

بررسی مؤلفه‌های روایتگری نقیضه‌محور در شب‌های کوش آداسی از منظر فرامتنیت ژنت

ابوالفضل حرّی*

استادیار زبان و ادبیات انگلیسی دانشگاه اراک، اراک، ایران

(تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۰۳/۲۰؛ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۰۷/۰۷)

چکیده

این جستار، مؤلفه‌های روایتگری نقیضه‌ای را در رمان *شب‌های کوش آداسی* بررسی می‌کند و به این پرسش می‌پردازد که روایتگری نقیضه‌محور به چه ترتیب و با استفاده از کدام سازوکارها یا شگردها در این رمان عمل می‌کند. از این رو، پس از اشاره به پیشینه بحث و مبانی نظری نقیضه نزد فرمالیست‌ها از جمله تینیانوف، توماشفسکی و اشکلوفسکی که نقیضه را موجد تطور و تکون ژانرهای ادبی معرفی می‌کنند، از نقیضه به مثابه کارگزاری بینامتنی یاد می‌شود که چندین شیوه دارد: آشکار کردن صنعت، آشنایی زدایی، بازآرایی طنزآمیز عناصر روایی، تجنیس، صحنه‌پردازی کمیک و جز اینها. در همین راستا، از مفهوم ادبیات عامه‌پسند و جایگاه آن در ادبیات فارسی نیز سخن گفته می‌شود؛ چراکه *شب‌های کوش آداسی* در واقع، سطوح اندیشگانی و ساختاری این ژانر را نقیضه‌سازی می‌کند. آنگاه در بررسی رمان، فرامتنیت پیشنهادی ژنت، به‌ویژه پیرامتن‌های درونی و برونی به مثابه چارچوب نظری و عملی معرفی و مؤلفه‌های روایتگری نقیضه‌ای رمان از جمله موقعیت روایی طنزآمیز نویسنده‌محور، صحنه‌پردازی کمیک، صناعات نقیضه‌ساز و جز اینها بررسی و تحلیل می‌شوند. این عوامل جملگی، راهی را به درون جهان داستان رمان که نقیضه‌سازی ادبیات رمانتیک عامه‌پسند ایرانی است، هموار می‌کند. از این نظر، نقیضه هم جهان داستان و به تعبیری، تخیل زنانه‌نویسی غالب در این نوع ادبیات را طنز و هجو می‌کند و هم اینکه، ژانری تازه پدید می‌آورد و از این رو، نقیضه متضمن تطور و تکون ژانرهای ادبی است.

کلیدواژه‌ها: روایتگری، نقیضه‌سازی، فرامتنیت، ادبیات عامه‌پسند، ژانر.

* E-mail: horri2004tr@gmail.com

۱. مقدمه

ژانرهای ادبی به اعتبار تعلق خاطری که به بازنمایی امر واقع دارند، از دیرباز محل بحث و جدل اندیشمندان مختلف بوده‌است. افلاطون است که اول بار در کتاب سوم جمهور، از زبان سقراط در خطاب به ادمانتئوس، متون را از حیث شیوه بازنمایی امر واقع به سه گونه تقسیم می‌کند: سخن شاعر (که تماماً تقلید و نقل گفتار است)، سخن شخصیت (که شاعر وقایع را از قول خود شرح و بسط می‌دهد) و یا ترکیب هر دو سخن (با تغییرات) (ر.ک؛ افلاطون، ۱۳۵۳: ۹۶۱). ارسطو نیز در *بوطیقا*، انواع شعر را محاکاتی دانسته‌است و آن‌ها را به سه اعتبار از هم متمایز می‌داند: الف) وسیله یا رسانه محاکات. ب) موضوع محاکات. ج) شیوه یا طرز محاکات (ر.ک؛ ارسطو، ۱۳۵۷: ۱۱۶). موضوع محاکات از نظر ارسطو، اعمال و کردار آدمی است که یا نیک است یا بد (ر.ک؛ همان: ۱۱۴). این آدمیان یا از ما فراترند، یا برابر یا فروتر (ر.ک؛ همان: ۱۱۵). اعمال فراتر به تراژدی، و فروتر به کمدی منجر می‌شود (ر.ک؛ همان). از نظر شیوه محاکات، ارسطو از دسته‌بندی افلاطون تبعیت می‌کند (ر.ک؛ افلاطون، ۱۳۵۳: ۱۱۶). بر اساس تقسیم‌بندی ارسطو، متون یا از موضوعات جدی تقلید می‌کنند (= تراژدی) و یا از موضوعات غیرجدی (= کمدی). عبید زاکانی نیز شیوه‌های بیانگری یا نطق را بر دو نوع می‌داند:

«فضیلت نطق که شرف انسان بدو منوط است، بر دو وجه است: یکی جدّ و دیگری هزل. و رجحان جد بر هزل، مستغنی [از بیان] است؛ چنان‌که جدّ دائم موجب ملال می‌باشد، هزل دائم نیز باعث استخفاف و کسر عرض می‌شود... هزل در سخن مانند نمک در طعام است» (زاکانی، ۱۳۸۳: ۱۶).

به همین اعتبار، پای دو نوع متون به میان می‌آید: متون جدی و غیرجدی. متون جدی (مانند تراژدی، اسطوره، محاکات عالی و رمانس‌ها) روایت‌های اشخاصی هستند که از حیث اخلاقی و اندیشگانی در مرتبه فراتر از افراد معمولی قرار دارند. این اشخاص در موقعیت‌هایی قرار می‌گیرند که مجبور می‌شوند صفات و ویژگی‌های عالی خود را نمایش دهند. متون غیرجدی (مانند انواع کمدی‌ها، روایت‌های محاکات‌دانی و کنایی) درباره اشخاصی هستند که از حدّ متعارف فروترند؛ موقعیت‌هایی که در آن قرار می‌گیرند، پیش‌پاافتاده، غیرتراژیک و یا حتی خنده‌دار است (یا این گونه بازنمایی می‌شوند). البته پیداست که این دسته‌بندی‌ها چندان دقیق نیست؛ برای نمونه، تمام متون غیرجدی مشابه نیستند. برخی از متون غیرجدی، آشکارا خنده‌دار و طنزآمیزند: «فارس / مضحکه‌ها» (دانی و عالی)، «داستان‌های گروتسک / زهرخنده‌ها»، «طنز پرخاشگر»، «نقیضه‌ها»، «کمدی رفتار»، «کمدی اشتباهات و کمدی دسیسه». در مجموع، بسته

به اینکه این خنده به چه نحو در رخداد‌های غیرجدّی تجلی پیدا کند، با انواع و گونه‌های روایت طنزآمیز غیرجدّی سروکار داریم. در واقع، این گونه‌های شفاهی و مکتوب که دست‌پرورده بشوند، از جمله عوامل تولید خنده محسوب می‌شوند.

به همین اعتبار، نقیضه و نقیضه‌گویی از جمله گونه‌های فرعی طنزپردازی محسوب می‌شود و رمان *شب‌های کوش/آداسی* از جمله آثار ادبیات داستانی است که ممثّل این گونه فرعی طنز محسوب می‌شود. با این وصف، پرسش اصلی این است که روایتگری نقیضه‌محور به چه ترتیب و با استفاده از کدام سازوکارها یا شگردها در رمان *شب‌های کوش/آداسی* عمل می‌کند و چه کارکردهایی بر روایتگری نقیضه‌ای مترتب است؟ به نظر می‌آید بتوان از منظر مباحث مرتبط با بینامتنیت و به تعبیر دقیق‌تر، فرامتنیت پیشنهادی ژنت، راهی به درون جهان داستان (-Story world) نقیضه‌گون این رمان باز کرد.

