پژوهش‌نامه‌ی مکتب‌های ادبی، دوره‌ی ۷، شماره‌ی ۲۴، صص ۶۰-۳۵

تحلیل مؤلّفه‌های وجودشناسی برایان مک‌هیل در رمان «آتش کم‌فروغ»

سحر علیکاهی[۱]
لطیفه سلامت باویل[۲]
علیرضا صالحی[۳]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۱/۱۴ **تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۴/۱۴**
DOI: 10.22080/RJLS.2023.25060.1384

چکیده

نظریّه‌های پست‌مدرنیستی به دو گروه عمده تقسیم شده‌اند. گروه نخست، نظریّه‌های کسانی مانند بری لوئیس، دیوید لاج و... را در برمی‌گیرد که فهرستی از مؤلّفه‌های سبکی پسامدرنیستی (عدم قطعیّت، پارانویا، بی‌نظمی‌زمانی و...) ارائه می‌کنند. در گروه دوم، شاخص‌ترین نظریّه را برایان مک‌هیل مطرح کرده است که برای تبیین پسامدرنیسم از مفهوم «عنصر غالب» در فرمالیسم روسی مدد می‌گیرد و مشخّصه پسامدرنیسم را وجودشناسی (در تباین با معرفت‌شناسی که عنصر غالب مدرنیسم است) می‌داند. وجودشناسی به بررسی ماهیّت هستی می‌پردازد. در وجودشناسی، پرسش‌هایی مطرح می‌شود که به هستی و هستنده‌ها معطوف است. مک‌هیل معتقد است که ابتدا باید جهان را درک کرد تا بتوان به پرسش‌های وجودشناسانه پاسخ داد. اما آثار مدرن از دادن پاسخی قطعی به این پرسش سر باز می‌زنند و خواننده را دچار نوعی عدم قطعیّت وجودشناسی می‌کنند. نمونه‌ی این مقوله‌ها، محو شدن دنیای واقعی و تخیّلی در داستان‌های پست‌مدرن است. حال این پژوهش در جست‌وجوی پاسخ به این مسأله است که شگردها و مؤلّفه‌های وجودشناسی در رمان «آتش کم‌فروغ» از ولادیمیر ناباکوف (با توجه به نظریّه برایان مک‌هیل) کدامند و چگونه این شگردها و مؤلّفه‌ها بر اساس نظریّه برایان مک‌هیل در برجسته کردن عنصر هستی‌شناسانه این اثر نقش دارند؟ نتیجه نشان می‌دهد که «آتش کم‌فروغ» به سبک پست‌مدرن نوشته شده است و رمانی پیچیده و دشوار است که نویسنده به‌خوبی از تکنیک چندصدایی، عدم قطعیّت، بی‌نظمی زمانی و مکانی، پارانویا و... در برجسته کردن عناصر هستی‌شناسانه بهره گرفته است.

کلیدواژه‌ها: ولادیمیر ناباکوف، آتش کم‌فروغ، پست‌مدرنیسم، مک‌هیل، مبانی وجودشناسی.

[۱]- دانشجوی دکتری ادبیّات و زبان‌های خارجی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران، ایران. رایانامه: sahar.alikahi1991@gmail.com
[۲]- استادیار، ادبیّات و زبان‌های خارجی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران، ایران. (نویسنده مسؤول) رایانامه: salamatlatifeh@yahoo.com
[۳]- استادیار، گروه زبان و ادبیات عرب، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران. رایانامه: salehi.iau@gmail.com

۱- مقدّمه

سخن گفتن از پست‌مدرنیسم[۱] با این دشواری جهانشمول روبه‌رو است که این اصطلاح در حوزه‌های گوناگون علوم‌انسانی و هنر، به معنایی یکسان یا کم و بیش مورد توافق عموم نظریه‌پردازان و محققان به کار نمی‌رود. در این مسیر پر پیچ و خمی که اصطلاح «پسامدرنیسم» از دهه ۱۹۹۰ تا دوران ما طی کرده است، در هر مرحله هاله‌های معنایی جدیدی به آن اضافه شده و در نتیجه یا استنباط‌های قبلی مورد تعدیل قرار گرفته‌اند و یا اینکه اصولاً برداشت‌های کاملاً متفاوتی از آن ارائه شده‌اند. با این حال، عدم تعین معنایی و تفرق آراء و استنباط‌ها، امکان ارائه نوعی دسته‌بندی کلی از دیدگاه‌های موجود درباره پسامدرنیسم در حوزه ادبیات را به کلی منتفی نمی‌کند. این بحث‌ها را تا آنجا که به طور خاص به رمان و ادبیات داستانی مربوط می‌شود، می‌توان به دو گروه اصلی تقسیم کرد. عده‌ای از نظریه‌پردازان، فهرستی از مؤلفه‌های سبکی، یا آنچه ویژگی‌های ادبیات پسامدرن می‌نامند، ارائه کرده‌اند و نقدهایشان از آثار پسامدرنیستی معطوف به این هدف اساسی است که این ویژگی‌ها را در آن آثار مورد بررسی قرار دهند. از جمله این نظریه‌پردازان می توان دیوید لاج[۲]، ایهاب‌حسن[۳] و دوو فوکما[۴] را نام برد که فهرست‌هایی را برای مشخص کردن ویژگی‌های ادبیات‌پسامدرن مطرح کرده‌اند. اما برای معرفی دیدگاه این گروه از نظریه‌پردازان، لازم است تبیین بری لوئیس[۵] از پسامدرنیسم در ادبیات بیان شود چرا که رهیافت او نمونه تمام عیار نظرهای ارائه شده توسط این گروه از منتقدان است. لوئیس شش ویژگی را مشخصه پسامدرنیسم ادبی می‌داند که عبارتند از: بی نظمی زمانی در روایت رویدادها، اقتباس، ازهم‌گسیختگی، تداعی نامنسجم اندیشه‌ها، پارانویا[۶]، دور باطل یا اتصال کوتاه (ورود نویسنده به داستان).

اما گروه دیگری از نظریه‌پردازان، که برایان مک‌هیل[۷] از جمله شاخص‌ترین آنهاست، در مخالفت با امثال بری‌لوئیس و دیویدلاج اظهار می‌دارند که فهرست‌های مختلفی که نظریه‌پردازان گروه اول در توصیف پسامدرنیسم ارائه کرده‌اند البته مفید هستند، اما این مسئله را همچنان حل ناشده باقی می‌گذارند که نظام ادبیات چگونه از مدرنیسم به پسامدرنیسم تحول یافته است. به عبارت دیگر، این قبیل فهرست‌ها درباره پویش تاریخی ادبیات حرفی برای گفتن ندارند. برای حل این مسئله، مک‌هیل از مفهوم «عنصرغالب» کمک می‌گیرد که در نظریه موسوم به فرمالیسم روسی ریشه دارد و رواج یافتن آن در مباحث نقدادبی به ویژه مدیون رومن‌یاکوبسن[۸] است. این مفهوم حکم نوعی ابزار را دارد که به مدد آن

---

[۱] Post Modernism
[2] David Ladge
[3] Ihab Hassan
[4] Dewo Fukma
[5] Barry Lewis
[6] Paranoia
[7] Brain McHale
[8] Roman Jacobson

هم می‌توان نظام‌های مستتر در فهرست‌های ویژگی‌های پسامدرنیسم را به دست آورد و هم اینکه تحول تاریخی منجر به پسامدرنیسم را تبیین کرد. به اعتقاد مک‌هیل، عنصر غالب در ادبیات مدرن «معرفت‌شناسی»، و عنصر غالب در ادبیات پسامدرن «وجودشناسی» است. معرفت‌شناسی به بررسی دانش و درک می‌پردازد و وجودشناسی به بررسی ماهیت هستی. به عبارتی، توجه رمان پسامدرنیستی معطوف به چگونگی شناخت جهان نیست، بلکه به ماهیت هستی نظر دارد.

۱-۱- بیان مسأله

پست‌مدرنیست‌ها معتقدند که ابتدا باید جهان را درک کرد تا بتوان به پرسش‌های وجودشناسانه پاسخ داد. از این رو خواندن آثار پست‌مدرن؛ یعنی مواجه شدن با این پرسش بنیادی که چه جهانی، با چه ویژگی‌هایی، در جای جای این اثر خلق شده است. آثار پست‌مدرن با این ویژگی از آثار مدرن متمایز می‌شوند که از دادن پاسخی قطعی به این پرسش سربازمی‌زنند و خواننده را دچار نوعی عدم‌قطعیّت وجودشناسی می‌کنند. نمونه این مقولات، یکی شدن دنیای واقعی و تخیلی در داستان‌های پست‌مدرن است.

بدین ترتیب، مک‌هیل نتیجه می‌گیرد که فهرست‌هایی که دیوید لاج و ایهاب حسن و بری لوئیس و دیگران ارائه داده‌اند، در واقع فهرست تدابیر یا شگردهایی است که در رمان پسامدرن برای برجسته کردن موضوعات وجودشناسانه به کار رفته‌اند. یاکوبسن بر این باور است که در هر دوره‌ای یک ویژگی ادبی بر سایر ویژگی‌های ادبی غلبه دارد. همچنین در هر اثر ادبی، یک عنصر بر سایر عناصر غلبه دارد و سایر آن عناصر، تابعی از آن عنصرغالب هستند. محو شدن تمایز بین دنیای واقعی و تخیل در داستان‌های پسامدرن یکی از مشترکات نظریه‌های پسامدرنیسم است. نظریه برایان مک‌هیل درباره پسامدرنیسم و سپس استناد به مفاهیم مشابهی که بری لوئیس و دیوید لاج مطرح کرده‌اند، نشان می‌دهد که این سه نظریه‌پرداز، به رغم اصطلاحات متفاوتی که به کار برده‌اند، تا چه حد به موضوعات مشترک نظر داشته‌اند و به دیدگاه‌های یکدیگر تقرب می‌کنند.

در این مقاله مؤلفه‌های شاخص پست‌مدرن از منظر برایان مک‌هیل با تکیه بر مبانی وجودشناسی آن (عدم‌انسجام و گسست، تغییرات راوی و زاویه‌دید، پیرنگ راوی، تکنیک چندصدایی، پارانویا، بی‌نظمی زمانی و مکانی، عدم قطعیّت و تناقض و ...) در رمان مورد نظر مورد بررسی و تحلیل قرار می‌گیرند.

