌دادن تلاش یک نویسنده جوان ایرانی برای نوشتن فراداستانی تاریخ‌نگارانه است؛ ژانری که شاید

در ایران کم‌تر با اقبال و توجه روبه‌رو شده‌است. شکری با استفاده از شگردهایی همچون جعل تاریخ، طنز و آبرونی، بینامتنیت، آشکار کردن شگردهای داستان‌نویسی، حضور شخصیت‌های واقعی در داستان و زمان‌پریشی، در واقع یک فرا داستان تاریخ نگارانه ایرانی خلق کرده که روایتی نو و تازه از تاریخ دوران قاجار و پهلوی و به‌خصوص جریان فراماسونری در ایران است و هم‌زمان از طریق طنز آنها را مورد نقد و بررسی قرار داده‌است. طبق نظریه لیندا هاچن، اهداف فرا داستان تاریخ نگارانه تأکید بر داستانی بودن تاریخ، ارائه روایتی متفاوت از آن، انتقاد و هجو گفتمان‌های مسلط، اصرار بر متنیت محتوم تاریخ و متزلزل کردن ذهنیت از پیش شکل‌یافته ما درباره آن است. رمان مارمولکی که ماه را بلعید نیز تلاش دارد تا این اهداف را محقق سازد. زاویه دید متفاوت نویسنده نسبت به وقایع و شخصیت‌های تاریخی از خواننده دعوت می‌کند تا دانسته‌های خود را در قبال آنها مورد سنجش و بازبینی قرار دهد و هرچند کوتاه به تعمق و تفکر بپردازد.

منابع

- آلن، گراهام (۱۳۸۹)، بینامتنیت، ترجمه پیام یزدانجو، تهران: مرکز.
- بی‌نیاز، فتح‌الله (۱۳۹۲)، درآمدی بر داستان‌نویسی و روایت‌شناسی (با اشاره‌ای موجز به آسیب‌شناسی رمان و داستان کوتاه در ایران)، تهران: افراز.
- پاینده، حسین (۱۳۹۰)، داستان کوتاه در ایران (داستان‌های پسامدرن)، جلد سوم، تهران: نیلوفر.
- تدینی، منصوره (۱۳۸۸)، پسامدرنیسم در ادبیات داستانی ایران، تهران: علم.
- تسلیمی، علی (۱۳۹۰)، نقد ادبی (نظریه‌های ادبی و کاربرد آنها در ادبیات فارسی)، تهران: کتاب آمه.
- حسن، ایهاب و دیگران (۱۳۸۷)، ادبیات پسامدرن: به‌سوی مفهوم پسامدرن، تدوین و ترجمه پیام یزدانجو، تهران: مرکز، صص ۹۳-۱۱۵.
- دایسیس، ماشادو (۱۳۸۵)، خاطرات پس از مرگ براس کوباس، ترجمه عبدالله کوثری، تهران: مروارید.
- رائین، اسماعیل (۱۳۵۳)، میرزا ملکم‌خان، تهران: صفی‌علی‌شاه.
- ریمون - کنان، شلومیت (۱۳۸۷)، روایت داستانی: بوطیقای معاصر، ترجمه ابوالفضل حری، تهران: نیلوفر.

شکری، قاسم (۱۳۸۸)، *مارمولکی که ماه را بلعید*، تهران: ققنوس.
 لوئیس، بری و دیگران (۱۳۸۳)، *مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان: پسامدرنیسم و ادبیات، گزینش و ترجمه حسین پاینده*، تهران: روزنگار، صص ۱۰۹-۷۷.
 متس، جسی و دیگران (۱۳۸۹)، *نظریه‌های رمان: رمان پسامدرن: غنی‌شدن رمان مدرن، گزینش و ترجمه حسین پاینده*، تهران: نیلوفر، صص ۲۳۸-۲۰۱.
 معیرالممالک، دوستعلی خان (۱۳۶۱)، *یادداشت‌هایی از زندگی خصوصی ناصرالدین‌شاه*، تهران: تاریخ جهان.

نوری، مسعود (۱۳۶۱)، *میرزا رضا کرمانی*، تهران: نور.
 وو، پاتریشیا (۱۳۹۰)، *فرداستان*، ترجمه شهریار وقفی‌پور، تهران: چشمه.
 هاچن، لیندا و دیگران (۱۳۸۳)، *مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان: فرداستان تاریخ‌نگارانه: سرگرمی‌روزگار گذشته، گزینش و ترجمه حسین پاینده*، تهران: روزنگار، صص ۳۱۱-۲۵۹.
 ——— (۱۳۸۷)، *به سوی ادبیات پسامدرن: بینامتنیت، هجو و گفتمان‌های تاریخ، تدوین و ترجمه‌ی پیام یزدانجو*، تهران: مرکز، صص ۳۰۱-۲۷۵.

Hutcheon, Linda (1999), *A poetics of postmodernism (History, Theory, Fiction)*, New York and London: Routledge.

————— (2002), *The politics of postmodernism*, London and New York: Routledge.

MCHale, Brian(1996), *Postmodernist Fiction*, London: Routledge.

Sim, Stuart (2001), "Postmodernism and philosophy", in *theRoutledge companion to postmodernism*, Ed. Stuart Sim, London and New York: Routledge.

Watson, Nigel (2001), "Postmodern and Lifestyles (or: you are what you buy)", in *the Routledge companion to postmodernism*, Ed. Stuart Sim, London and New York: Routledge.