۲. پیشینه آثار نظری و مطالعاتی نقیضه‌محور

تاکنون مباحث نظری مربوط به تعریف‌ها و دسته‌بندی طنز، به‌ویژه نظیره و نقیضه در کتاب‌های بسیاری آمده‌است. جدا از فرهنگ‌ها و دانشنامه‌های متعدد که از این واژگان تعریف‌های گوناگون و البته مرتبط و مشابه هم ارائه داده‌اند، کتاب *نقیضه و نقیضه‌سازان* (۱۳۷۴) اثر شاعر معاصر مهدی اخوان ثالث، همچنان یکی از پیشگامان این عرصه در زبان فارسی به شمار می‌رود که اخوان با وسواسی تأمل‌برانگیز نه فقط تبار نقیضه و واژگان مرتبط را کاویده، بلکه سعی کرده با ارائه نمونه‌های جامع، تصویری گویاتر از این شگرد نشان دهد. البته رویکرد اخوان بیشتر ادبی است و نیاز است که این واژگان از حیث مباحث زبان‌شناختی نیز به معاینه درآیند تا روشن‌تر بتوان نقیضه را از سایر واژگان مرتبط و مشابه بازشناخت؛ مانند تقلید مضحک، تراوستی، حماسه مضحک، پاستیش و سایر واژگان که در زیر بدان‌ها اشاره خواهیم کرد. قاسمی‌پور (۱۳۸۷) نیز در مقاله «نقیضه در گستره نظریه‌های ادبی معاصر»، شگرد نقیضه را در پرتو نظریه‌های فرمالیسم، ساختارگرایی و شالوده‌شکنی بررسی اجمالی کرده‌است. حرّی (۱۳۹۰) نیز نقیضه را در آثار احترامی و زرویی بررسی اجمالی نموده‌است. چند مقاله دیگر نیز نقیضه را در ژانر شعر فارسی، به‌ویژه در آثار شاعران پیش از مشروطه بررسی کرده‌اند. چندین فرهنگ و کتاب نیز به این بحث اشاره نموده‌اند (از جمله؛ حلبی، ۱۳۶۴؛ اخوت، ۱۳۷۱؛ داد، ۱۳۷۵؛ بهزادی، ۱۳۷۸؛ نکوبخت، ۱۳۸۰؛ موسوی، ۱۳۹۰؛ جوادی، ۱۳۸۴؛ اصلانی، ۱۳۸۵ و حرّی، ۱۳۸۷ از میان سایر آثار). لیکن این کتاب‌ها نقیضه را در مقام ژانری ادبی بررسی کرده‌اند

و به کارکردهای نقیضه در ادبیات داستانی، از جمله رمان اشاره نکرده‌اند. در عین اینکه رمان *شب‌های کوش‌آداسی* از جمله اولین رمان نقیضه‌گون در سه دههٔ اخیر در ایران محسوب می‌شود و از این منظر هم بررسی نشده‌است.