پژوهش حاضر در جستجوی پاسخ به این مسئله است که شگردها و مؤلفه‌های پسامدرنیستی در رمان «آتش کم‌فروغ»، (با توجه به نظریه برایان مک‌هیل) کدامند و چگونه این شگردها و مؤلفه‌ها در برجسته کردن عنصر هستی‌شناسانه این اثر نقش دارند؟

۱-۲- پرسش‌های پژوهش

پرسش اصلی: شگردها و مؤلّفه‌های پسامدرنیستی در رمان آتش‌کم‌فروغ با توجّه به نظریّه‌ی برایان مک‌هیل کدامند و چگونه این شگردها و مؤلّفه‌ها بر اساس این نظریّه در برجسته کردن عنصر هستی‌شناسانه این اثر نقش دارند؟

پرسش فرعی: نویسنده رمان «آتش‌کم‌فروغ»، چگونه میان جهان‌های واقعیّت و خیال، تعامل ایجاد کرده است؟

۱-۳- روش تحقیق

روش کار در این پژوهش، توصیفی - تحلیلی و با هدف کشف عواملی است که محتوای وجودشناسانه‌ی رمان «آتش‌کم‌فروغ» را تشدید می‌کند. واحد تحلیل، تمامی واژه‌ها و تعابیر رمان مورد نظر است که به‌نوعی ساختار و محتوای متن را به سمت مباحث وجودشناسانه سوق می‌دهد. نخست این واژه‌ها و تعابیر گردآوری شد و پس از طبقه‌بندی بر اساس مؤلّفه‌های وجودشناسی همچون عدم انسجام، اتّصال کوتاه یا دور باطل، تکنیک چندصدایی، پارانویا، بی‌نظمی زمانی و مکانی، عدم قطعیّت و تناقض، بازی‌های شکلی و چاپی و... مشخّصات متن در پیکره‌ی پژوهش بیان شد.

با توجّه به موضوع تحقیق، روش کتابخانه‌ای مدنظر است. از حیث نحوه‌ی گردآوری داده‌ها، روش کار توصیفی (غیر تجربی) است و به‌صورت فیش‌برداری از متون کتاب‌ها و مقاله‌ها و... انجام شده است.

۱-۴- پیشینه‌ی پژوهش

مقالات و پایان‌نامه‌هایی در نقد و بررسی عناصر داستانی و محتوایی این نویسنده نوشته شده، اما تاکنون تحقیقی مستقل با دیدگاه وجودشناسی پست‌مدرنیسم در تحلیل «آتش کم‌فروغ» انجام نشده است.

- پیام عباسی (۱۳۹۲) در مقاله‌ی «پست‌مدرنیسم ناباکوف: موضوع گفتمان و بقا در آتش‌کم‌فروغ»، این اثر ناباکوف را تمثیلی از مرگ می‌داند و درباره تأمّلات شاعرانه جان شید درباره‌ی مرگ و زندگی می‌نویسد.

- صلاح‌الدین محمدی(۱۳۹۷) در پایان‌نامه «مطالعات متنی در رمان‌های دعوت به مراسم گردن‌زنی، آتش کم‌فروغ و پنین ولادیمیر ناباکوف و شعر بانو لازاروس سیلویا پلاث: روند ناهمگونی زبان» از منظر نظریّه‌ی ژولیا کریستوا به نام «مطالعات متنی»، آتش کم‌فروغ را بررسی کرده است.

- مناف فتح‌اللهی (۱۳۹۷) در پایان‌نامه‌ی «مقایسه‌ی کیفیت شخصیّت‌پردازی در مجموعه داستان‌های کوتاه اصغر الهی و ولادیمیر ناباکوف» به مقایسه‌ی شخصیّت در داستان‌های کوتاه اصغر الهی و ناباکوف پرداخته است.

_روح‌الله علی‌جانی(۱۳۹۷) در پایان‌نامه‌ی «رئالیسم جادویی در آتش کم‌فروغ از ناباکوف: مطالعه‌ای بر پست‌مدرن» از توصیف اتو کویسون از رئالیسم جادویی برای بررسی اثر «آتش کم‌فروغ» ناباکوف استفاده می‌کند.

۲- مبانی‌نظری پژوهش

در این بخش تلاش خواهد شد تا ضمن ترسیم کلیتی از مفهوم وجودشناسی و مؤلفه‌های اصلی آن،نظرگاه برایان مک‌هیل در باب رمان‌های پست مدرنیسم به شکلی اجمالی شرح داده شود.

۲-۱- تعریف وجودشناسی

واژه‌ی وجودشناسی، اصطلاحی امروزی است. در لغت‌نامه‌ی دهخدا و معین و دیگران با عنوان وجودشناسی، چیزی موجود نیست. در دانشنامه‌ها نیز نیامده و تنها در معرفی فیلسوفان و عارفان، وجودشناسی آن‌ها بررسی شده است. ژیلسون، فیلسوفی است که به فلسفه‌ی اسلامی بسیار نظر دارد و در معنای هستی، دو گونه نظر داده است: «کلمه‌ی هستی (being) به دو معنا به کار می‌رود. یکبار به معنای اسمی به کار می‌رود و در این معنا یا به سرشت اشیا و موجودات اطلاق می‌شود، چنان‌که می‌گوییم هستی انسان، هستی طلا، هستی اسب و... و یا به مفهوم عامی دلالت می‌کند که صفت مشترک ماهیّات متحقّق است، به طوری که می‌گوییم قلمرو هستی، جهان هستی، ظرف هستی و... . اما همین کلمه یکبار در حکم وجه وصفی فعل بودن (to be) به کار می‌رود. هستی در این معنا، محتوایی معادل فعل دارد و در آن، منشأیت آثار خارجی مورد نظر است. هرگاه being بدین معنا به کار رود، معنای اصلی خود را در مابعدالطبیعه بازمی‌یابد.» هستی‌شناسی یا آنتولوژی (فرانسوی ontologie)، مطالعه‌ی فلسفی هستی، شدن، وجود یا حقیقت است. (حسینی شاهرودی به نقل از ژیلسون، ۱۳۹۴: ۵۱).

در تعریف دیگر از وجودشناسی آمده است که «وجودشناسی، شاخه‌ای فلسفی است که معرفت‌شناسی یا مطالعه‌ی انتقادی مبانی و صدق و کذب آن‌ها را تکمیل می‌کند. (همان: ۵۲).

«معنی متعارف و کلاسیک هستی شناسی (مبحث وجود) شناخت و علم وجودهای جزئی نیست، بلکه علم به مطلق وجود است؛ یعنی حقیقتی که در تمام موجودات یافت می‌شود. با این ضابطه ممکن است موجودی را تعیین کرد که در آن جز وجود نیست، یعنی وجود بدون حدّ که خدا باشد، به عنوان مبدا و اساس موجودات» .(همان،۵۲). عده‌ای معتقدند «هستی‌شناسی، فلسفه‌ی مجموعه‌ای از چیزهایی است که وجودشان باید اثبات شود و یا انواع چیزهایی است که بر اساس آن فلسفه واقعیت را تشکیل می‌دهند» (کشاورز؛ نورانی به نقل از کارل، ۱۳۹۵: ۱۱۵).

۲-۲- وجودشناسی در فلسفه‌ی اسلامی

در فلسفه‌ی اسلامی قائل به اصالت وجود می‌باشند و ماهیّت را امری عارض بر وجود می‌دانند. وجود خود به دو دسته‌ی بالضّروره و بالامکان تقسیم می‌شود و وجود بالضّروره، خود به دو دسته‌ی واجب‌الوجود و ممتنع‌الوجود تقسیم می‌شود. فلاسفه‌ی اسلامی، واجب‌الوجود را اصل و منشأ وجود می‌دانند و خدا را واجب الوجود می‌نامند. (طباطبایی، ۱۳۸۷: ۵۴)

وجود، عام از وجود مادّی و غیر مادّی است. مابقی موجودات در طول وجود خداوند می‌باشند و ممکن‌الوجود نام دارند که پس از فراهم شدن علّت وجودی و برطرف شدن موانع وجودی به اراده‌ی واجب‌الوجود، موجود می‌شوند. این محمول (وجود) برای موضوع (خداوند) یا ضرورت دارد یا ضرورت ندارد. محمول وجود اگر برای موضوعی ضرورت نداشته باشد، ممکن است که موجود باشد یا نباشد و بود و نبودش نیازمند علّت باشد که در اصطلاح می‌شود بالامکان (ممکن‌الوجود) و اگر ضرورت داشته باشد، حمل آن دو صورت دارد: ضرورت ایجاب و ضرورت سلب.

۱. ضرورت ایجاب (واجب‌الوجود) یعنی همیشه باید وجود بر این مفهوم حمل شود. خداوند باید موجود باشد، به ضرورت عقل و حقیقت دنیای خارج.

۲. ضرورت سلب (ممتنع‌الوجود) یعنی وجود برای این مفهوم محال است و نمی‌تواند موجود باشد.

۲-۳- نظریّه‌ی وجودشناسی برایان مک‌هیل

مک‌هیل معتقد است که فهرست مشخّصه‌های پسامدرن که نظریّه‌پردازانی مانند لوئیس، لاج و حسن ارائه داده‌اند، پرسش‌هایی را به ذهن متبادر می‌کند. مثلاً اینکه چرا این مشخّصه‌های خاص در داستان‌های پسامدرنیستی استفاده می‌شود؟ مک‌هیل تأکید می‌کند که به این پرسش‌ها بدون توجّه به عنصرغالب [1] نمی‌توان پاسخ داد. اصطلاح عنصر غالب را مک‌هیل از رومن یاکوبسن[2]، وام می‌گیرد. یاکوبسن، عنصر غالب را «عنصر کانونی یک اثر هنری که سایر عنصرها را زیر کنترل و تحت فرمان دارد» تعریف کرده است.

