نشریهٔ زبان و ادب فارسی دانشگاه تبریز
سال ۷۵/ شماره ۲۴۵/ بهار و تابستان ۱۴۰۱
شاپا چاپی ۲۲۵۱-۷۹۷۹ / شاپا الکترونیکی ۶۷۷۹-۲۶۷۶
صفحهٔ اصلی مجله: www.perlit.tabrizu.ac.ir

بازنمایی عدم قطعیت در رمان دیلمزاد اثر محمّد رودگر*

آرزو پوریزدان‌پناه کرمانی[۱]

[۱]استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات، دانشگاه یزد، یزد، ایران

چکیده

یکی از موضوعات مهم زندگی بشر امروز و به‌تبع آن یکی از مهم‌ترین مختصّات پسامدرنیسم، عدم قطعیت است. نفوذ این اصل به حوزهٔ ادبیّات و تأثیرپذیری رمان از آن، سبب جذّابیت هرچه بیشتر رمان‌های مدرن و پست‌مدرن برای خواننده و مشارکت هرچه بیشتر خواننده در خوانش رمان شده‌است. رمان «دیلمزاد» اثر محمّد رودگر یکی از رمان‌های برگزیدهٔ دفاع مقدّس است که در آن، از عوامل گوناگونی برای ایجاد تشکیک و عدم قطعیت بهره‌گرفته شده‌است و ساخت‌مایهٔ اصلی آن را عدم قطعیت تشکیل می‌دهد. در جستار حاضر، جلوه‌های متفاوت عدم قطعیت در رمان «دیلمزاد» با روش توصیفی‌تحلیلی بررسی و از این رهگذر تمهیدات نویسنده برای ایجاد عدم قطعیت و قراردادن خواننده در مرز باور و ناباوری تحلیل شده‌است. یافته‌های تحقیق حکایت از آن دارد که در این رمان، عدم قطعیت در سطوح زبانی، روایت، شخصیّت‌پردازی، زاویهٔ دید و زمان و مکان داستان نمود یافته و از این میان، در سطح زبانی رمان از برجستگی خاصّی برخوردار است. همچنین نویسنده با داستانی‌کردن واقعیت و آمیختن خیال و واقعیت بدون در نظر داشتن رابطهٔ علّت و معلولی، بر تشکیک مخاطب و عدم قطعیت داستان افزوده است.

واژگان کلیدی: رمان دفاع مقدّس، عدم قطعیت، پست مدرن، دیلمزاد.

تاریخ ارسال: ۱۴۰۰/۰۵/۱۸ تاریخ پذیرش:۱۴۰۱/۰۶/۲۱

[1]E-mail: pooryazdanpanah@yazd.ac.ir

ارجاع به این مقاله: پوریزدان‌پناه کرمانی، آرزو، (۱۴۰۱)، بازنمایی عدم قطعیت در رمان *دیلمزاد* اثر محمّد رودگر، *زبان و ادب فارسی (نشریهٔ سابق دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تبریز)*. DOI: 10.22034/PERLIT.2022.47418.3138

۱ ـ مقدّمه

اصل عدم قطعیت در علومی چون فلسفه و فیزیک ریشه‌دارد و به تدریج به ادبیّات راه می‌یابد (ن.ک: بی‌نیاز، ۱۳۸۳: ۱۳۴). در میان انواع ادبی بیشترین تأثیرپذیری از این اصل را در رمان می‌توان مشاهده‌کرد (ن.ک: چایلدز، ۱۳۸۲: ۷۹). ایجاد جذّابیت برای خواننده و مشارکت هرچه بیشتر خواننده در خوانش رمان، سبب اهمّیت دوچندان این اصل در رمان‌های مدرن و پست‌مدرن شده است. لاج (Lodge) معتقد است «عدم قطعیت ویژگی ذاتی اغلب رمان‌های پسامدرنیستی است؛ عدم قطعیتی که تمام متن را فرامی‌گیرد و بیشتر در سطح روایت نمود می‌یابد تا در سطح سبک» (لاج، ۱۳۸۶: ۱۵۶). ایهاب حسن (Ihab Hassan) نیز عدم قطعیت را از مهم‌ترین مختصّات پسامدرنیسم و موجد مفاهیم گوناگونی از قبیل ابهام و ناپیوستگی و تکثّرگرایی و تمرّد و تحریف در این سبک می‌داند (حسن، ۱۳۹۰: ۱۰۸). به عقیدهٔ وی «همه چیز نسبی است. حقیقت بستگی به زمان و مکان و زمینه دارد و لذا متغیّر است؛ مخصوصاً معنی در متن قطعیت ندارد؛ زیرا متن به چیزی در بیرون از خود ارجاع نمی‌دهد، بلکه ارجاع آن به خود است و لذا پست مدرنیست‌ها هیچ اعتقادی به فرضیهٔ محاکات ـ که در آن متن جهان خارج را بازنمایی می‌کند ـ ندارند.» (شمیسا، ۱۳۸۳: ۳۲۶).

عدم قطعیت داستان‌های پسامدرن، برگرفته از اصل عدم قطعیت هایزنبرگ است. این اصل بر این نکته تأکید دارد که «علّت‌های یکسان لزوماً معلول‌های یکسان را پدید نمی‌آورد و منطق بشری جوابگوی قطعی تمام علّت‌های موجود نیست. بر پایهٔ این اصل، همهٔ قطعیت‌های اخلاقی، ذهنی، روانشناسی و ادبی مورد تردید قرار می‌گیرد» (بی‌نیاز، ۱۳۹۲: ۲۱۴). عدم قطعیت خواننده را در موقعیتی نسبی قرار می‌دهد؛ به‌طوری که به هیچ چیز در داستان نمی‌تواند به دیدهٔ قطع و یقین بنگرد و همواره با نگاهی غیرقطعی و مشکوک، داستان را نظاره می‌کند؛ زیرا درست هنگامی که گمان می‌کند سر از عمق قضایا درآورده است، عاملی داستانی بارقه‌های امید را در او فرومی‌کشد و او را دوباره به چالش برای درک مفهوم متن فرامی‌خواند. به اعتقاد دیوید لاج «این عدم قطعیت در شخصیّت‌پردازی، زاویهٔ دید، طرح، روایت و ....گسترده می‌شود تا به خواننده یادآور شود که هیچ واقعیت قطعی‌ای وجود ندارد؛ بلکه واقعیت در اذهان مختلف، شکل‌های مختلف به خود می‌گیرد» (لاج، ۱۳۸۶: ۱۵۹ ـ ۱۵۳).