۳. مطالعهٔ نقیضه در غرب

در سایر زبان‌ها، از جمله انگلیسی، وضع اندکی فرق می‌کند. از دیرباز در آثار نظری مغرب‌زمین، نقیضه محل بحث و نظر بوده‌است. طبق معمول ارسطوست که در کتاب *بوطیقا*، در اشاره به هیگمون، شاعر اهل ثائوس، از پارودی در معنای شعر تقلیدی مضحکه‌آمیز ذکر به میان آورده، او را مبدع پارودی معرفی کرده‌است (ر.ک؛ ارسطو، ۱۳۵۷: ۱۱۵). تعداد مقاله‌ها و کتاب‌ها در این زمینه بیرون از شمار است. ژنت در *الواح بازنوشتنی: ادبیات در مرتبهٔ دوم* (۱۹۹۷ م.) چهار مقولهٔ پارودی، تراوستی، کاریکاتور، و پاستیش را از هم بازمی‌شناسد. او ابتدا به اعتبار کارکرد، پارودی، تراوستی و کاریکاتور را «طنزآمیز» و پاستیش را «غیرطنزآمیز» دسته‌بندی می‌کند. سپس به اعتبار رابطه، پارودی و تراوستی را «جابه‌جایی» (Transformational) و کاریکاتور و پاستیش را «محاکاتی» تلقی می‌کند (ر.ک؛ همان: ۲۶). در پارودی، گشتار متنی، یعنی رابطهٔ زیرمتن و زیرمتن، بازیگوشانه است، در تراوستی، این رابطه هجوآمیز است و در پاستیش، رابطه بازیگوشانه است، اما به جای گشتار و جابه‌جایی مستقیم، از رهگذر تقلید و مضحکه عمل می‌کند. اسکیت هم به واسطهٔ تقلید و هم هجو عمل می‌کند. دنتیث (۲۰۰۰ م.) در کتاب *پارودی*، رویکردهای گوناگونی به پارودی را در قالب چهار دیدگاه ژرار ژنت در کتاب *الواح بازنوشتنی*؛ مارگارت رز (۱۹۷۹ و ۱۹۹۳ م.)، روبرت فیدیان (۱۹۹۵ م.) و لیندا هاچن (۱۹۸۵ م.) بررسی شده‌است و از آرای دیگر در گسترهٔ تاریخ ادبیات، از رنسانس گرفته تا قرون هفده و هجده و نیز دوران مدرن و پسامدرن، ذکر به میان می‌آورد. دنتیث تقلید مضحک را یکی از چند راه ممکن در برساختن گفتمان انسانی، و پارودی را تقلید و گشتار واژگان و عبارات دیگران می‌داند (Dentith, 2009: 3). دنتیث پس از ارتباط دادن پارودی به بینامتنیت، سرانجام، تعریف زیر را برای پارودی ارائه می‌کند: «پارودی عبارت است از شیوه‌ای فرهنگی که تقلیدی به نسبت تلمیحی و جدلی از دیگر تولیدات یا منش‌های فرهنگی به شمار می‌رود» (Ibid: 19). مزیت این تعریف آن است که پارودی را شیوه‌ای فرهنگی می‌داند که از سایر تولیدات فرهنگی تقلید می‌کند و عیب آن نیز اینکه بازشناخت پارودی را از سایر واژگان با دشواری روبه‌رو می‌کند. چتمن (۲۰۰۱ م.) نیز در مقالهٔ خود با عنوان «نقیضه و

سبک»، از زاویه‌ای دیگر به دسته‌بندی ژنت می‌نگرد. او ابتدا نقیضه را زیر ژانر طنز پرخاشگر (Satire) قرار می‌دهد و آنگاه به تبعیت از ژنت، نقیضه را به چهار مقوله نقیضه صریح (Strict parody)، تعبیر هجوآمیز (Travesty) پاستیش طنزآمیز و پاستیش محض (غیرطنزآمیز که با اسکیت متناظر است)، تقسیم می‌کند (Chatman, 2001: 28). او سه مقوله اول را نقیضه در فراخ‌ترین معنای این کلمه در نظر می‌گیرد. چتمن نقیضه را در معنای سنتی آن به منزله آرائه ساده بدیعی یا نوعی بازی کلامی می‌داند. نقیضه صریح تا حد ممکن از متن اصلی تبعیت می‌کند.