مک‌هیل در توضیح عنصر غالب می‌گوید: از یک متن واحد، برحسب اینکه کدام جنبه‌اش مورد تحلیل قرار گیرد، عناصر غالب متفاوتی برخواهد آمد. برحسب اینکه چه پرسشی را درباره‌ی متن مطرح کنیم و از کدام موضع به بررسی متن بپردازیم، عناصر غالب متفاوتی آشکار می‌شوند. (مک‌هیل، ۱۳۸۳: ۱۲۳-۱۲۱)؛ در این صورت از توضیحات مک‌هیل چنین برمی‌آید که عنصر غالب، موجب وحدت و هم‌پیوندی اجزای مختلف اثر هنری است و همه‌ی اجزا، تابع آن هستند و با کشف آن می‌توان به بررسی اثر پرداخت. در تمام فهرست‌های نظریّه‌پردازان پسامدرن، معلوم نمی‌شود که نظریّه‌های ادبی پسامدرنیستی

1. The dominant
2. Roman Jacobsen

در کل چه تقابلی با کل نظریّه‌ی ادبی مدرنیستی دارد. از نظر مک‌هیل اینجاست که مفهوم عنصر غالب وارد بحث می‌شود و حکم نوعی ابزار بررسی را دارد و با آن هم می‌توان نظام‌های زیرین این فهرست‌های ناهمگن را استخراج کرد و هم تحوّل تاریخی‌ای را که منجر به پیدایش پسامدرنیسم شد، تبیین کرد. (مک‌هیل، ۱۳۸۳: ۱۲۳-۱۲۵)

مک‌هیل، عنصر غالب در داستان‌های مدرن را معرفت‌شناسی[1] می‌داند، اما عنصر غالب در داستان‌های پسامدرن را هستی‌شناسی[2] می‌داند. معرفت‌شناسی می‌کوشد تا به دو پرسش اساسی پاسخ دهد: یکی اینکه ما چه چیز را می‌توانیم بدانیم؟ دیگر اینکه شناخت ما از چه راهی حاصل می‌شود؟ پاسخ‌هایی که در نحله‌های گوناگون فلسفی به این پرسش‌ها داده شده، متفاوت است. اما در هستی‌شناسی، پرسش‌هایی مطرح می‌شود که به هستی و هستنده‌ها معطوف است. برای مثال، این پرسش هستی‌شناختی که «آیا رفتگری که از پنجره می‌بینم، فی‌الواقع وجود دارد یا برساخته‌ی ذهن من است»، خودبه‌خود متضمّن این پرسش معرفت‌شناختی است که «آگاهی من از وجود داشتن آن رفتگر از کجا به دست آمده است». پس وجود و هستی، جدای از معرفت، ممکن نیست. (پاینده، ۱۳۸۲: ۳۳۶-۳۳۸)؛ از این‌رو داستان‌های مدرن و پسامدرن، تفاوت ماهوی ندارند، بلکه تفاوت در وجه مسلّط اثر است. در داستان‌های مدرن، معرفت‌شناسی در اولویت قرار می‌گیرد و در داستان‌های پسامدرن، هستی‌شناسی.

چون دسترسی به شناخت درباره‌ی دنیا از طریق معرفت‌شناسی حاصل نمی‌شود، شخصیت‌ها با استمداد از تخیّل و ساختن جهان‌های ممکن می‌کوشند به حقیقت دست یابند. هستی‌شناسی، تشریح تکثّر هستی‌هاست، نه خود هستی. در حقیقت هستی‌شناسی کردن به معنای جست‌وجویی بنیادین برای هستی ما نیست، بلکه ممکن است به تشریح هستی‌های دیگر و عوالم دیگر بپردازد؛ عوالم ممکن یا حتی ناممکن. (مک‌هیل، ۱۳۹۵: ۲۸)؛ از نظر مک‌هیل، عوالم ناممکن زمانی ممکن و شدنی می‌شوند که در تخیّل انسان به حرکت درآیند. در داستان‌های پسامدرن، جهان‌های ممکنی که نویسنده خلق می‌کند، هیچ کدام بر دیگری برتری ندارد و نمی‌توان گفت کدام واقعی و کدام داستانی و خیالی است. (همان: ۳۷-۴۲)

پست‌مدرنیست‌ها معتقدند که ابتدا باید جهان را درک کرد تا بتوان به پرسش‌های وجودشناسانه پاسخ داد. از این‌رو خواندن آثار پست‌مدرن، یعنی مواجه شدن با این پرسش بنیادی که چه جهانی با چه ویژگی‌هایی در جای‌جای این اثر خلق شده است. آثار پست‌مدرن با این ویژگی از آثار مدرن متمایز می‌شوند که از دادن پاسخی قطعی به این پرسش سر باز می‌زنند و خواننده را دچار نوعی عدم قطعیت وجودشناسی می‌کنند. نمونه این مقوله‌ها، محو شدن دنیای واقعی و تخیّلی در داستان‌های پست‌مدرن است؛ زیرا این نوع داستان دائماً بین واقعیّت و تخیّل در نوسان است و «خواننده نمی‌تواند مطمئن باشد که

1. Epistemology
2. Ontology

دنیای توصیف‌شده در آن، دنیایی واقعی است یا دنیایی سراپا خیالی.» (پاینده، ۱۳۸۲: ۳۴۰)؛ لوئیس، این نوع تداخل را دور باطل می‌نامد و دیوید لاج از آن به نام اتّصال کوتاه یاد می‌کند؛ اما مک‌هیل در برداشتی وسیع‌تر، اتصال‌کوتاه را با عنوان محتوای وجودشناسانه مورد بحث قرار می‌دهد. (همان: ۳۵۱)

مک‌هیل، مشخّصه‌ی اصلی متون پسامدرنیستی را موضوعات هستی‌شناسانه می‌داند و قاعده‌ای که موجب برجسته کردن عناصر هستی‌شناسانه در یک متن می‌شود، متن را به سوی نوشتار پسامدرنیستی هدایت می‌کند. در نتیجه از دیدگاه او، چه شگردها و مؤلّفه‌های موجود در یک متن پسامدرن از پیش تعیین شده باشد یا نباشد، در هر صورت باید عنصر هستی‌شناسانه‌ی یک اثر را برجسته نماید. برایان مک‌هیل، این مؤلّفه بسیار مهم را که یک مرز محتوایی بین مدرنیسم و پسامدرنیسم ترسیم می‌کند، اصلی‌ترین ویژگی پست‌مدرن و محور سایر مؤلّفه‌ها می‌داند. به قول مک‌هیل، ویژگی اصلی ادبیات پسامدرن در غلبه‌ی محتوای وجودشناسانه است.

نظریّه‌پردازانی همچون دیوید لاج، بری لوئیس و ایهاب حسن که به ویژگی‌های صوری و زبانی رمان‌های پسامدرنیستی توجّه دارند، شگردها و مؤلّفه‌هایی را برای این گونه از رمان‌ها برشمرده‌اند. اما در هیچ‌یک از پژوهش‌ها و کتاب‌ها، شگردها و مؤلّفه‌های وجودشناسی، دسته‌بندی نشده‌اند، بنابراین در این پژوهش، مؤلّفه‌های وجودشناسی رمان «آتش کم‌فروغ» بررسی می‌شود.

۲-۴- معرفی نویسنده

ولادیمیر ولادیمیرویچ ناباکوف[1]، نویسنده‌ی روسی در ۲۳ آوریل ۱۸۹۹ در «سن پترزبورگ» متولّد شد. خانواده‌ی ناباکوف در سال ۱۹۱۹ عازم انگلستان شدند. در انگلستان، ولادیمیر با ثبت‌نام در دانشگاه کمبریج به فراگیری ادبیات روسیه و فرانسه پرداخت. وی در سال ۱۹۲۲، کتاب «آلیس در سرزمین عجایب» اثر لوئیس کارول[2] را به روسی ترجمه کرد. در همین سال، پدر او به‌عنوان ویراستار، روزنامه‌ی «رول» [3] را برای مهاجران منتشر کرد. ناباکوف برای اینکه آثار خود را از نوشته‌های سیاسی پدرش متمایز کند، اولین آثار منثور و نیز ترجمه‌های شعرهای فرانسوی و انگلیسی را با نام مستعار «سیرین»[4] در این روزنامه به چاپ رساند. وی در سال ۱۹۲۶، «ماشنکا»[5] اولین رمان روسی خود را منتشر کرد. در همین سال، کتاب «مری»[6] و به دنبال آن، «فخر» را در سال ۱۹۳۳ و باز هم به زبان روسی انتشار داد که شخصی‌ترین رمان‌های وی به شمار می‌روند. (خزائل، ۱۳۸۶: ۴۶)

1. Vladimir Vladimirovich Nabokov
2. Lewis Carroll
3. Roll newspaper
4. Sirin
5. Mashenka
6. Mary

ناباکوف «در اوایل سال ۱۹۴۰ همراه با همسر و فرزندش به طرف آمریکا رهسپار شد. در سال ۱۹۴۱ نخستین رمان از هشت رمان انگلیسی خود را با عنوان «زندگی واقعی سباستین نایت» که سه سال پیش در پاریس نوشته بود، در آمریکا منتشر کرد.» (فتح‌اللهی، ۱۳۹۷: ۴۴)؛ در سال ۱۹۵۵، رمان مشهور خود، «لولیتا» [1] را منتشر کرد. این رمان به‌سرعت عنوان پرفروش‌ترین کتاب را به دست آورد. (خزائل، ۱۳۸۶: ۴۶)؛ در اواخر سال ۱۹۵۹ بار دیگر مهاجرت کرد و ضمن حفظ تابعیّت کشور آمریکا، برای همیشه در کشور سوییس ماندگار شد. در سال‌های پایانی زندگی، مجموعه داستان‌هایی همچون «قتل‌عام مستبدان» و «توصیف جزئیات یک غروب» را نوشت و سرانجام در دوم ژوئیه سال ۱۹۷۷ در «مونترو» [2] از دنیا رفت و در «کلارنس» [3] به خاک سپرده شد. از او هجده رمان، صدها قطعه شعر، ده‌ها داستان کوتاه، نمایش‌نامه، ترجمه و نقد و تعدادی مقاله‌ی علمی درباره‌ی پروانه‌ها برجای مانده است و چند مسأله‌ی شطرنج هم طراحی کرده است. (همان: ۴۵)

۵-۲- معرفی رمان

برایان بوید [4] (۱۹۹۵)، «آتش کم‌فروغ» را «کامل‌ترین رمان ناباکوف» می‌داند. این اثر افسانه‌ای ناباکوف، نیمه شعر - نیمه نثر است. متن کتاب بسیار شبیه یک زندگی‌نامه است. این رمان شامل یک پیشگفتار، یک قصیده‌ی ۹۹۹ بیتی، ۲۲۸ صفحه تفسیر و یک فهرست است که شخصیّتی خیالی به نام «جان‌شید» [5] در قالب چهار بخش سروده است. «چارلز کین‌بوت» [6]، همسایه و همکار تحصیلی «شید»، پیش‌گفتار، شرحی طولانی و فهرستی جامع بر شعر او نوشته است.