۲ ـ بیان مسئله

«دیلمزاد» یکی از رمان‌های برگزیدهٔ دفاع مقدّس است که عدم قطعیت به گونه‌های مختلف در آن نمودپیداکرده و یکی از شاخصه‌ها و ساخت‌مایهٔ اصلی این رمان به‌شمار می‌آید. محمّد رودگر، نویسندهٔ این رمان، یکی از نویسندگان با تکنیک رمان دفاع مقدّس است که با آفرینش «دیلمزاد»، اثری با ماهیتی سیّال و شکل‌ناپذیر خلق‌کرده و از عوامل گوناگونی برای ایجاد تشکیک و عدم قطعیت در آن بهره‌گرفته‌است و با این کار خواننده را در مرز بین باور و ناباوری قرار می‌دهد. این جستار در صدد پاسخ‌گویی به این سؤالات است که عدم قطعیت چگونه و در کدام سطوح رمان «دیلمزاد» نمودیافته و نویسنده برای ایجاد آن از چه شگردها و تمهیداتی استفاده‌کرده‌است؟

۳ ـ پیشینهٔ پژوهش

علی‌رغم کسب جوایز متعدد ازجمله جایزهٔ گام اوّل، کتاب سال دفاع مقدّس، برگزیدگی جشنوارهٔ هنرهای آسمانی و جای‌گرفتن «دیلمزاد» در ردیف رمان‌های نخبه‌گرا تاکنون هیچ‌گونه پژوهش مستقل یا مرتبطی دربارهٔ این رمان انجام نشده‌است. از پژوهش‌های انجام‌شده در ارتباط با عدم قطعیت می‌توان به مقالهٔ «عدم قطعیت در فراداستان شب ممکن» (۱۳۹۶) از نعمت‌الله ایران‌زاده و نفیسه لیاقی مطلق اشاره‌کرد که در آن جلوه‌های عدم قطعیت و شیوه‌های مختلف ایجاد آن بررسی شده‌است. مقالهٔ «پایان قطعیت‌ها؛ بوطیقای عدم قطعیت در رمان پستی» (۱۳۹۷) از مریم شفیع‌نیا و همکاران پژوهش دیگری است که در آن شگردهای نویسندهٔ رمان پستی در ایجاد این اصل مورد بررسی قرارگرفته‌است. همچنین فاطمه جعفری کمانگر در مقالهٔ «بررسی عوامل ساختاری و محتوایی تشکیک پسامدرن در رمان هیس» (۱۳۹۵) به واکاوی عواملِ سوق دهندهٔ رمان به سمت تشکیک پسامدرنیستی پرداخته‌است. همان‌طور که مشاهده می‌شود گسترهٔ پژوهش‌ها در این راستا چندان گسترده نیست.

بحث

محمّد رودگر، سال ۱۳۵۷ در قم متولّد شد. از سال ۱۳۷۴، به‌طور حرفه‌ای ادبیّات داستانی را پی گرفت. در سال ۱۳۸۴، دورهٔ کارشناسی ارشد ادبیّات را آغازکرد و در سال ۱۳۹۱، دکترای تصوّف و عرفان اسلامی را به دست آورد و در پژوهشکدهٔ امام خمینی و انقلاب اسلامی مشغول به تدریس و پژوهش‌های علمی شد. وی در سال ۱۳۹۶، با طرح نظریهٔ رئالیسم عرفانی در ادبیّات داستانی در راستای ارائهٔ یک الگوی بومی‌شده از رئالیسم جادویی مبتنی بر فرهنگ داستانی ـ عرفانی ایران گام برداشت. در سال ۱۳۸۸، انجمن قلم ایران اوّلین رمان او را با عنوان «دیلمزاد» چاپ نمود که چاپ‌های بعدی آن توسّط شهرستان ادب صورت گرفت. این رمان با مضمون دفاع مقدّس، توانست پنج عنوان

کشوری را به خود اختصاص دهد؛ ازجمله برندهٔ جایزهٔ کتاب سال داستان دفاع مقدّس، برگزیدهٔ جشنوارهٔ داستان انقلاب، برگزیدهٔ جایزهٔ گام اوّل، برگزیدهٔ جشنوارهٔ هنرهای آسمانی و نامزد جایزهٔ کتاب فصل جمهوری اسلامی. «دخیل هفتم»، رمان دیگر وی است که سه عنوان کشوری را برای نویسنده‌اش به ارمغان آورد. رویکرد رودگر در این دو اثر، فلسفی و عرفانی و با تکیه بر فضای حماسی جبهه و جنگ و مبارزات پیش از انقلاب بوده است.

دیلمزاد ماجرای جوانی به نام اویس است که پدرش از مبارزان قدیمی نهضت جنگل بوده است. اویس و پدرش با حملهٔ ناگهانی نیروهای ضدانقلاب و جنگلی‌های کمونیست مواجه می‌شوند. در این درگیری، پدر اویس به اسارت نیروهای ضدانقلاب درمی‌آید و اویس که ناظر ماجراست، شاهد بریدن سر پدرش و رقص و پایکوبی پس از آن می‌شود. او برای گرفتن انتقام خون پدر، راهی کردستان شده و به جنگ با ضد انقلاب منطقه می‌پردازد. پس از مدّتی، درحالی‌که بر اثر موج انفجار و مشاهدهٔ صحنه‌های دلخراش، از نظر جسمی و روحی به شدّت آسیب دیده است، به خانه بازمی‌گردد. اویس روزها را با مرور خاطراتش از زمان شهادت پدر تا هنگام بازگشت به خانه سپری می‌کند و در این میان به این باور رسیده که برادری به نام سیف‌الله داشته‌است که نمونهٔ رشادت، ایمان، شجاعت و دلاوری بوده و در تمام مراحل جنگ او را همراهی می‌کرده‌است. سیف‌الله در زمان نوزادی بر اثر حادثه‌ای از خانوادهٔ اصلی خود جدا می‌شود. مریم خانم و همسرش، پوری خان، او را به فرزندی قبول می‌کنند و به او هوّیتی جدید به نام بهرام سالاری می‌بخشند. مصاحبت او با حاج صابر، پدر معنوی‌اش، سبب می‌شود تا وی برخلاف میل پدر خوانده‌اش، به فردی مذهبی، مبارز و انقلابی تبدیل شود و با ناصر، یکی از دوستان صمیمی‌اش، به فعّالیت‌های سیاسی بپردازد و در مسیر مبارزه و انقلاب گام بردارد. سیف الله بعد از انقلاب برای مبارزه با کومله‌ها و گروهک منافقین به کردستان می‌رود تا اینکه در یکی از حملات خود را سپر بلای یاران کرده و به شهادت می‌رسد.

محمّد رودگر در نگارش رمان «دیلمزاد» از شگردهای داستان‌نویسی جدید بهره برده است. در این رمان هیچ چیز قطعی نیست و عدم قطعیت و شناور بودن در فضایی آمیخته به خیال و رؤیا در آن موج می‌زند. «دیلمزاد» ساختار پیچیده‌ای دارد؛ به همین دلیل رمانی همه‌خوان نیست! این اثر، برای مخاطب عام طراحی نشده و تنها کسانی که در ردهٔ کتاب‌خوان‌های حرفه‌ای قرار می‌گیرند، می‌توانند از عهدهٔ درک فراز و فرودهای متنی آن برآیند. نویسنده در آن، گاه به مختصّات رمان‌های

پست مدرن نزدیک شده است؛ تداخل تکّه‌ها و گاه ژانرهای مختلف از روایت‌ها، شخصیّت‌پردازی‌های نامتعیّن و متکثّر، عدم قطعیت، تکثّر واقعیت و استفاده از تکنیک‌های فراداستانی، گرایش رودگر را به پست‌مدرنیسم به‌وضوح نشان می‌دهد. فضای روایت رمان دیلمزاد، آکنده از ابهام و تردید است و گرایش نویسنده به عوامل عدم قطعیت و شک‌باوری در این مسئله نقشی بسزا دارد. مطابق ذاتِ عدم قطعیت، راه‌های رسیدن به عدم قطعیت می‌تواند بی‌شمار و متفاوت باشد؛ به همین دلیل در سطوح مختلف رمان «دیلمزاد» می‌توان عدم قطعیت را مشاهده‌کرد. در ادامه برجسته‌ترین نمودهای عدم قطعیت در این رمان مورد بررسی قرار خواهدگرفت.