۴. بحث و بررسی

۴-۱. نقیضه به منزله نگره

همان گونه که گفتیم، بحث درباره نقیضه به کتاب *بوطیقای ارسطو* برمی‌گردد. پارودیا، شعری روایی است با طول متوسط با وزن و واژگان اشعار حماسی، اما با موضوعی سبک، هجوآمیز یا مضحک (Ibid, 2000: 10). پس از گذار از ارسطو و آرای گوناگون از رنسانس تا دوران مدرن، در ابتدای قرن بیستم پای فرمالیست‌های روسی به میان می‌آید که به جای محتوای ادبی به روش کار ادبیات یا به اصطلاح به «ادبیت» ادبیات اهمیت می‌دهند. آنچه اثری را ادبی جلوه می‌دهد، نه موضوع و محتوا، بلکه روش پرداخت موضوع است. از آنجا که در فرمالیسم روش کار اهمیت دارد، آشکارسازی صناعت (Baring device) و آشنایی‌زدایی (Defamiliarization) دو ابزار کارآمد در بررسی ادبیات و به همین اعتبار، دو ابزار مناسب در نقیضه‌سازی محسوب می‌شود. ارلیخ می‌نویسد: «به باور فرمالیست‌ها، نقیضه است که نگاه را به سرشت دوگانه استمرار ادبی معطوف می‌کند» (Erlich, 1969: 258) و تطوّر ادبی نیز مرهون همین نقیضه‌سازی است: «گویی گونه کهن، جامه تازه در بر می‌کند. شگرد منسوخ از میان نمی‌رود، لیکن در بافتی تازه و نامتجانس حیات می‌گیرد و باز دوباره منسوخ می‌شود تا دوباره حیات دیگر پیدا کند» (Ibid). از میان فرمالیست‌ها، تینیانوف، توماشفسکی، و شکلوفسکی بیش از دیگران به بحث نقیضه پرداخته‌اند. به باور داف (Duff)، تینیانوف است که در راستای توجه به تطوّر و تکون ادبیات، از نقش نقیضه به مثابه کارگزار تطوّر ادبی یاد می‌کند (Duff, 2003: 554). از نظر او، نقیضه به دو شیوه

عمل می‌کند: ادغام (Assimilation) و خودکارشدگی (Automatization) که از چند طریق حاصل می‌آید: تکرار، بازآرایی عناصر ساختاری، تجنیس و ارتباط شگرد متن اصلی با یکی از شگردهایی که ظاهراً ناسازگار جلوه می‌کند (Rosengrant, 1980:376). از این نظر، توماشفسکی (۱۹۲۵م.) ضمن تقسیم‌بندی شگردهای ادبی به ادراک‌پذیر (Perceptible) یا آشکار، و ادراک‌ناپذیر (Imperceptible) یا ناآشکار می‌نویسد برخی شگردها درصدد آشکارسازی صناعات ادبی عمل می‌کنند و نقیضه از جمله شگردهایی است که صناعات ادبی را قویاً آشکار می‌کند: «اگر این صناعت ادبی طنزآمیز باشد، نقیضه رخ می‌دهد که مهم‌ترین کارکرد آن، هجو یک اثر ادبی و تخریب نظام زیبایی‌شناسانه آن است» (Tomoshevski, 1965: 94). شک洛夫سکی نیز در مقاله‌ای که دربارهٔ رمان *تریسترام شنیدی* اثر استرن می‌نویسد، آشکارسازی صناعت را از جمله شگردهایی می‌داند که نقیضه از رهگذر آن تأثیرات کمیک خود را آشکار می‌کند: «نقیضه از رهگذر ملموس کردن ابزارهای بیانی، شیوهٔ افراطی عملکرد همهٔ آثار ادبی محسوب می‌شود» (Duff, 2003:554). از دیگر ابزارهای آشکارسازی صناعات ادبی و تخریب قواعد، یکی آشنایی‌زدایی است که در سطوح مختلف زبانی، تمهیدات هنری و سطح معنا و مفهوم کلی اثر مورد نقیضه رخ می‌دهد؛ برای نمونه، رؤیا صدر در رمان *شب‌های کوش / اداسی*، گاه در سطح زبان، گاه با تمهیدات ادبی و در عمدهٔ موارد در سطح مفهوم و معنا، نقیضه و نظیره‌سازی کرده‌است که بدان خواهیم پرداخت.