عباسی درباره‌ی این رمان می‌گوید: «احتمالاً این غیر متعارف‌ترین رمانی است که هر خواننده با آن برخورد کرده است. به‌هم‌ریختن فرم استاندارد رمان در سنّت ادبیات روسیه، بسیار سابقه دارد. رمان غیر متعارف «اوژن اونگین» [7] از الکساندر پوشکین [8] به نظم، رمان‌های کوتاه ایوان تورگنیف [9] و فئودور داستایوفسکی که به شکل «یادداشت‌ها» و «خاطرات» عرضه شده‌اند و نیز «جنگ و صلح» لئو تولستوی [10] که در آن رمان تاریخی با مقالات مستند درهم می‌آمیزد، همگی نمونه‌هایی از بی‌توجهی نویسندگان روس به مفهوم استاندارد این نوع ادبی است.» (عباسی، ۱۳۹۲: ۳۷۳)

---

1. Lolita
2. Montero
3. Clarence
6. Brian Boyd
۱. John Shade
6. Charles Kinbote
7. Eugene Onegin
4. Alexander Pushkin
5. Ivan Turgenev
10. Leo Tolstoy

به قول مری مک‌کارتی[1] در نقد پرآوازه‌اش از این کتاب، «آتش کم‌فروغ، جعبه‌ی شعبده‌بازی، نگینی کمیاب، دامی برای شکار منتقدها و رمانی «سلف‌سرویس» است». به‌طور خلاصه، هزارتویی که فرم غیر متعارفش مانعی است برای تجربه‌ی خطی متن. خواننده موظّف است مدام عقب و جلو برود، ارجاع‌های متقابل بدهد و مرتب از توضیحات و فهرست به شعر بازگردد. (همان: ۳۷۳)

جیمز اف انگلیسی[2] بحث می‌کند که تاریخ انتشار «آتش کم‌فروغ»، توجیهی برای برچسب زدن بر آن به‌عنوان یک اثر پست‌مدرن است. دانگلی[3] (آبازاج)[4] و گریزلدا[5]، ناباکوف را پلی میان مدرنیسم و پست‌مدرنیسم می‌دانند. «آتش کم‌فروغ» در زبان انگلیسی، پیش‌رو در زمینه‌ی پست‌مدرنیسم محسوب می‌شود. این رمان را به دلیل پیچیدگی، فراداستانی، ساختگی بودن و رابطه‌ی بین نویسنده و خواننده، راوی غیر قابل اعتماد، چندپارگی متنی و توسّل به ارائه‌ی سطوح مختلف واقعیت می‌توان اثری پست‌مدرن دانست. (فتح‌اللهی، ۱۳۹۷: ۴۵)

۶-۲- خلاصه‌ی رمان

جان‌شید[6]، دبیر کالج وردسمیت در نیووای، نویسنده‌ی «آتش کم‌فروغ» است. چارلز کینبوت، همکار و همسایه‌ی دیوار به دیوار جان، مردی عزب و همجنس‌خواه است. او، چارلز دوم (چارلز محبوب) تبعیدشده‌ی اهل زمبلا[7] است؛ کشوری شمالی در دوردست که به سبب انقلاب مجبور به ترک تاج و تخت و فرار از وطنش شده است. پس از سفرهای پراکنده و به کمک سرسپرده‌ای وفادار، سرانجام موفّق به پیدا کردن کاری در کالج وردسمیت می‌شود. در آنجا، خانه‌ای در همسایگی منزل شید اجاره می‌کند و در فرصت‌های فراوان، بسیاری از حکایت‌های زندگی در زمبلا و سرانجامِ نافرجامِ پادشاهی‌اش را برای شید بازگو می‌کند و با شاعر طرح دوستی می‌ریزد به این امید که شید او را در اشعارش جاودان کند. هم‌زمان، دشمنان پادشاه، تروریستی را استخدام کرده‌اند به نام جاکوب گرادوس[8] و در حینی که شید به نوشتن «آتش کم‌فروغ» می‌پردازد، گرادوس به نیووای، نزدیک و نزدیک‌تر می‌شود. در بیست‌ویکم ژوئیه، روزی که شید، سرودن شعرش را به پایان می‌رساند، گرادوس وارد نیووای می‌شود و بنا بر قول کینبوت، در حالی که با هفت‌تیرش او را (چارلز محبوب را) نشانه گرفته، به اشتباه شید را می‌کشد. قاتل پس از دستگیر شدن، با پنهان کردن هویّت اصلی‌اش، خود را جک گری دیوانه معرفی می‌کند. کینبوت، متن

1. Mary McCarthy
2. James F.English
3. Danglli
4. Abazaj
5. Griselda
6. John Shade
7. Zembla
8. Jakob Gradus

کامل ولی هنوز چاپ‌نشده‌ی قصیده را پیدا می‌کند. به کلبه‌ای در اوتانا[1] می‌رود تا سر فرصت شعر را برای انتشار ویرایش کند. کتابی که در دست خواننده است، اثر کامل کینبوت است.

۳- تحلیل داده‌ها

در این بخش تلاش خواهد شد تا شواهد مستخرج از متن رمان «آتش کم‌فروغ» با تأکید بر مفهوم وجودشناسی به مثابه یکی از مباحث بنیادین پست‌مدرنیسم در کنار مؤلفه‌های آن بررسی و تحلیل شود.

۳-۱- تبیین مؤلّفه‌های وجودشناسی رمان «آتش کم‌فروغ»

مک‌هیل، مؤلّفه‌ی هستی‌شناسی را که مرز محتوایی بین مدرنیسم و پسامدرنیسم است، اصلی‌ترین ویژگی پست‌مدرن می‌داند. دوره‌ی پسامدرن که دوره‌ی ادراک‌های متفاوت و چندگانه است، در یگانه بودن شناخت جهان هستی، خواننده را دچار تردید می‌کند. شخصیّت‌های داستانی همواره در پی آن هستند که حدود آگاهی‌شان را مشخّص کنند و هویّت واقعی خود را بشناسند. (مک‌هیل، ۱۳۸۰: ۸۲)؛ متون پسامدرنیستی به برانگیختن دیده‌فریبی عمدی برای گمراه کردن خواننده و بردن او به دیدن جهان تودرتوی ثانوی به‌عنوان جهان روایی نخستین گرایش دارند. این‌گونه «رمزی» کردن عمدی، گونه‌ای «رمززدایی» را به دنبال دارد که در آن، موقعیّت هستی‌شناختی حقیقی آنچه واقعیّت تصوّر می‌شود، آشکار می‌شود. (مک‌هیل، ۱۳۸۷: ۲۷۵- ۲۷۴)

«آتش کم‌فروغ»، متنی حاوی عدم قطعیّت در معرفت‌شناختی مطلق است: ما می‌دانیم که چیزی در اینجا در حال رخ دادن است، اما نمی‌دانیم که آن چیست. ناباکوف در این رمان، دنیای داستان را به خواننده، دنیای واقعی و عینی نشان می‌دهد و بعد ناگهان و یک‌دفعه عناصر خیالی و فانتزی را وارد همین دنیا می‌کند و انتظار و توقّع ذهنی خواننده را درهم می‌ریزد. وی پیوسته در حوادث دخالت می‌کند و با قهرمان داستان به مکالمه می‌پردازد و خواننده را از این تصوّر که دنیای داستان خیالی است، دور می‌کند و واکنشی کاملاً دوگانه در خواننده ایجاد می‌نماید. او سعی می‌کند تا تصنّعی بودن داستان را جسورانه جلوه داده و به خوانندگان اثر کمک کند تا درک خود را ارتقا دهند. ناباکوف همچنین نوعی تعامل با شخصیت‌های خود برای ارائه‌ی داستان به شیوه‌ای غیر واقعی دارد. به این ترتیب او می‌تواند نشان دهد که هیچ تمایز واضحی بین نویسنده و شخصیّت‌ها وجود ندارد:

«خورشید، دزد است؛ دریا را می‌فریبد و آن را چپاول می‌کند.

ماه، دزد است؛ نور نقره‌فامش را از خورشید می‌دزدد.

دریا، دزد است؛ ماه را در خود مستحیل می‌کند.» (ناباکوف، ۱۳۸۷: ۸۰)

1. Utanan

در «آتش کم‌فروغ»، محتوای وجودشناسانه، محوری‌ترین عنصر پسامدرنیسم است. از این‌رو شگردهایی نیز در خدمت برجسته کردن مباحث وجودشناسانه این اثر قرار دارد که بررسی می‌شود.

۱-۱-۳- عدم انسجام و گسست

عدم انسجام در ارائه‌ی موضوعات مختلف، یکی از شگردهای درخشانی است که ناباکوف در «آتش کم‌فروغ» برای نشان دادن عنصر وجودشناسی از آن استفاده کرده است. او در بخش‌هایی از کتاب خود با ارائه‌ی موضوعات مختلف و غیر مرتبط در چند بیت متوالی از این فن استفاده کرده است. در برخی از بخش‌های «آتش کم‌فروغ»، ناباکوف مفهومی خاص را در یک بیت و سپس در بند دیگر مفهومی متفاوت از آن را ارائه کرده است. او حتی در هر شش یا هفت بیت یک بار از این روش استفاده کرده تا خواننده را به‌نوعی شگفت‌زده کند. همچنین «آتش کم‌فروغ» ما را وادار می‌سازد تا پس از مدتی درباره‌ی آنچه فکر می‌کنیم پیدا کرده‌ایم، به‌شدّت مخالفت کنیم. بنابراین ناباکوف عمداً برخلاف داستان‌های کلاسیک و برخی از داستان‌های مدرن با شروع و پایان مشخّص، لزوم وجود ساختار منسجم را انکار کرد و در قلمرویی از ابهام از پیش تعریف شده قدم برداشت.

شخصیّت‌های داستانی ناباکوف از نوع گروتسک هستند. گروتسک در وادی ادبیات، به اثر مکتوبی گفته می‌شود که نشان‌دهنده‌ی عدم تجانس، لودگی و ناموزونی باشد. در غالب داستان‌های ناباکوف، شخصیّت‌ها دست به اعمال غریب و دور از ذهن می‌زنند. گروتسک در داستان‌های ناباکوف، هم در شخصیّت وجود دارد و هم در نثر و مضامین مطرح شده است. علت بروز چنین ناهمگونی را منتقدانی چون ژیل باربدت[1] در این می‌دانند که ناباکوف در روسیه به دنیا آمد، در فرانسه به زبان فرانسوی آشنا شد و تحصیلاتش را در آنجا به اتمام رساند و بعد به آمریکا نقل‌مکان کرد و در آنجا زبان انگلیسی را تجربه کرد. از این‌رو ناباکوف به هیچ‌یک از سه کشور یادشده تعلّق عمیق نداشت و لاجرم نمی‌توانست از یک فرهنگ و تمدّن ثابت تأثیر عمیق بگیرد. (Boyd, 1999: 3)

این در حالی است که منتقدان طرفدار او، از این ضعف عمده‌ی ناباکوف سوءاستفاده کرده، چنین وانمود کردند که ناباکوف به عمد با واژه‌ها بازی می‌کند و قصد طرح معمّا از طریق واژگان را دارد. «این تحت تأثیر سه فرهنگ بودن ناباکوف، باعث شده است که وی در بیان و طرح مسائل اجتماعی دچار سردرگمی شود و به تلفیق دانسته‌های خود در این زمینه بپردازد و از آنجا که فرهنگ آمریکایی، یک فرهنگ بی‌هویت چندملّیّتی است، همگان تصور کرده‌اند که ناباکوف بیشتر بر آن بوده تا فرهنگ آمریکایی را در بستر آثار داستانی خود نشان دهد.» (همان: ۳)

«بهترین وقت روزم صبح است. فصل برترم، میانه‌ی تابستان.