عدم قطعیت در زبان

«زبان، مهم‌ترین تجلّی‌گاه میزان قطعیت یا عدم قطعیتِ هر گوینده‌ای است. ذهنیت هر نویسنده در زبانش نمود دارد. از این رو، براساس الگوهای زبانی هر نویسنده‌ای، می‌توان به میزان قطعیت یا عدم قطعیت نوشته‌اش پی‌برد.» (شفیع‌نیا و همکاران، ۱۳۹۷: ۸۶). در رمان «دیلمزاد» بیشترین نمودِ عدم قطعیت در زبان را می‌توان در مقولهٔ وجهیت و ساختار زبانی مشاهده‌کرد. وجهیت بیانگر میزان قاطعیت گوینده در بیان یک گزاره است و سه وجه معرفتی (شناختی)، التزامی و تمنّایی وجوه دلالت‌کننده بر عدم قطعیت به‌شمارمی‌آیند (ن.ک: فتوحی، ۱۳۹۰: ۲۸۶ و۲۸۷). از میان سه وجه یادشده محمّد رودگر بیش از همه از وجه معرفتی استفاده‌کرده‌است و گزاره‌هایی همچون: شاید، حتماً، گمان‌کردن و فکرکردن بالاترین بسامد وجهی را در رمان دارد:

> «شاید راستی راستی خودم را آن بیرون جا گذاشته‌ام. شاید کلّ این حوادث در دفتر خاطراتت اتّفاق می‌افتد. ... شاید بگویی که خیلی بدبینم، ... شاید همهٔ ما خاطرهٔ کوچکی از یک دفتر خاطرات هزار جلدی باشیم ... شاید آن طرف گذرگاهِ زانکوها، بعد از هر گذرگاه، دنیایی واقعی‌تر وجود دارد...» (رودگر، ۱۳۹۶: ۲۱۴).

قید تردید «شاید» هشتاد مرتبه در این رمان تکرار شده است و تقریباً اکثر بخش‌های فصل ۱ کتاب با این قید و با پرسش ـ که یکی دیگر از عوامل تردیدآفرینی است ـ آغاز شده‌اند:

> «شاید بپرسی: چرا وقتی اسب‌ها را رَم دادید و اردوگاه شلوغ شد، فرارنکردید؟ اگر نشانیِ چادر مهمّات را نمی‌دادی، شاید همین کار را می‌کردیم. شاید موفّق هم می‌شدیم. شاید هم به این خاطر که آن چادر، سر راه فرارمان بود. ولی خُب ... باز هم نمی‌دانم» (همان: ۳۶).

گاه نویسنده برای به اوج رساندن این تردید در یک جملهٔ کوتاه چندین مرتبه از واژهٔ شاید استفاده کرده‌است:

«شاید جنوب ... شاید غرب ... شاید هم رفتین کاخ سفید» (همان: ۱۸۴)

پس از شاید، فعل «گمان‌کردن» بیشترین بسامد را در میان واژگان تردیدآفرین دارد و عدم قطعیت راوی بدین وسیله نمود پیداکرده است:

«درست یادم نیست ... گمانم همان وقت که مریم خانم می‌خواست وارد اتاقت شود ...» (همان: ۱۲۱)

«تاریخ نامه ۱۹۸۰ بود گمانم؛ یعنی ۵۸ خودمان گمانم» (همان: ۱۸۱)

روایت یک بخش از داستان در قالب حدس و گمان و سپس برگشتن از این روایت با یکی از سازه‌های دستوری تردید آفرین، شیوهٔ دیگری است که نویسنده برای ایجاد عدم قطعیت از آن بهره برده است. روایت اویس از ماجرای چگونگی پی‌بردن پوری خان به فعّالیت‌های مخفیانهٔ بهرام با این شیوه صورت پذیرفته است. اویس پس از طرح یک احتمال روایت خود را نقض می‌کند:

«بگذار حدس بزنم چه اتّفاقی افتاده بود: بعد از چند روز که از اتاقت بیرون نیامدی، و بعد از جشن آشتی‌کنانی که مریم خانم برای تو و شوهرش ترتیب داد، پوری خان بهانه آورد و به مسافرتی که زنش در ادامهٔ جشن تدارک دیده بود، نیامد. شب، دوباره مست کرد. به اتاقت رفت، نبودی. اتاق را به هم ریخت و بطری مشروب یا هرچیز دیگر را پرتاب کرد به آینهٔ قدّی. آینه شکست و تکه کاغذی از لای خُرده شیشه‌ها سُرخورد، افتاد درست جلو پاش. شاید داستان از قرار دیگری بود» (همان: ۱۳۸)

درکنار وجهیت، استفادهٔ نویسنده از سازه‌های دستوری تردیدآفرین همچون بسامد بالای جملات پرسشی و افعال منفی به همراه قیدهای تردیدی به وجودآورندهٔ عدم قطعیت در زبان شده‌است:

«نمی‌دانم این فکر از کجا آمده، امّا یک جورهایی مطمئنم که همان غزل زیبا نجاتت داده. شاید کسی گفته؛ نمی‌دانم.» (همان: ۱۴۶) یا «نمی‌دانم. من دربارهٔ خودم هیچ چیز درستی نمی‌دانم. از چیزهایی هم که می‌دانم، سر درنمی‌آورم.» (همان: ۱۶۹)

«نمی‌دانم» یکی از افعال منفی پرتکرار در این رمان است که همراه شدن آن با قید تردید شاید و دیگر عوامل تردیدساز عدم قطعیت را در سطح زبان دوچندان ساخته است.

تمامی بخش‌های سه فصل رمان با سازه‌های دستوری تردیدآفرین و وجوه معرفتی و التزامی آغاز شده‌اند؛ ۱۶ بخش فصل اوّل با وجه معرفتی و گاه التزامی به همراه قید تردیدی «شاید» و جملات پرسشی، ۸ بخش فصل دوم با افعال منفی به ویژه فعل «نمی‌دانم» و بهره‌گیری از وجه معرفتی با استفادهٔ فراوان از فعل «گمان‌کردن» همراه با جملات پرسشی و به اوج رسیدن عدم قطعیت در زبان و ۱۵ بخش فصل سوم کتاب با تلفیق شیوه‌های دو فصل پیشین شروع شده است. لازم به ذکر است موارد یادشده محدود به سرآغاز بخش‌ها نبوده و در تمام متن کتاب به چشم می‌خورد؛ امّا در ابتدای هر بخش نمود بیشتر و برجسته‌تری یافته و حکایت از تعمّد نویسنده در ایجاد عدم قطعیت و قراردادن خواننده در بلاتکلیفی و تردید دارد.

عدم قطعیت در روایت

نبودن روایت منسجم و یکدست و وجود چندین روایت موازی، احتمالات گوناگونی را پیش روی خواننده قرار می‌دهد که به عدم قطعیت و در نتیجه شک برانگیزی‌ای کم‌نظیر منجر می‌شود. به عقیدهٔ دیوید لاج «سیلان ذهن است که منجر به سیلان روایت و در نتیجه عدم قطعیت در آن می‌شود» (ن.ک: لاج، ۱۳۸۶: ۱۲۸). روایت «دیلمزاد» روایتی غیرخطّی، غیرعلّی، بریده‌بریده و پریشان است و راوی پیوسته از شاخه‌ای به شاخهٔ دیگر پریده و به دورشدن از موضوع اصلی روایت تمایل‌دارد. اویس پیوسته جریان روایت را قطع و روایت جدیدی را آغاز می‌کند یا ادامهٔ روایتی دیگر را پی‌می‌گیرد. در میان صفحات رمان به ندرت می‌توان صفحه‌ای را یافت که در آن خبری از تغییر روایت و پرش‌های ذهنی راوی نباشد. گفتگوی ذهنی اویس با آسیف، توضیح دربارهٔ اتحادیهٔ کمونیست‌ها، تشریح مسابقهٔ فوتبال، تعریف رؤیای شب‌های گذشته توسط اویس نمونه‌ای از پرش‌های ذهنی راوی در روایت داستان است که همه در یک صفحه به صورت بریده بریده بیان شده است:

> «روز اوّلی که دیدمت، فهمیدم دیگر بدون تو نمی‌توانم زندگی کنم. تو هم این را فهمیدی و هرگز رهام نکردی؛ تنهام نگذاشتی؛ مراقبم هستی. از این وسواست خوشم می‌آید. ... جنگلی‌ها دوباره خودشان را جمع و جور کردند. این بار عنوان «اتّحادیهٔ کمونیست‌ها» را عوض‌کردند و خودشان را «سربه‌داران» نامیدند، تا کمی ایرانی‌تر به نظر بیایند؛ امّا همچنان به آمل، «لنینگراد» می‌گفتند؛ تا این که شبی حمله کردند به شهر و ... تو برگشته بودی کردستان. برای همدیگر نامه می‌نوشتیم. ... خیلی پیش آمده ادامهٔ

رؤیای شب‌های قبل را توی خواب ببینم، امّا نمی‌دانستم که می‌توان ادامهٔ یک کابوس را در بیهوشی دید. باز هم مه ضخیمی همه چیز را معلّق کرد. بچّه‌های تیم، ردیف، کنار هم مُرده بودند؛ سی چهل تا جنازه. سرِ بُریده‌ام را گذاشتم روی سینهٔ جنازه‌ام. پاهاش را گرفتم و همین طور روی چمن می‌کشیدم که ... آمدی در گوشم گفتی: تا سه می‌شمارم، بعد دستور آتش بده. خواستم بگویم: «ما که تفنگ نداریم»، ولی شروع کردی به شمردن ... تک تیراندازهای نامرئی شلیک کردند ... جنازه‌های بی‌سر، از جا بلند شدند. داد می‌زدند: گُل ... گُل... و افتادند دنبالم تا روی دست بلندم کنند، هورا بکشند. من گل نزدم باور کنین، من نزدم ... به هوش آمدم. بچّه‌ها دوره‌ام کرده بودند. همه سر داشتند!» (رودگر، ۱۳۹۶: ۹۷).

بر این اساس، ذهنِ خواننده در برخورد نخست با سطوح مختلف روایت در این رمان، دچار سردرگمی می‌شود و به ناچار برای کشفِ روابط علّی و معلولی آن نیازمند بازخوانیِ مکرّر است. این رمان به‌واسطهٔ غیرخطّی بودنِ روایتِ آن، از لایه‌های پیچیده‌ای تشکیل شده است که بازگشایی روابط و کشف تقدّم و تأخّر زمانی آن‌ها آسان نیست. این مسئله سبب شده است خواننده نتواند به راحتی خلاصه‌ای از این رمان ارائه کند.

همچنین محمّد رودگر با بهره‌گیری از شیوهٔ داستان در داستان و روایت اپیزودیک و جزیره‌وار داستان‌ها، بر عدم قطعیت در روایت افزوده است. روایت داستان زندگی بهرام، ناصر، یارعلی و میثم نمونه‌ای از داستان‌های فرعی است که در دل داستان اصلی روایت شده‌اند.

وجود راویان غیرقابل اعتماد از دیگر عوامل ایجادکنندهٔ عدم قطعیت در روایت است؛ زیرا «به واسطهٔ بی‌اعتبار بودن سخنان راوی، مخاطب نمی‌تواند روایتش را به‌عنوان حقیقت بپذیرد؛ خواننده با استفاده از نشانه‌های درون‌متنی همچون: تناقض در کلام راوی، فراموش‌کاری راوی، اختلال حافظه، دیوانگی، دروغگویی و ساده‌لوحی؛ و یا نشانه‌های برون‌متنی همچون: غیرممکن بودن رخدادها در عالم واقعیت، پی به غیر قابل اعتماد بودن راوی می‌برد» (شفیع‌نیا و همکاران، ۱۳۹۷: ۹۶).

ناصر و مریم خانم به دلیل تناقضاتی که در کلام و روایت‌شان وجود دارد، در زمرهٔ راویان غیرقابل اعتماد رمان جای می‌گیرند. حتّی چندین مرتبه در داستان به روایت مغشوش و غیرقابل قبول ناصر اشاره شده‌است:

«شاید به همین خاطر، روایتش این قدر مغشوش است. همه چیز را قره‌قاتی تحویل می‌دهد.» (رودگر، ۱۳۹۶: ۱۱۳) یا «همهٔ این‌ها می‌توانست موبه‌مو، با اندک تفاوتی اتّفاق بیفتد، به شرط آنکه روایت ناصر را قبول کنیم» (همان: ۱۳۹).

اویس نیز با توجّه به روان‌پریشی، داشتن شخصیّتی وهمی و بیمارگونه، اختلال حافظه، فراموش‌کاری و در پاره‌ای از موارد دروغگویی از راویان غیرقابل اعتماد رمان محسوب می‌شود:

«خودم دیدم که خواندی ولی بودند کسانی که می‌گفتند، تو نبودی که می‌خواندی.» (همان: ۲۳۹)؛ «و پسرک کُردی که کنارت خوابیده، اسمش چی بود...؟ یادم نمی‌آید...» (همان: ۲۲۱)؛ «آخر چطور می‌توانم به یاد بیاورم که آیا آسیف راستی وصیتنامه‌ای داشته یا نه، و اگر داشته، نسخهٔ اصلش کجاست؟» (همان: ۲۴۷)؛ «دروغ گفتم. خودش هم فهمید. نمی‌دانم تو هم فهمیدی؟» (همان:۲۱)

اویس به وقایع و شخصیّت‌ها از منظر یک ذهن مشوش می‌نگرد و همین امر نظم توالی منطقی و قطعیت داستان را برهم می‌زند. بدین شکل، نسبی‌گرایی و عدم قطعیت رمان با تمهید راویان غیرقابل اعتماد برجسته‌تر می‌شود.

عدم قطعیت در بازنماییِ شخصیّت

عدم قطعیت در بازنمایی هوّیت شخصیّت‌ها یکی از شگردهایی است که رودگر برای افزایش عدم قطعیت داستان از آن بهره‌گرفته‌است. از یک منظر شخصیّت‌های داستان گرفتار نوعی شک و تردید در هوّیت و هستی خود می‌شوند. اویس پس از کشتن یکی از جنگلی‌ها، در مورد شخصیّت خود دچار تردید می‌شود که فردی عادّی است یا قاتلی بالفطره و حرفه‌ای:

«تازه توانسته‌ام صدای ناله‌اش را بشنوم. قربانی بدبخت من! یک ضربه بسش بود. اصلش تو یک قاتل حرفه‌ای هستی، وگرنه از کجا می‌دانستی که باید چاقو را توی زخم گرداند؟» (همان: ۲۹).

این تردید در هویت پس از عبور اویس از گذرگاه نیز به چشم می‌خورد:

«از وقتی آن گذرگاه را رد کرده‌ایم، کس دیگری شده‌ام. شاید راستی راستی خودم را آن بیرون جا گذاشته‌ام.» (همان: ۲۱۴)

و تا آنجا پیش می‌رود که در بخش‌های پایانی رمان، اویس به وجود خود نیز شک می‌کند:

«من هیچ چیز درستی از خودم نمی‌دانم. به وجود خودم هم شک می‌کنم» (همان: ۲۱۴).