1. Gilles Barbadet

یک بار از دور صدای خودم را شنیدم که از خواب بیدار می‌شوم
آنگاه که نیمه‌ام در خواب بود، جانم را آزاد کردم و به خودم رسیدم.
شید با لباس‌خواب و یک کفش به پا ایستاده بود.
آنگاه دریافتم که این نیمه نیز در خواب ناز است؛
هر دو خندیدند و من ایمن در بسترم بیدار شدم
و روز پوسته می‌ترکاند،
و بلبلان راه می‌رفتند و می‌ایستادند،
و بر روی چمن خیس مرصع لنگه کفشی قهوه‌ای قرار داشت!
نقش مرموزین جای پای شید، راز درون‌زاد.
سراب‌ها، معجزات، صبح نیمه تابستان.
چون که نگارنده شرح عالم ممکن است بیش از حد متین باشد
یا کم از اندازه بداند که تصریح کند شید در حمام اصلاح می‌کرده،
مجبورم بگویم: او گونه‌ای پیچ و لولا، سرهم کرده بود.» (ناباکوف، ۱۳۸۷: ۵۷-۵۸)

۲-۱-۳- اتصال‌کوتاه یا دور باطل (ورود نویسنده به داستان)

حضور ناباکوف در رمان به روش‌های گوناگون مشاهده می‌شود. برای مثال در بند اول، ابیات ۱۳۹ تا ۱۵۶، شید شرح می‌دهد که در سن یازده سالگی، روزی روی زمین دراز شده بود و «چرخ دستی خالی را که توسط عروسکی فلزی کشیده می‌شد تماشا می‌کرد» و «رگه‌ای از دردی پنهان، که با مرگی سرخوش کشیده می‌شد، درونش را به لرزه می‌اندازد». شعر با تکرار این تصویر پایان می‌یابد، «به نظرم، باغبان یکی از همسایه‌ها رد می‌شود چرخ دستی خالی را از شیب خیابان بالا می‌برد» (همان: ۲۵). هرچند تکرار تصویر چرخ دستی، ارتباطش را با «مرگی سرخوش» بیان نمی‌کند، قابل درک است. آنچه شید نمی‌داند و نمی‌توانست بداند، این است که همان روزی که این ابیات را نوشته، می‌میرد و به این ترتیب مرگ خودش را از پیش حدس می‌زند.

۳-۱-۳-تغییرات راوی و زاویه‌دید

از دیگر مؤلّفه‌های وجودشناسی متون پست‌مدرن، انتخاب زاویه‌دیدهای متعدّد برای بیان روایت است. «آتش‌کم‌فروغ» بر اساس دیدگاه دانای کل به ذهن اشخاصی چون شید، کینبوت و... به‌عنوان زاویه‌دید اصلی نگاشته شده است؛ اما قسمتی از مطالب پراکنده و مبهمی که مخاطب با آن روبه‌رو می‌شود، از زبان ذهن شخصیّت‌ها شنیده می‌شود و حدیث‌نفس نیز با کاربردی محدودتر، نقش خود را در واگویه‌ی اندیشه‌ها و احساس‌های افراد ایفا می‌کند:

«وقتی زیر لب آواز می‌خوانی
آنگاه که چمدانی می‌بندی یا ساکی مسخره را با زیپی دور تا دورش،
دوستت دارم.
و وقتی با تکان محزون سرت، روح او را سلام می‌گویی
و اولین اسباب‌بازی‌اش را در کف دست می‌گذاری،
یا به کارت پستالی ازو یافته در میان کتابی می‌نگری
از همیشه بیشتر دوستت دارم» (ناباکوف، ۱۳۸۷: ۳۲).

۴-۱-۳- پیرنگ راوی (انگیزه راوی از روایت)

ناباکوف، ۹۹۹ بیت شعر را برای نشان دادن دنیای خیالی خود به کار برده است. او از طریق توضیح داستان به وسیله شعر، خود را به چالش کشید تا نکات بسیار برجسته‌ای را درباره‌ی زندگی ارائه دهد. انگیزه‌ی وی از روایت موضوعاتی همچون تبعید، واقعیّت و رؤیا، سبعیت و درد، عشق و هنر است.

یکی از مهم‌ترین مسائل ذهنی ناباکوف، مقوله‌ی تبعید است. تبعید در اغلب آثارش مطرح می‌شود و این مسأله در اعماق بسیاری از داستان‌هایش یافت شده و به اشکال مختلفی در داستان‌هایش طرح می‌شود: شخصیّتی که با مشکلات سرزمین جدید و زندگی در تبعید دست و پنجه نرم می‌کند؛ شخصیّت‌هایی که به دلیل ذهنیّت هنرمندانه در تبعیدی همیشگی‌اند؛ شخصیّت‌هایی که حتی در وطنشان هم در تبعید زندگی می‌کنند؛ شخصیّتی که از واقعیّت به تخیّل می‌گریزد و شخصیّتی که می‌خواهد گذشته‌اش را در تبعید بازبیافریند. (فتح‌اللهی، ۱۳۹۷: ۴۶)

ناباکوف شدیداً به هجو محیط پیرامون خود، انسان‌ها و بالاخره زندگی در داستانش می‌پردازد. هنر ناباکوف، خلاف‌آمد تمامی سنّت‌های ادبیات داستانی روسی است. پیرنگش از رویدادهای نامنتظر ترکیب شده و به هیچ پیام مثبت فلسفی راه نمی‌دهد.

۳-۵-۱- داستان در داستان

شیوه‌ی داستان در داستان یکی از شگردهای وجودشناسی است که نویسندگان پست‌مدرن به کار می‌برند و خواندن داستان را جذاب‌تر و سهل‌تر می‌کند. «در شگرد داستان در داستان، ساختار داستان مانند جعبه‌ای است که آن را می‌گشایید تا ببینید داخلش چیست؛ اما داخل آن با جعبه‌ی دیگری روبه‌رو می‌شوید و درون آن جعبه با یکی دیگر. البته بین رمان‌های پسامدرنیستی که این ویژگی را دارند، با آثار دیرینه‌ای که واجد ساختار تودرتو هستند، تفاوت وجود دارد. یکی از ویژگی‌های مهم این است که راوی درباره‌ی خود داستان و صناعات به کار رفته در آن اظهارنظر می‌کند.» (پاینده، ۱۳۸۲: ۷۳).

معمولاً نویسنده، چندین داستان تودرتو می‌آورد و خود به‌عنوان نویسنده وارد داستان شده، نوشتن داستان به سوژه‌ی داستان تبدیل می‌شود. این شگرد، به متن، جنبه‌ی فراداستانی می‌دهد و موجب می‌شود تا خواننده در جریان فرایند برساخته شدن داستان قرار گیرد. ماگر بر آن است که در شیوه‌ی داستان در داستان، «نویسنده هم به صورت سنّتی، داستانی را نقل می‌کند و هم به قضاوت آن می‌نشیند.» (Nells, 1997: 143)؛ نویسنده‌ی چنین داستان‌هایی اگر به روایت و منطق آن بیش از تثبیت خود و بیان ایدئولوژیک پایبند باشد، داستان در داستان‌ها می‌توانند به‌سادگی اثر را بدل به متنی چندآوایی نمایند. داستان در داستان با ارائه انواع داستان‌ها، خواننده را در موقعیتی ویژه قرار داده، او را به تحلیل عملکرد خود سوق می‌دهد. به گفته‌ی ماگر، «خواننده تنها شنونده و مشاهده‌گر راوی و روایت نبوده، صرفاً نقش روایت‌شنو را ایفا نمی‌کند، بلکه در جایگاه قضاوت نیز قرار دارد.» (همان: ۱۴۳)؛ نلز اشاره می‌کند که «شیوه‌ی داستان در داستان، تأثیری متناقض‌نما دارد: از یکسو توهم واقعیّت عمیق‌تر و در همان حال تأثیر فروافکندن این توهّم را ایجاد می‌کند.» (همان: ۱۳۱)

ژرار ژنت بر آن است که «روش بیان، وابسته به فن و شگرد نیست، بلکه گونه‌ای بینش است.» (براتی، ۱۳۸۹: ۲۸۵)؛ داستان در داستان نیز نه‌تنها شگردی روایی، که نمادی از گونه‌ای جهان‌بینی و الگویی برای عینیت‌بخشی به آن است. از یکسو، ریشه‌های هندی این شیوه از داستان‌گویی، ما را به قلمرو اندیشه‌های استعلایی هندی می‌برد؛ آنجا که آوردن داستانی در داستانی دیگر و سپس بازگشت به نقطه‌ی ابتدایی، برخلاف تلقّی مدرن از آن، نه‌تنها بیانگر بیهودگی و پوچی جهان و چرخه‌ی زندگی نیست، بلکه از اصیل‌ترین تفکّر مذهبی و معنوی هندوان ناشی می‌شود: رسیدن به روشنایی و ادراک. از دیگر سو، با پیگیری این شیوه در حوزه‌ی مرزهای غربی هندوستان می‌توان آشکارا رنگ حکمت و عرفان ایرانی/ اسلامی را در آن بازشناخت؛ چنان‌که حتی هنری بصری چون معماری، تجلّی‌گاه چنین حکمتی است. «در عالم مثال، بهترین نماد وحدت در کثرت و یا کثرت در وحدت، تصاویر هندسی منظّمی است که در دایره محاط شده و یا تصاویر کثیرالسطوح منظّمی که در کره یا گویی گنجیده است.» (ستاری، ۱۳۶۸: ۲۲۷)؛ تصاویر هندسی‌ای که در معماری شرقی بارها تکرار می‌شوند، در ساختمان داستان‌های این قلمرو جغرافیایی نیز حضور دارند. کلّی که اجزای خویش را در برگرفته، در قلمرو روایتگری، داستان مادری است که می‌تواند بی‌شمار داستان را در بطن خود بپرورد که همگی جزئی از آن کل و مدلولی از آنند. (مهندس‌پور، ۱۳۹۰: ۱۹۸-۱۹۹)

«آتش‌کم‌فروغ»، دو خط داستانی مختلف دارد. بخشی از داستان در ایالت‌های «نیوانگلند»[1] آمریکا و قسمت دیگر در سرزمینی غریبه اتّفاق می‌افتد. تمرکز رمان بر واقعیّت‌های متباینی است که در دو داستان

1. New England

مرکزی متن عرضه می‌شود، که هر دوی آن‌ها، گونه‌ای تفسیر است. شعر شید که تفسیری است بر زندگی خودش و تفسیر کینبوت بر شعر و بر شید. در نخستین، خواننده (شید) با وجدان آزاد یک شاعر با متن و زندگی‌اش برخورد می‌کند؛ در دومین، خواننده (کینبوت) با متن و زندگی (زندگی خودش و شید) با پیش‌فرض‌هایی برخورد می‌کند که موضوع متن (زمبلا و پادشاهش) را به جبر به شکل الگوی از پیش شکل گرفته‌ای تبدیل می‌کند. خواننده‌ی (واقعی) «آتش کم‌فروغ» به نوبه‌ی خود، متن دیگری را از قرائت خودش و یا تفسیری را بر کل رمان می‌آفریند. درستی آن قرائت و به عبارت دیگر، هر درکی از متن، بستگی به قابلیّت خواننده در جا انداختن، گره‌گشایی و سپس روشن کردن الگوی کلّی‌ای دارد که نویسنده‌ی اصلی طراحی کرده است.

۶-۱-۳- تکنیک چندصدایی

ناباکوف در «آتش کم‌فروغ ، هیچ برتری خاصی برای شخصیّت‌ها قائل نشده و خود آن‌ها در طی داستان جلو می‌روند و پیشرفت می‌کنند. در واقع ناباکوف عمداً قدرت خود را در عرصه‌ی داستان‌نویسی محدود کرده و اجازه داده است تا شخصیّت‌ها بدون هیچ استیلایی به مقصد برسند. بنابراین او از سیل عظیمی از صداها در داستان خود استفاده کرد تا به هدف مورد علاقه‌ی خود برسد. وی به‌نوعی سعی کرده است تا خواننده را متقاعد کند که او (خواننده) نیز در خلق داستان سهمی برابر با خود نویسنده دارد:

«وقتی روی چمن می‌ایستی
و به چیزی در درختی خیره می‌شوی،
دوستت دارم:
«رفته. خیلی کوچک بود. شاید برگرده»
(تمامش با نجوایی نرم‌تر از بوسه).
وقتی صدایم می‌کنی تا رد صورتی رنگ را ورای شعله غروب ستایش کنم،
دوستت دارم.
وقتی زیر لب آواز می‌خوانی
آنگاه که چمدانی می‌بندی یا ساکی مسخره را با زیپی دور تا دورش،
دوستت دارم.
و وقتی با تکان سرت، روح او را سلام می‌گویی
و اولین اسباب‌بازی‌اش را در کف دست می‌گذاری،
یا به کارت پستالی ازو یافته در میان کتابی می‌نگری،
از همیشه بیشتر دوستت دارم.» (ناباکوف، ۱۳۸۷: ۳۲)

۷-۱-۳- پارانویا و شیفته‌گونگی

در «آتش کم‌فروغ»، هیچ رشته فکری منطقی و عقلانی وجود ندارد. به عبارت دیگر، دیدگاه خاص و واحدی وجود ندارد. خوانندگان با شخصیّت‌های مختلفی روبه‌رو می‌شوند که هر کدام، داستان خاص خود را دارند. ناباکوف سعی کرده داستانی از افراد مختلف با شخصیّت‌های پارانویایی ارائه کند. این شخصیّت‌ها از نوعی سبک پراکنده برای نشان دادن احساس خود نسبت به دیگران استفاده می‌کنند و این‌گونه می‌توانند خوانندگان را گیج و مبهوت کنند.

بسیاری از این شخصیّت‌ها، روان‌پریش و دچار توهّم و سوءظن هستند و همین حالت، شخصیّت پارانویایی آن‌ها را می‌سازد و نمودار می‌کند. «جان‌شید»، دختری عقب‌افتاده و فامیلی دیوانه دارد و «کینبوت»، شیفته‌ی این رؤیای خود است که زمانی آخرین پادشاه «زمبلا» بشود:

«به قدر کافی مطمئنم که بقا خواهیم داشت
و عزیز من در جایی زنده است.
به همان شکل که به قدر کافی مطمئنم
که فردا، بیست و دوم ژوئیه هزار و نهصد و پنجاه و نه
در ساعت شش صبح بیدار خواهم شد و
روز نیز احتمالاً خواب خواهد بود؛ و
از این‌رو است که این ساعت شمّاطه‌دار می‌گذارد
خودم را کوک کنم، خمیازه‌ای بکشم و «اشعار» شید را در قفسه‌مان بگذارم.
ولی هنوز وقت خواب نیست.
آفتاب به دو شیشه‌ی آخرین پنجره‌ی دکتر ساتون پیر تابیده.
او باید - چه؟ هشتاد؟ هشتاد و دو؟ ساله باشد.
سالی که با تو ازدواج کردم، سنش دو برابر سن من بود.
کجایی؟ در باغ...
جایی نعل اسب پرتاب می‌کنند. کلیک، کلانک.
یک ونسای تیره با رگه‌ای قرمز در زیر آفتاب غروب‌کننده می‌چرخد،
و نوک بال‌های آبی جوهری‌اش را نقطه‌نقطه سپید نشان می‌دهد.
و از میان سایه روان و نور افول‌کننده
مردی، بی‌اعتنا به پروانه

حدس می‌زنم باغبان یکی از همسایگان - در حال غلتاندن یک چرخ دستی خالی- به بالای کوچه می‌گذرد.» (ناباکوف، ۱۳۸۷: ۶۱-۶۲)

۸-۱-۳- بی‌نظمی زمانی و مکانی

زمان و مکان در رمان ناباکوف به مسأله‌ای بغرنج تبدیل شده است که بر سویه‌ی وجودشناسانه‌ی رمان تأکید می‌کند. ناباکوف برای ارائه‌ی روایتی که در آن هیچ‌چیز واضح و روشن نیست، بر زمان‌ها و مکان‌های مختلف تکیه کرده است. او در برخی از مصرع‌ها به زندگی معمولی شخصیّت اصلی و نبود هیچ‌گونه موقعیّت عجیب و غریب و غیر عادی در زندگی‌اش اشاره کرده است. اما ناگهان او ترتیب زمانی معمول را تغییر داده و شخصیّت‌ها را در زمان گذشته یا حال قرار داده است. حتی در برخی از بخش‌های روایی، ناباکوف دست به تحریف زمان می‌زند، به گونه‌ای که راوی از زمان حال صحبت می‌کند و احساس خود را نسبت به زندگی دوست مرده‌اش شرح می‌دهد، اما در بیت دیگر، مستقیماً از زندگی خود در گذشته و قلمرو وسیع و عظیم پادشاهی خود صحبت می‌کند:

«حس کردم در میان فضا و مکان گسترده می‌شوم:

بر قلّه‌ی کوهی، دستی در زیر نرم ماسه‌های تپنده‌ی ساحلی،

گوشی در ایتالیا، چشمی در اسپانیا،

خونم جاری در غارها، مغزم میان ستاره‌ها.» (ناباکوف، ۱۳۸۷: ۲۶)

۹-۱-۳- عدم قطعیّت و تناقض

از دیگر ویژگی داستان‌های پست‌مدرن که باعث پیدایی شبکه‌ی پیچیده‌ای از برداشت‌های وجودشناسانه در داستان می‌شود، عدم قطعیّت است. عدم قطعیّت بدین‌گونه است که «نویسنده از همان ابتدا با خواننده قرار می‌گذارد که در هیچ موردی از رخدادهای داستان، قطعیّت وجود ندارد و این احتمال وجود دارد که هر آنچه را راوی روایت می‌کند، ندیده باشد و هر آنچه را ادعا می‌کند وجود دارد، احتمال دارد وجود نداشته باشد.» (پاینده، ۱۳۸۲: ۸۷)؛ روایت‌های مبهم و بی‌ربط ناباکوف، مخاطب را از قطعیّت در دنیای داستان دور می‌کند و با ابهام مواجه کرده، او خود را در خلأ قطعیّت احساس می‌کند.

در داستان «آتش کم‌فروغ»، «کینبوت» بزرگ‌ترین رقیب خود را در شخصیّت «جیکوب گرادوس» بازمی‌یابد. دگردیسی، مسخ و استحاله در این کتاب، نقش بسیار مهمی در مبهم ساختن متن دارد. عملکرد شخصیّتی نظیر «گرادوس» در کتاب مزبور درست شبیه یک دستگاه و شبیه یک ماشین است. این شخصیّت، بی‌روح و مکانیکی است و فاقد خصلت انسانی. او از طریق این تکنیک سعی کرده است تا جنسیّت شخصیّت اصلی خود را تغییر دهد. به همین منظور در برخی از بخش‌های داستان از نوعی شخصیّت استفاده کرده است که جنسیّت مشخّصی ندارد:

«به هر انسانی شناخته است: تنها من هیچ نمی‌دانستم،
و دسیسه‌ای عظیم از کتاب‌ها و انسان‌ها، حقیقت را از من پنهان می‌داشتند.
روزی رسید که به سلامت ذهن انسان شک کردم:
چگونه انسان می‌تواند بی‌آنکه حقیقتاً بداند
چه افولی، چه مرگی، چه فنایی در ورای گور
در انتظار ذهن هوشیار نشسته، بزید؟» (ناباکوف، ۱۳۸۷: ۲۸)

هرآینه خواننده می‌تواند درباره‌ی هویّت‌های جداگانه‌ی شید و کینبوت تردیدی داشته باشد. این مسأله‌ی پیچیده‌ی واقعیّت‌های مجزا را می‌توان گامی هم جلوتر برد و پیشنهاد وجود نویسنده‌ای اولیه را مطرح کرد. (کسی به غیر از ناباکوف)؛ یک قرائت رمان می‌گوید که کینبوت، تمام متن را آفریده است. نظر دیگر بر این است که نویسنده‌ی اصلی اثر، جان شید است و اینکه کینبوت، شاه چارلز و زمبلا، آفریده‌ی او است.