از دیگر سو شخصیّت‌پردازی رمان به‌گونه‌ای است که مخاطب نیز در مورد هوّیت شخصیّت‌ها دچار شک و تردید می‌شود. رودگر برای به تردید افکندن مخاطب از تکثّر هوّیتی شخصیّت‌ها استفاده‌کرده و آن تکثیر برخی از شخصیّت‌ها در قالب هوّیتی دیگر و ادامهٔ حیات داستانی آن‌ها در هوّیت جدید است. شخصیّت آسیف مصداق بارز این موضوع در رمان است که در طی داستان به شخصیّتی چندپاره و چندگانه تقسیم می‌شود:

«تو در زندگی‌ات دو بار تغییر نام‌دادی» (همان:۴۲).

آسیف در طول رمان در موقعیت‌های متفاوت ظاهر می‌شود؛ او هم بهرام سالاری، پسر پوری خان است و هم سیف‌الله، پسر پیرمرد چوپان و هم برادر اویس و پسر حسین‌آقا یکی از اعضا و مبارزان نهضت جنگل. او در طی داستان در جایگاه یک جنگلی کمونیست، یک جنگلی نفوذی، یک جنگلی خوب، یک چوپان، جوانی بسیجی، نیروی نفوذی حاج احمد در کمپ جنگلی‌ها و یک دیلمی ظاهر می‌شود. او در این موقعیت‌ها شخصیتی است با چهره‌های متعدد و گاه متناقض که خواننده را در تشخیص هوّیت واقعی‌اش دچار سردرگمی و تناقض می‌کند:

«ناصر سعی می‌کند متقاعدش کند که تو، خودت هستی ... مثل بهرام گریه می‌کردی؛ مثل آسیف؛ مثل خودت» (همان: ۱۵۰)؛ «اینجا کسی باور ندارد که تو یک جنگلی باشی. همه صدات می‌کنند: آسیف؛ ولی برای من، همان سیفلیِ کمپِ جنگلی‌ها هستی.» (همان: ۷۳)

تکثّر هوّیتی در شخصیت‌های پوری خان، حاج صابر، حسین‌آقا و مادر اویس نیز به چشم می‌خورد. هدف رودگر از خلق این تفاوت‌ها در شخصیّت‌ها، دشوارسازی تمایز آن‌ها از همدیگر و در نتیجه عدم تعیّن هویت آن‌هاست. این دشواری زمانی به اوج می‌رسد که او به استحالهٔ شخصیت‌ها روی می‌آورد. مک کافری (Mc Caffery) در توضیح استحالهٔ شخصیّت‌ها می‌نویسد: «شخصیّت‌هایی که تعیین هویت قطعی آنان دشوار است؛ شخصیّت‌هایی که هویت ثابت و پایدار ندارند؛ صحنه به صحنه تغییر می‌کنند و به شخصیّت دیگری تبدیل می‌شوند، امّا در عین حال همهٔ این شخصیّت‌ها یکی هستند.» (مک کافری، ۱۳۸۷: ۳۱). نمونه‌ای از استحالهٔ شخصیّت‌ها را در امتزاج میثم، ناصر، حاج احمد، سلیمانی و حتّی اویس می‌توان مشاهده‌کرد:

«دیدم میثم را، ولی تو بودی! ناصر را، ولی تو بودی! حاج احمد و سلیمانی را ... همه‌کس و همه جا تو بودی! حتی خودم را دیدم و می‌دانستم که این خودم هستم، امّا تو بودی!

همه تمام هستی‌شان را در تو از دست داده بودند... هیچ کدامشان نبودی؛ بودی و نبودی!» (رودگر، ۱۳۹۶: ۱۳)

همان‌طور که مشاهده می‌شود با وجود تنوّع شخصیّت‌ها، همه به نوعی در یکدیگر ادغام شده‌اند. با درهم‌تنیدگی شخصیّت بهرام و آسیف در اویس تشکیک و عدم قطعیت در رمان به اوج خود می‌رسد. گویی آسیف در تمام این مدّت، همان اویس بوده و اویس، خود از این حقیقت بی‌خبر:

«من بهرام هستم و نام پدرم حسین است. وقتی به دنیا آمدم، مرا اویس نامیدند! ... پس من اویس هم بوده‌ام!» (همان: ۲۴۲) و پس از این یکی‌شدن و درهم‌تنیدگی تشخیص این دو شخصیّت از هم دشوار می‌شود.

تزلزل رفتاری شخصیّت‌ها و تناقض درونی آن‌ها عامل فزایندهٔ عدم قطعیت است؛ به گونه‌ای که «ویژگی‌های درونی این شخصیّت‌ها با رفتار و کنش آن‌ها یکی نیست و هیچ‌گونه ثباتی در آن‌ها دیده نمی‌شود. رفتار و احساس آن‌ها نسبت به یکدیگر، دچار نوعی تناقض و نابهنجاری است.» (یعقوبی جنبه‌سرایی و همکاران، ۱۳۹۴: ۱۲۹). بسیاری از واکنش‌های اویس دربرابر آسیف نمایانگر تزلزل رفتاری وی است:

«مِنّ و مِنّی کردم و براش توضیح‌دادم که او هم به اندازهٔ مجید، در خون پدرم شریک است؛ مثل باقی جنگلی‌ها. ولی قلبم چیز دیگری می‌گفت.» (رودگر، ۱۳۹۶: ۷۵)؛ «می‌خواهم یقه‌ات را بگیرم، سرت داد بکشم: «یک ساعت پیش کجا بودی؟ رفته بودی پیش رفقای جنگلی‌ات؟» ولی سرم را می‌اندازم پایین و می‌روم توی چادر.» (همان: ۷۶).

در طی رمان، پیوسته میان اندیشهٔ درونی اویس و قلبش با آنچه که بیان می‌کند یا در عمل نشان می‌دهد، تضاد و تعارض وجود دارد و این امر حکایت از تزلزل شخصیّتی او دارد.

عدم قطعیت در زاویهٔ دید

تغییر راوی و زاویهٔ دید، نسبی‌گرایی و عدم قطعیتی را بر داستان حاکم‌می‌کند که اجماع خوانندگان داستان را به دیدی جامع نسبت به داستان، امری محال می‌سازد. این تغییر و تبدیل در نهایت خوانندگان را به یک نقطهٔ مشترک می‌رساند و به قول هنری جیمز (Henry James) پرتوافشانی متقابل از داستان انجام می‌دهد (ایدل، ۱۳۶۷: ۲۷۲)؛ «دیلمزاد» با دیدگاه توامان من راوی با مخاطب یا تک‌گویی نمایشی (دیدگاه غالب متنی) به علاوهٔ اوّل شخص‌های فرعی (ناصر و آسیف) روایت می‌شود. تغییر زاویهٔ دید در جای‌جای داستان مشاهده می‌شود؛ کاری تعمدی و آگاهانه از جانب

نویسنده در جهت غیرخطّی‌کردن روایت، برهم‌زدن نظم ساختاری، پیچیده‌کردن روند داستان‌گویی و چند شخصیّتی شدنِ رمان. محمّد رودگر با بهره‌گیری از زوایای دید مختلف، تکّه‌تکّه‌کردن روایت و به هم زدن توالی خطّی داستان، در پی نفی هرگونه نظم و انسجام بوده‌است. این امر سبب شده‌است تا داستان به صورت قطعه‌قطعه شده درآید و تسلسل وقایع آن به هم بریزد. رودگر توانسته است با این کار خواننده را در پیچیدگی داستان، آشفته و سردرگم نماید.