قرائت سوم به این می‌پردازد که کینبوت و شید، هر دو آفریده‌ی دکتر و. بوتکین[1] هستند. دی.بارتون جانسون[2]، متن و فهرست را مطالعه می‌کند و بحث می‌کند که: ۱- نویسنده‌ی فهرست، کینبوت دیوانه است (و نه شید). ۲- بسیاری از مدخل‌ها، بیهوده آورده شده‌اند و ارتباطی به متن ندارند. ۳- مدخل‌ها سرانجام گویای این هستند که کینبوت و شید، افراد مجزایی هستند. ۴- تحلیل دقیق نشانه‌هایی که در فهرست درج شده‌اند، به‌ویژه حذف افرادی که می‌بایست حضور داشته باشند، آشکار می‌کند که و.بوتکین دانشمند آمریکایی روس‌تباری است که در واقع نویسنده‌ی اصلی اثر است. بنا به قول جانسون، بوتکین، استاد دیگری در دانشگاه وردسمیت، فردی است با شخصیّت دوگانه که «رمانی درباره‌ی شخصیّت‌های خیالی کینبوت، شید و گرادوس می‌نویسد» و «قهرمان کتاب، ویراستار و راوی به شکل کینبوت تغییر شکل می‌دهند». از آنجا که «و.بوتکین» در جناسی مقلوب به «و.ناباکوف» نزدیک‌تر است از شید یا کینبوت، جانسون معتقد است که بوتکین را می‌توان شخص نویسنده‌ی رمان دانست که ما را به نویسنده‌ی نهایی و ناباکوف، رهبری می‌کند. (فتح‌اللهی، ۱۳۹۷: ۵۰)

گفته‌های ضد و نقیض راوی بر عدم قطعیّت داستان می‌افزاید. خواننده در نتیجه‌گیری اینکه «آتش کم‌فروغ» علی‌رغم برداشت کینبوت، داستان شاه چارلز و زمبلا نیست، مشکلی نخواهد داشت. در رمان، شید، دوست کینبوت معرفی می‌شود، اما در تفسیر، شواهدی موجود است دال بر اینکه شید، بهترین دوست کینبوت نبود و اینکه شید و کینبوت به‌ندرت یکدیگر را می‌دیدند، و نیز اینکه ترکیب‌بندی شعر تحت تأثیر کینبوت نبوده است. مرگ شید هم توضیح دیگری دارد. در مقدمه به خواننده گفته می‌شود

1. Dr. Botkin
2. D.Barton Johnson

که خانه‌ی اجاره‌ای کینبوت از آنّ قاضـــی گولدزورث[1] بوده و اطلاعات بعدی آشـــکار می‌کند که جک گری دیوانه‌ای بوده که از دارالمجانین ایالتی گریخته تا انتقامش را از قاضـی گولدزورت، کسـی که او را محبوس کرده بود، بگیرد و به شید شلیک کرده، زیرا او را با قاضی اشتباه گرفته بود.

۱۰-۱-۳- طنز

ناباکوف در نوشتن «آتش کم‌فروغ»، حس شوخ‌طبعی فوق‌العاده‌ای دارد. در رمان ناباکوف، موضوعاتی نظیر مرگ، رنج و خشونت، با ابزار ادبی «طنز تلخ» تشریح می‌شود. اعمال وحشیانه به شیوه‌ای مضحک و خنده‌دار ترسـیم می‌شـوند، به طوری که خواننده نمی‌داند بترسـد یا بخندد. «جان شـید» در اثر گلوله‌های دیوانه‌ای می‌میرد که در زندان، گلوی خود را می‌درد.

ادغام ابعاد (یا سـطوح) گوناگون و تعویض سـریع و غیر منتظره‌ی کمیک یا وحشـت، یا ترسـناکی یا خنده‌داری، خصوصیّت مشخصه‌ی اثر او است. در هیچ کدام از زمان‌ها، تراژدی یا کمدی به‌صورت مفرد و صرف و فراگیر حضور ندارد، بلکه مخلوطی از این دو پیوسته جای خود را با هم عوض می‌کند. بحرانی بودن و ناخوشایند بودن وضعیّتی که شخصیّت‌های او گاه درآنند، همواره به‌واسطه‌ی رفتار خنده‌دار و پوچ آن‌ها، یا به سبب مسخرگی محیط پیرامون آن‌ها، کم‌رنگ و کم‌آزار و ضعیف می‌شود و حتی خواننده به شک می‌افتد که این وضعیّت، برای شخصیّت داستان واقعاً بحرانی و ناخوشایند باشد. همچنین فراوان پیش می‌آید که عدم تطابق میان زبان روایت با موضوع مورد روایت - که البته این عدم تطابق، خودش کمیک را با تراژدی و شوخی را با جدی پیوند می‌دهد - درک و تفسیر روشن از متن را مشکل می‌سازد.

۱۱-۱-۳- آمیختن ژانرها و سبک‌ها

«آتش کم‌فروغ» نیز مانند بسیاری دیگر از متون پسامدرن، ژانرها و سبک‌های مختلف هنری و ادبی را درمی‌آمیزد و با این روش، انسجام متن را هرچه بیشتر متلاشی می‌کند. به این ترتیب وجه بازنمایی داستانی کم‌رنگ می‌شود. «آتش کم‌فروغ» نیمه‌شعر - نیمه‌نثر است.

ناباکوف با نوآوری در ساختار رمان و از بین بردن انسجام تلاش می‌کند تا خواننده را به درکی عمیق، چندگانه و متفاوت از متن برساند. این رمان شامل یک پیشگفتار، یک قصیده‌ی ۹۹۹ بیتی، ۲۲۸ صفحه تفسیر و یک فهرست است. این بازی همواره به مخاطب خود یادآوری می‌کند متنی که پیش رو دارد، با متون گذشته متفاوت است و ابزار جدیدی برای درک خواننده ارائه می‌دهد.

۴- نتیجه‌گیری

رمان «آتش کم‌فروغ»، متنی حاوی عدم قطعیّت در معرفت‌شـناختی مطلق اسـت. ما می‌دانیم که چیزی در اینجا در حال رخ دادن اسـت، اما نمی‌دانیم که آن چیسـت. ناگزیر، شـک وجود معرفت‌شـناختی،

1. Goldsworth

پیامدهای وجودشناسانه نیز دارد. این اثر به نشان دادن جهان‌های ممکن در داستان می‌پردازد. در این داستان، مرز میان خیال و واقعیّت، دنیای متن و دنیای نویسنده و خواننده برهم ریخته است. خواننده وارد هزارتویی از جهان داستانی و جهان واقعی می‌شود که رهایی از آن بسیار سخت به نظر می‌رسد. رمان در بازنمایی این سرگشتگی وجودشناسانه از بسیاری از فنون ادبیات داستانی پسامدرنیستی بهره گرفته است. آشکار کردن شگردهای ادبی به شکل اتّصال کوتاه در رمان، بسامد بالایی دارد.

«آتش کم‌فروغ» از زاویه‌دید مختلفی روایت شده که هر یک، افق‌های تازه‌ای را پیش روی مخاطب ترسیم می‌کنند. رمان دارای پیرنگ غیر خطّی است و سیر حوادث داستان مشخّص و تنظیم‌شده نیست. سراسر رمان، عرصه‌ی درهم آمیخته شدن صداهای افراد گوناگون است و بینامتنیت از دیگر مصادیق چندصدایی در رمان حاکم است. در رمان، هیچ رشته فکری منطقی و عقلانی وجود ندارد. شخصیت‌های رمان اغلب دچار پارانویا و توهّم هستند.

راوی با فاصله گرفتن از روایت‌های دیگر داستان (روایت‌های اصلی یا فرعی دیگر) و پرش در زمان و مکان، خواننده را به دنبال خود می‌کشاند، بی‌آنکه سعی در روشن نمودن مطالب گنگ کرده باشد. رمان لبریز است از ترس‌ها، توهّم‌ها و گاه خیال‌پردازی‌هایی که مرز واقعیّت و خیال را به‌شدّت باریک می‌کند و یا از بین می‌برد و باعث افزایش ابهام و پیچیدگی در رمان می‌شود.

در این رمان، مبهم بودن متن باعث می شود که خواننده تصوّر کند که حقیقت واحدی وجود دارد که می‌تواند با تکیه بر خواندن خود از متن، آن را کشف کند؛ اما پس از خواندن به‌تدریج داستان با عدم اعتقاد به حقیقت واحد که خود سبب عدم قطعیّت است، روبه‌رو می شود. آشفتگی و عدم قطعیّت موجود در رمان هم زاییده‌ی پریشانی و آشفتگی دنیای درون و بیرون راوی (ونویسنده و حتی خواننده) است و هم به نوبه خود آن را تشدید می‌کند. روایت هم علّت و هم معلول این آشفتگی است.

ادغام ابعاد (یا سطوح) گوناگون و تعویض سریع و غیر منتظره‌ی کمیک یا وحشت، یا ترسناکی یا خنده‌داری، ویژگی مشخّصه‌ی اثر ناباکوف است. «آتش کم‌فروغ» نیز مانند بسیاری دیگر از متون پسامدرن، ژانرها و سبک‌های مختلف هنری و ادبی را درمی‌آمیزد و با این روش، انسجام متن را هرچه بیشتر متلاشی می‌کند. به این ترتیب وجه بازنمایی داستانی، کم‌رنگ می‌شود.

منابع

-اسدی، الهه؛ محمودآبادی، فرزانه. (۱۳۹۷).**پایان نامه** «بررسی تطبیقی مؤلفه‌های پسامدرنیسم در رمان‌های آتش کم‌فروغ اثر ولادیمیر ناباکوف و آزاده خانم و نویسنده‌اش اثر رضا براهنی»،کارشناسی ارشد،رشته زبان و ادبیات فارسی،استاد راهنما روح‌الله روزبه، دانشگاه کردستان، دانشکده علوم پایه.

-براتی،محمدرضا.(۱۳۸۹).«**جادوی سخن**»،مشهد:آهنگ قلم.

-پاینده، حسین. (۱۳۸۲). «**گفتمان نقد: گذر از مدرنیسم به پسامدرنیسم**»، تهران: روزنگار.

حسینی‌شاهرودی، مرتضی.(۱۳۸۰).«بررسی تطبیقی هستی شناسی از منظر کانت و سهروردی»**فصل‌نامه دانشکده الهیات و معارف مشهد**،شماره۵۳،ص۱۴۵-۱۳۰.