یکی دیگر از موارد عدم قطعیت در زاویهٔ دید، استفادهٔ همزمان راوی از دو زاویهٔ دیدِ «اوّل شخص» و «دانای کل» است:

«روی صندلی عقب ماشین می‌نشیند. ساکش را می‌گذارد لای پاهاش. دو تا ساواکی هم از چپ و راست می‌نشینند. نگاه دوباره‌ای به اطراف می‌اندازد. ماشین راه می‌افتد. واقعیت دارد! جریان از همان قراری است که چشم‌هاش نشانش می‌دهند. غصه‌اش گرفته چطور با زن‌عمو و برادرزاده‌های خیالی روبه‌رو شود. دستهٔ ساک توی دست چپش می‌لرزد. دست راستش عرق کرده. آن را یواشکی به طرف قلبش می‌برد، انگشتر آقا جلال را می‌غلتاند به جیب کتش....

از ناصر پرسیدم: وقتی با اعلامیه‌ها بیرون اومدی، نگشتنت؟ کمی فکر کرد و گفت: ببین رفیق ... اگه یه بار دیگه گیر بدی، با این جاسیگاری، همچی می‌زنم توی سرِ ... خودم که ....» (رودگر، ۱۳۹۶: ۱۲۵)

راوی دانای کل باید مسلّط بر همه چیز باشد. از این رو «استفادهٔ همزمان از این دو گونه روایت‌گری باعث تناقض می‌شود» (گودرزی، ۱۳۸۰: ۶۰).

عدم قطعیت زمان و مکان

پریشانی در عناصر زمان و مکان یعنی مغایرت در چند و چون زمان و مکان رویدادهای به ظاهر واقعی با وقایع داستانی عدم قطعیت را درپی‌دارد. زمان در رمان «دیلمزاد» غیرخطّی، در نوسان و ترکیبی از حال دور، گذشته و حال نزدیک است. پرش‌های مکرر راوی از زمان گذشته به حال و از حال به گذشته سبب پریشانی و عدم انسجام نظم زمانیِ رویدادهای گذشته و تبدیل زمان حال به جریانی آشفته و بی‌ترتیب شده‌است. نمونه‌ای از جهش زمانی را می‌توان در روایت تصادف بهرام و فرار او از دست ساواک مشاهده‌کرد:

«چهارستون بدنت درد می‌کرد. دست چپت بدجوری کوفته شده بود. از چند جای سرت خون می‌آمد. ولی بار اوّل، فقط گوشهٔ چپ پیشانی‌ات شکست؛ زخمی که نشانش را همیشه با خود داری. پوری خان و مریم خانم هم، ته درّه بودند. آمده بودند پیک‌نیک. دو سال از ازدواجشان می‌گذشت، بچّه‌دار نمی‌شدند. بساطشان را پهن کرده بودند لب آب. ماشین غلت خورد و آمد کف درّه، درست جلو سفره‌شان.

پاهات را تکان می‌دهی، از سلامتشان مطمئن می‌شوی. راه می‌افتی دنبال ناصر. ....

یک زن و مرد توی ماشین بودند. ماشینشان پیکان بود. مرده بودند، یا نفس‌های آخرشان بود. پوری خان جلدی بساط را جمع کرد...» (رودگر، ۱۳۹۶: ۱۴۲).

اویس در حال روایت ماجرای تصادفی است که پس از دستگیری بهرام توسط ساواک رخ می‌دهد؛ امّا بلافاصله به گذشته برمی‌گردد و تصادفی را روایت می‌کند که طی آن پدر و مادر واقعی بهرام کشته می‌شوند و پوری خان و مریم خانم، بهرام را پیدا و به فرزندی قبول می‌کنند. این رفت و برگشت به زمان حال و گذشته، چندین مرتبه صورت می‌پذیرد و گاه در قالب تک جمله‌هایی. همین امر پریشانی روایت را در پی‌دارد و باعث سردرگمی مخاطب در میان زمان روایت‌ها می‌شود.

اویس، راوی داستان، پیوسته در گذشته و حال در رفت و آمد است و نویسنده از این شیوه برای سیّال‌کردن زمان بهره‌برده‌است. علاوه بر این، نوع روایت در رمان به گونه‌ای است که امکان تشخیص وقوع یا عدم وقوع افعال و رخدادها در زمان گذشته دشوار است؛ نویسنده ضمن روایت گذشته، از افعال دلالت‌کننده بر زمان حال استفاده کرده‌است. در نتیجه خواننده در تشخیص زمان افعال دچار عدم تعیّن می‌شود و نمی‌تواند تشخیص‌دهد که آن وقایع اتّفاق افتاده‌است یا در حال رخ‌دادن است:

«همیشه از این ور و آن ور آواره‌ای؛ از این شهر به آن شهر؛ ولی یک بار ندیده‌ام از آوارگی‌ات بنالی. حتی آشنایی با من هم، شروع دوران خاصّی بود از آوارگی در زندگی‌ات. فردای آن روز که نجاتم‌دادی، از حاجی خداحافظی‌کردی و رفتی کردستان، سنندج. جنگلی‌ها دنبالت بودند. برای سرت جایزه گذاشتند. بعدش هم که کومله‌ها این کار را کردند ...

نوکِ خالِ توسکای بزرگی نشسته‌ام، همه جا را دید می‌زنم. وسط‌های شیبِ تندِ درّه، روی سینه‌کشِ کوه، حاجی با جنگلی‌ها درگیر شده» (همان: ۶۳).

در نمونهٔ یادشده اویس از زمان حال به گذشته و از زمان گذشته به گذشته‌ای دیگر می‌رود؛ امّا زمانی که گذشتهٔ دور ـ زمانی که اویس بر نوک درخت توسکا نشسته ـ را روایت می‌کند، از افعال زمان حال استفاده می‌کند و همین امر باعث تردید مخاطب در تشخیص وقوع رویدادها و نیز گم‌کردن زمان اصلی روایت می‌شود.

زدودن مرزهای زمانی و مکانی از دیگر موارد عدم قطعیت در رمان «دیلمزاد» است. این امر تمهیدی است که نویسنده از آن برای دورکردن رمان از حالت گزارشگری استفاده‌کرده‌است.

از نظر مکانی، وقایع رمان در سه محیط جداگانه اتّفاق می‌افتد و از شمال کشور تا مرکز و غرب آن را دربرمی‌گیرد. آمل، تهران و کردستان سه مکان مشخّصی است که در داستان به آن‌ها اشاره می‌شود. امّا نویسنده در کنار جهش‌های زمانی، از تغییرات و پرش‌های مکانی نیز برای افزودن بر عدم قطعیت داستان استفاده‌کرده‌است. حضور راوی، اویس، به‌طور همزمان در جزیره، اتاق و در ورودی غاری در کردستان خواننده را در تشخیص مکان روایت دچار تشکیک می‌کند:

«هیچ نمی‌دانم چطور این قدر تکّه‌تکّه و خالی شده‌ام. هرچه فکرمی‌کنم، یادم نمی‌آید بعدش چه شد؟ می‌دانم از روی نقشه، وارد یک جنگل شدیم و آن روستا را با آن اسم کُردی پر از «چ» و «ک» پیداکردیم، امّا بعدش چه؟ این حوادث در گذشته‌ای چنان دور اتّفاق افتاده‌اند که گاهی حس می‌کنم شاید برای کس دیگری باشند. شاید این حالات، از نشانه‌های دیار فراموشان باشد؛ همانجا که بناست اگر دوام بیاورم، مرا با خود ببری. ... صدای بلندِ سکوتِ جزیره، سرازیر می‌شود به اتاق، می‌خورد به در و دیوار و توی گوشم ونگ‌ونگ می‌کند. همه چیز یخ بسته مثل قبرستان. خوب نگاه می‌کنم. خودم را می‌بینم، آقای سلیمانی را، حاجی و میثم را و تو را که نشسته‌ای کنار ورودی غار، با لباس کُردی و سعی‌می‌کنی زیر نور مهتاب، توی دفترچهٔ خاطراتت چیزی بنویسی» (همان: ۲۰۱ ـ ۲۰۲).

افزون بر این در رمان به مکان‌های مبهمی چون «دیار فراموشان» و «جزیره» نیز اشاره می‌شود که مخاطب را دچار تردید می‌کند:

«این جنگل، این درخت‌ها، این جنازه‌ها و حتی من و تو و حاجی و ... مگر نه اینکه توی نقشه اثری از اینجا نبود؟ پس اینجا کجاست؟ ... تو خودت مطمئنّی که پس از دنیای فراموشان، عالم دیگری نیست؟ باورکن هست، و هیچ کدام از این عالم‌ها توی هیچ

نقشه‌ای وجود ندارد.» (همان: ۲۱۴)؛ «چند دقیقه بعد، جزیره‌ام آرام می‌شود و خلوت.» (همان: ۲۰۷).

آمیختن خیال و واقعیت

داستانی کردن واقعیت که با شگرد اتّصال کوتاه صورت می‌پذیرد، به عدم قطعیت و شک برانگیزی داستان دامن می‌زند؛ به‌طوری که خواننده مرز میان داستان و واقعیت را گم‌می‌کند. این امر با برقراری ارتباط بین دو جهان یعنی جهان داستانی و جهان خارج شکل‌می‌گیرد. اتّصال کوتاه موجب می‌شود جهان داستانی و جهان هستی‌شناختی که مؤلّف در مقام سازندهٔ جهان داستانی در آن جا دارد، با هم فروریزد (مک هیل، ۱۳۹۲: ۴۸۵) و مخاطب درمورد ماهیت هر دویِ این جهان‌ها به فکر فرورود. حضور نویسنده از جهان واقعی در جهان داستان، ارتباط شخصیّت‌های داستانی با نویسندهٔ خود، تحکّم به نویسنده، اظهار نظر دربارهٔ متن، حضور شخصیّت‌های واقعی در متن داستان و ... به آمیختگی خیال با واقعیت یا اتّصال کوتاه منجر می‌شود. لاج بر این باور است که برای ایجاد اتّصال کوتاه در متن، می‌توان از سه روش بهره برد: «درهم‌آمیزی وجوه متباین (وجه آشکار داستانی و وجه ظاهراً مبتنی بر واقعیّت) در یک متن واحد، مطرح‌کردن نویسنده و موضوع نویسندگی در متن و برملاکردن عرف‌های ادبی» (لاج، ۱۳۸۶: ۱۸۷).

در رمان «دیلمزاد» حضور نویسنده از جهان واقعی در جهان داستان، باعث درهم‌آمیختگی خیال و واقعیت می‌شود. اویس هم راوی داستان و هم نویسندهٔ آن است و بارها در طی داستان به این موضوع اشاره می‌شود:

«با این تفاوت که هیچ نمی‌دانم تا کی می‌توانم دوام بیاورم و به این نوشتن، ادامه بدهم. نمی‌دانم عاقبت این رمان هزار جلدی به کجا می‌کشد. تنها چیزی که می‌دانم این است که باید درهای جزیره‌ام را به روی همه ببندم و فقط بنویسم.» (رودگر، ۱۳۹۶: ۱۶۲)

گاهی حضور نویسنده در متن با اظهارنظر دربارهٔ برخی از شخصیت‌ها نمود پیداکرده و مرز عالم و خیال بدین وسیله درهم شکسته شده است:

«همهٔ این‌ها می‌توانست موبه‌مو، با اندک تفاوتی اتّفاق بیفتد، به شرط آنکه روایت ناصر را قبول کنیم.» (همان: ۱۳۹)

اویس (نویسنده ضمنی) از ناصر به‌عنوان راوی غیرقابل اعتماد یادمی‌کند. بیشترین ارتباط را نویسندهٔ ضمنی از جهان خارج، با شخصیت آسیف در جهان داستان دارد:

«من تصمیم خودمو گرفتم. فقط برای یه نفر می‌نویسم؛ فقط برای تو!» (همان: ۱۳)؛ «غیرت کن و پس از مردنم بیا تا این رمان هزار جلدی را بخوانی؛ رمانی هزار جلدی، تقدیم به ماهیان دریای خزر» (ص۸۶)

در کنار حضور نویسنده در متن، پرداختن به موضوع نویسندگی عامل دیگری است که باعث آمیختگی واقعیت و خیال با یکدیگر شده است:

«پس بهتر است که توی گوش‌هام پنبه بگذارم و فقط و فقط بنویسم.» (همان: ۱۲)؛ «هیچ نمی‌دانم چه کنم. نمی‌دانم چه بنویسم. نمی‌دانم ...» نمی‌دانم این‌ها را کی نوشته‌ام؛ گمانم یکی دو هفتهٔ پیش بود. ... همه چیز فراموشم شد.» (همان: ۱۹۵)

گفت‌وگو با شخصیّت‌های داستان و گفت‌وگوی شخصیّت‌های داستان با نویسنده دربارهٔ وقایع و عناصر داستان تمهید دیگری است که با استفاده از اتّصال کوتاه سبب ایجاد عدم قطعیت شده‌است:

«گفتی بگو و من به دنبال ابتدای داستانم می‌گشتم. آن را ماجرایی تمام شده می‌دانستم، غافل از اینکه تو آغازش بودی و من تازه اوّل راه. تازه باید قدم اوّل را برمی‌داشتم ...» (همان: ۱۴).

یارعلی، پسرک کُردی که کوملهها پدر و مادرش را کشته‌اند، دیگر شخصیت داستان است که با نویسنده در ارتباط و گفتگو است و حتّی قبل از اتمام داستان، بخش‌هایی از دست‌نوشته‌های نویسنده را مطالعه می‌کند:

«چند شب پیش، یارعلی آمد به دیدنم؛ آن کُردبچّه را می‌گویم. چند ورق از دست‌نوشته‌هام را خواند» (همان: ۱۲).

در «دیلمزاد» گاه داستانی‌کردن امر واقع چنان اتّفاق می‌افتد و ساحت واقعیت و تخیّل چنان با یکدیگر درمی‌آمیزد که جداکردن این دو از یکدیگر، دشوار می‌شود. درواقع نویسنده با این شیوه خواننده را دچار سردرگمی و عدم تعیّن می‌کند.

بی‌توجّهی به رابطهٔ علّی و معلولی در داستان

بی‌توجّهی به رابطهٔ علّت و معلولی در داستان عدم قطعیت و شک برانگیزی را موجب می‌شود؛ به‌طوری که خواننده پاسخ درخوری برای چراهایش نمی‌یابد و برداشتی قطعی از داستان نخواهد داشت. این مسئله ناشی از طرح و پیرنگ نامتعارف داستان‌های پست مدرن است. به قول فورستر (Forster)، «طرح داستان بر رابطهٔ علّت و معلولی تکیه‌دارد» (فورستر، ۱۳۸۴: ۱۱۸) در حالی که

داستان‌های پست مدرن فاقد طرحی مبتنی بر روابط علّت و معلول است. بی‌توجّهی به روابط علّت و معلولی سبب می‌شود تا خواننده در داستان برای چراهایی که در ذهنش هست، جواب‌های مناسبی نیابد و نتواند زیراهای منطقی ناشی از تفکّر برای چراهایش بیابد (ن. ک: براهنی، ۱۳۶۸: ۲۱۱).