-خزائل، حسن. (۱۳۸۶). «**فرهنگ ادبیات جهان**»، جلد۶، تهران: کلبه.

-ستاری،جلال،(۱۳۶۸).«**افسون شهرزاد؛پژوهشی در هزار افسان**»، تهران: توس.

-طایفی، شیرزاد؛ حاجی‌تبار، هانیه. (۱۴۰۰). «تحلیل محتوای گفتمان در رمان‌های سپیده‌دم‌ایرانی و عشق و بانوی ناتمام»، مقاله علمی و پژوهشی،**مجله علوم انسانی و مطالعات فرهنگی دانشگاه علامه‌طباطبایی**، دوره۱۴، شماره ۲، ص ۲۷۸-۲۵۳.

-طباطبایی، سید محمد حسین.(۱۳۸۷).«**اصول فلسفه و رئالیسم**»،قم:مؤسسه بوستان کتاب.

-عباسی، پیام. (۱۳۹۲). «پست‌مدرنیسم ناباکوف:موضوع گفتمان و بقا در آتش کم‌فروغ»، **مجله آموزش و پژوهش زبان**، دوره۲، شماره۴، ص ۳۷۴-۳۷۰.

-علی‌جانی، روح‌الله .(۱۳۹۷). **پایان‌نامه**«رئالیسم جادویی در آتش کم‌فروغ از ناباکوف: مطالعه‌ای بر پست‌مدرن»،کارشناسی ارشد،رشته زبان و ادبیات فارسی،استاد راهنما مژگان آبشاوی، دانشگاه کردستان، دانشکده علوم‌پایه.

-فتح‌اللهی، مناف. (۱۳۹۷). **پایان‌نامه**«مقایسه کیفیت شخصیت‌پردازی در مجموعه داستان‌های کوتاه اصغر الهی و ولادیمیر ناباکوف»، کارشناسی‌ارشد، رشته زبان و ادبیات فارسی گرایش تطبیقی، استاد راهنما علی قاسم‌زاده،دانشگاه بین المللی امام خمینی (ره)، دانشکده ادبیات و علوم انسانی.

-کشاورز،سوسن؛نورانی،زهرا.(۱۳۹۵).«مقایسه مبانی هستی‌شناسی و معرفت‌شناسی «کارل پوپر» با آموزه‌های اسلامی،**مجله علوم تربیتی از دیدگاه اسلام**، سال چهارم شماره۷، ص۱۳۷-۱۱۵.

- محمدی، صلاح‌الدین. (۱۳۹۷). **پلیان‌نامه**«مطالعات متنی در رمان‌های دعوت به مراسم گردن‌زنی، آتش کم‌فروغ و پنین ولادیمیر نباکوف و شعر بانو لازاروس سیلویا پلاث: روند ناهمگونی

زبان»،کارشناسی ارشد،رشته زبان و ادبیات فارسی،استاد راهنما لاله مسیحا، دانشگاه تبریز، دانشکده ادبیات فارسی و زبان‌های خارجی.

-مک‌هیل، برایان. (۱۳۸۰).«سیری در هستی‌شناسی داستان»،ترجمه اصغر رستگار، **فصل‌نامه زنده‌رود**، شماره ۲۰، صص ۵۰-۲۵.

----------(۱۳۸۳). «**مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان: گذر از مدرنیسم به پسامدرنیسم**»، گزینش و ترجمه‌ی حسین پاینده، تهران: روزنگار.

----------(۱۳۸۷).«**ادبیات پسامدرن: داستان پسامدرنیستی، داستان علمی - تخیلی و سایبرپانک**»، تدوین و ترجمه‌ی پیام یزدانجو، تهران: مرکز.

----------(۱۳۹۵). «**داستان پسامدرنیستی**»، ترجمه: علی معصومی. تهران: ققنوس.

-مهندس‌پور،فرهاد،(۱۳۹۰).«**زنانگی و روایتگری در هزار و یک شب**»،تهران:نی.

-ناباکوف، ولادیمیر. (۱۳۸۷). «**آتش کم‌فروغ**»، مترجم بهمن خسروی، تهران: نسل نواندیش.

پژوهش‌نامه‌ی مکتب‌های ادبی، دوره‌ی ۷، شماره‌ی ۲۴، صص ۶۰-۳۵

Analysis of Brian McHale's Existential Components in Vladimir Nabokov's Pale Fire

Sahar Alikahi[1]
Latifeh Salamat Bavil[2]
Ali Reza Salehi[3]

DOI: 10.22080/RJLS.2023.25060.1384

Abstract

Postmodernist theories are divided into two main groups. The first group includes the theories of people like Barry Lewis and David Lodge who present a list of postmodern style components (uncertainty, paranoia, temporal disorder, etc.). In the second group, the most significant theory has been proposed by Brian McHale, who uses the concept of "dominant element" in Russian formalism to explain postmodernism. McHale considers the characteristic feature of postmodernism to be ontology (as opposed to epistemology, which is the dominant element of modernism). Ontology examines the nature of existence: questions raised in ontology concern existence and beings. In order to answer ontological questions, Cahill believes, the world must be understood first; however, modern works refuse to give a definite answer to this question and make the reader experience a kind of ontological uncertainty. One instance of such categories is the blurring of the real and imaginary worlds in postmodern stories. Benefiting from Brian McHale's theory, this research is looking for ontological components in Nabokov's Pale Fire. Findings indicate that Pale Fire is written in a postmodern style and is a complex and difficult novel whose author is well capable of utilizing his polyphonic technique, uncertainty, temporal and spatial disorder, paranoia, etc.

Key words: Vladimir Nabokov, Pale Fire, Postmodernism, McHale, Ontology.

Extended Abstract

Introduction

Neither theorists nor researchers have applied postmodernism in various fields of humanities and fine arts in the same sense. During its journey from the 1990s to our era, new definitions have been added to postmodernism at each stage, and as a result, either previous inferences have been adjusted or completely different perceptions have been presented. However, lack of a solid definition and differences of opinions and inferences do not completely

[1] Doctoral student of Persian language and literature, Faculty of Literature and Foreign Languages, Islamic Azad University, Central Tehran branch, Tehran, Iran
[2] Assistant Professor, Faculty of Literature and Foreign Languages, Central Tehran Islamic Azad University, Tehran, Iran. Corresponding author: salamatlatifeh@yahoo.com
[3] Assistant Professor, Faculty of Literature and Foreign Languages, Central Tehran Islamic Azad University, Tehran, Iran

rule out the possibility of providing a general classification of existing views about postmodernism in the field of literature. These discussions can be divided into two main groups as far as fiction and novels are concerned. A number of theorists have presented a list of stylistic components, or what they call the characteristics of postmodern literature; their criticism of postmodernist works aims at achieving the basic goal of examining these characteristics in those works. Among these theorists are David Lodge, Ihab Hassan, and Douwe Fokkema, who have proposed lists to specify the characteristics of postmodern literature. But to introduce the point of view of this group of theorists, it might not be worthwhile to mention Barry Lewis' explanation of postmodernism in literature because his approach is a perfect example of the opinions presented by this group of critics. Lewis considers six feature characteristics of literary postmodernism: temporal disorder in the narration of events, pastiche, fragmentation, looseness of association, paranoia, and vicious circles or short circuiting (the author's entry into the story). Nonetheless, another group of theorists, among whom Brian McHale is one of the most prominent, argue against the ideas presented by scholars like Barry Lewis and David Lodge and propose that that while the various lists provided by theorists of the first group to describe postmodernism are indeed useful, the issue of how the literary system has evolved from modernism to postmodernism remains unsolved. In other words, such lists have nothing to say about the history of literature. To solve this problem, McHale makes use of the concept of "dominant element" which is rooted in Russian formalism and whose popularization in discussions of criticism is especially indebted to Roman Jakobson. This concept is a kind of tool that can be used to find hidden systems in the lists of features of postmodernism and also to explain the historical evolution leading to postmodernism. According to McHale, the "dominant element" in modern literature is epistemology, while the "dominant element" in postmodern literature is ontology. Epistemology examines knowledge and understanding, whereas ontology examines the nature of being. The epistemology of modern fiction is focused on how the world can be interpreted and what is the position of the interpreter in this world. McHale enumerates examples of epistemological questions that modernist texts induce in the reader as follows: How can I interpret this world of which I am a part? What am I in this world? What should be known? Who has that knowledge? Where did they get this knowledge? On the other hand, the ontology of postmodern fiction is focused on the issue of what is this world? How are other worlds different from this world? How do the worlds depicted in literary works exist and how are they structured? In other words, the attention of the postmodernist novel is not focused on how to know the world, but on the

nature of existence. Ontological questions concern existence and beings. McHale believes that one must first understand the world in order to answer ontological questions. Therefore, reading postmodern works means facing the fundamental question of what kind of world, with what characteristics, has been created in each work. Postmodern works are distinguished from modern works by this feature – a feature which makes the reader experience a kind of existential uncertainty. An example of these categories is the merging of real and imaginary worlds in postmodern stories.

McHale concludes that the lists provided by David Lodge, Ihab Hasan, Barry Lewis and others are actually lists of strategies used in the postmodern novel to highlight ontological issues. Jacobson believes that in every period one literary feature prevails. Also, in every literary work, one element prevails over other elements and other elements are no more than a function of that dominant element. The blurring of the distinction between the real world and the imaginary in postmodern stories is one of the commonalities of postmodernism theories. Brian McHale's theorizing about postmodernism and then referring to similar concepts proposed by Barry Lewis and David Lodge, show that these three theorists, despite the different terms they used, had a common opinion and that their views can converge.

Research Questions and Methodology

In this article, key components of postmodernism from Brian McHale's point of view, relying on its ontological foundations (incoherence, changes in narration and point of view, polyphonic technique, paranoia, temporal and spatial irregularity, uncertainty, contradiction, etc.) in Pale Fire are examined and analyzed. This research is looking for answer to the following questions: what are the postmodern components in Pale Fire by Vladimir Nabokov (according to Brian McHale's theory)? What role do these components play in highlighting the ontological elements of this work based on Brian McHale's theory?

Conclusion and Findings

Findings show that Pale Fire is written in a postmodern style and is a complex and difficult novel in which the author has made good use of polyphonic techniques, uncertainty, temporal and spatial irregularity, paranoia, etc. in highlighting ontological elements.

Funding

None.

References

Boyd, Brian , (1999) , Nabokov’s pale fire: the magic of artistic discovery ،

New Jersey: Princeton UP: Print.

Nells, William (1997), frame works: narrative levels and embedded narrative. New York. Peter Lang publishing.