«دیلمزاد» از طرح و پیرنگی اندام‌وار که مبتنی بر آغاز، میانه و پایان باشد، تبعیت نمی‌کند و فاقد گره‌افکنی و گره‌گشایی‌های معمول داستان‌های غیرمدرن و پست مدرن است. داستان از آغازی طبیعی به سمت فرجامی قطعی حرکت نمی‌کند و دربردارندهٔ رخدادهای متعددی است که خواننده برای آن‌ها دلیلی منطقی نمی‌یابد؛ همچون رهایی ناصر از دست ساواک پس از گرفتن ساک اعلامیه‌ها از آقا جلال با وجود اینکه مأموران ساواک به شدّت به او مظنون بودند (رودگر، ۱۳۹۶: ۱۲۷)، فاش‌کردن راز سرراهی بودن بهرام توسط مریم خانم (همان: ۱۴۱)، مهارت‌های بی‌شمار آسیف و خصوصیات مافوق بشری وی (همان: ۱۹۷)، تحوّل ناگهانی مریم خانم پس از ترک کشور و نوشتن نامه به بهرام (همان: ۱۸۱)، تصادف بهرام و ناصر در راه انتقال به ساواک:

> «راه افتادید. چند لحظه بعد، سر یک پیچ، ماشینتان روی آسفالتِ خیس سُرخورد، یکی دوبار دور خودش چرخید و رفت ته درّه. ناصر دربارهٔ علّت این اتّفاق، توضیح بیشتری نداد.»(همان: ۱۴۲)

یا بازشدن دستان آسیف پس از دستگیری وی به‌عنوان جاسوس جنگلی‌ها در میان نیروهای بسیج: «تمام شب را با چشم‌های باز خوابیدم. نزدیک‌های صبح، هوا سرد شد. صدای آب می‌آمد. بیدار شدم و دیدم وضو می‌گیری. خوب یادم هست که طناب سالم بود و اثری از بریدگی نداشت و قبل از خواب، با یکی دو تا از بچّه‌ها دست و پات را بسته بدیم؛ بدجوری بسته بودیم...» (همان: ۸۶)

قراردادن رخدادهایی از این قبیل و بی‌توجّهی به رابطهٔ علّت و معلولی خواننده را هرچه بیشتر به سمت تردید، بی‌سرانجامی و شک‌زدگی هدایت می‌کند.

نتیجه‌گیری

در این جستار، رمان «دیلمزاد» به‌عنوان یکی از رمان‌های برگزیدهٔ ادبیّات دفاع مقدّس و نیز به‌عنوان رمانی که زیرساخت اصلی شکل‌گیری آن عدم قطعیت است، مورد بررسی قرار گرفت. محمّد رودگر در این رمان، با استفادهٔ عامدانه از وجوه افعالیِ دلالتگرِ عدم قطعیت، سازه‌های دستوری تردیدآفرین همچون قیود تردیدی، جملات پرسشی و افعال منفی توانسته است به بازنمایی عدم

قطعیت در سطح زبان بپردازد. لازم به ذکر است که فرایند عدم قطعیت در سطح زبان برجستگی ویژه‌ای دارد.

روایت غیرخطّی، بهره‌گیری از شیوهٔ داستان در داستان، به‌کارگیری راویان غیرقابل‌اعتماد موجبات عدم‌قطعیت در سطح روایت رمان را فراهم‌آورده‌است. رودگر با عدم قطعیت در بازنمایی هوّیت شخصیّت‌ها و نیز تکثّر هوّیتی، استحاله و تزلزل شخصیّت‌ها بر شدّت تعلیق‌آفرینی در داستان افزوده است. همچنین وی با بهره‌گیری از زوایای مختلف، پاره‌پاره‌کردن روایت و برهم‌زدن توالی خطّی داستان خواننده را در معرض روایتی متفاوت و متنوّع قرار داده‌است. پریشانی در عناصر زمان و مکان، آمیختن خیال و واقعیت، بی‌توجّهی به رابطهٔ علّت و معلولی سبب فرورفتن هرچه بیشتر داستان در هاله‌ای از تردید شده‌است.

منابع و مآخذ

کتاب‌ها

۱) ایدل، له اون، (۱۳۶۷)، *قصّهٔ روانشاختی نو*، ترجمهٔ ناهید سرمد، تهران: شباویز.

۲) براهنی، رضا، (۱۳۶۸)، *قصّه‌نویسی*، تهران: نیلوفر.

۳) بی‌نیاز، فتح‌الله، (۱۳۸۳)، *ادبیّات قصری در تار و پود تنهایی*، تهران: قصیده‌سرا.

۴) --------، (۱۳۹۲)، *درآمدی بر داستان‌نویسی و روایت‌شناسی؛ با اشاره‌ای موجز به آسیب‌شناسی رمان و داستان کوتاه در ایران*، تهران: افراز.

۵) چایلدز، پِتر، (۱۳۸۲)، *مدرنیسم*، ترجمهٔ رضا رضایی، تهران: ماهی.

۶) حسن، ایهاب، (۱۳۹۰)، «به سوی مفهوم پسامدرنیسم»، *مجموعه مقالات ادبیّات پسامدرن (گزارش، نگرش، نقّادی)*، ترجمهٔ پیام یزدانجو، تهران: مرکز، صص ۹۳ ـ ۱۱۵.

۷) رودگر، محمّد، (۱۳۹۶)، *دیلمزاد*، تهران: شهرستان ادب.

۸) شفیع‌نیا، مریم و شوهانی، علیرضا و جهانی، محمّدتقی، (۱۳۹۷)، «پایان قطعیت‌ها؛ بوطیقای عدم قطعیت در رمان پست مدرن هستی»، *فصلنامهٔ پژوهش‌های ادبی*، سال ۱۵، شمارهٔ ۶۱، صص ۷۵ ـ ۱۰۶.

۹) شمیسا، سیروس، (۱۳۸۳)، *نقد ادبی*، تهران: فردوس.

۱۰) فتوحی، محمود، (۱۳۹۰)، *سبک‌شناسی؛ نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها*، تهران: سخن.

۱۱) فورستر، ادوارد مورگان، (۱۳۸۴)، *جنبه‌های رمان*، ترجمهٔ ابراهیم یونسی، تهران: نگاه.

۱۲) گودرزی، محمّدرضا، (۱۳۹۰)، «چندصدایی یا تک‌صدایی در ادبیّاتِ داستانی ایرانیان در سال‌های پس از انقلاب اسلامی»، *مجموعه مقالات گفتگومندی در ادبیّات و هنر*، زیر نظر منیژه کنگرانی و بهمن نامور مطلق، تهران: سخن.صص ۵۹ -۷۲.

۱۳) مک کافری، لری، (۱۳۸۷)، *ادبیّات پسامدرن: ادبیّات داستانی پسامدرن*، تدوین و ترجمهٔ پیام یزدانجو، تهران: مرکز.

۱۴) مک هیل، برایان، (۱۳۹۲)، *داستان پسامدرنیستی*، ترجمهٔ علی معصومی، تهران: ققنوس.

۱۵) لاج، دیوید، (۱۳۸۶)، «رمان پست‌مدرنیستی»، *مجموعه مقالات نظریه‌های رمان*، ترجمهٔ حسین پاینده، تهران: نیلوفر، صص ۱۴۳ ـ ۲۰۰.

۱۶) یعقوبی جنبه‌سرایی، پارسا و منتشلو، معصومه، (۱۳۹۶)، «سهم علائم ویرایشی در داستان‌پردازی پسامدرن فارسی»، *ادب پژوهی*، شماره ۲۲، صص ۱۵۵– ۱۷۱.