ژرار ژنت (۱۹۸۲م.) در *پیرامتن‌ها* از روابط بینامتنی میان متون، نقشه‌ای کامل و منسجم ارائه می‌دهد که او خود آن را فرامتنیت (Transtextuality) می‌نامد؛ یعنی همان بینامتنیت از دیدگاه بوطیقای ساختارگرایانه. ژنت پنج نوع فرامتنیت را از هم باز می‌شناسد: بینامتنیت، پیرامتنیت (Paratextuality)، ورامتنیت (Metatextuality)، زیرمتنیت (Hypertextuality) و سَرمَتنیت (Archetextuality) (Genette, 1982/1997: xviii). بینامتنیت مناسبت هم‌حضور میان دو متن یا چندین متن است، پیرامتنیت برآیند درون‌متن و برون‌متن است، ورامتنیت رابطهٔ تفسیری و تأویلی یک متن با متن دیگر است، زیرمتنیت هر گونه مناسبتی است که متن دوم را (که آن را زیرمتن می‌نامند،) به متن اول (زیرمتن) پیوند می‌زند و سَرمَتنیت نیز با انتظارات خواننده و

از این رو، دریافت خواننده از اثر سروکار دارد (Ibid). به نظر می‌آید نقیضه در قالب پیرامتن‌های درونی و برونی می‌تواند از رهگذر مؤلفه‌های روایتگری از جمله موقعیت روایی نویسنده‌محور، راوی، صحنه‌پردازی و سایر شگردهای آشکارکننده و آشنایی‌زدا، متن نقیضه‌ای (زبرمتن) را در رابطه‌ای بازیگوشانه، نیت‌مند و هجوآمیز با متن نقیضه‌شونده (زیرمتن) قرار بدهد. اگر این رابطه دوسویه، تقلیدی، بازیگوشانه و مضحک باشد، زبرمتنیت نقیضه‌ای و اگر هجوآمیز و هزل‌گونه باشد، نظیره‌ای خواهد بود. حال با این توضیحات، تلاش می‌شود مؤلفه‌های روایتگری نقیضه‌ای در رمان شب‌های کوش آداسی بررسی و تحلیل شود.

۲-۴. ادبیات داستانی عامه‌پسند

ادبیات داستانی عامه‌پسند (Popular fiction) یا ساده‌تر، داستان‌ها/رمان‌های عامه‌پسند از آنجا که عامه مردم را مخاطب می‌داند، همیشه مقبولیت زیادی میان عوام دارند، ولی این مقبولیت را ناقدان ادبی به دیده شک نگریسته‌اند. در این جستار، قصد نیست که به این رمان‌ها بپردازیم، لیکن چون بحث نقیضه‌سازی این رمان‌ها در میان است، اشارات کلی به ویژگی این ژانر ادبی بی‌فایده نیست. واژه کلیدی در اینجا، صفت Popular است که در فارسی عمدتاً به «عامه‌پسند» برگردانده شده‌است. بنت و همکارانش چندین معنا برای این واژه ذکر کرده‌اند: «امری فراگیر که به طبع بسیاری خوشایند است»، «آنچه رسانه‌های جمعی از رهگذر علایق فردی به خورد مردم می‌دهند»، «تفاوت میان فرهنگ عالی و فرهنگ دانی» و «فرهنگی که مردمان خود می‌آفرینند» (Bennet & et.al, 2005: 262-264). بر این اساس، رمان عامه‌پسند، رمانی است که «باب میل مردمان و خوشایند طبع افراد بسیار است» (همان). گلدر رمان عامه‌پسند را «نقطه مقابل آثار ادبی فاخر» (Literature/ literature) می‌داند که به دست مؤلفان صاحب سبک و قلم خلق شده‌اند (Gelder, 2004: 11)؛ به دیگر سخن، آثار فاخر ادبی به سطح فرادستان (High brow) و ادبیات عامه‌پسند به سطح فرودستان جامعه تعلق دارد. می‌توان با تعبیر کلام گلدر گفت آثار ادبی فاخر، چشمی به بازار فروش و دستی به جیب خواننده ندارند و در برج عاج خود به «خلاقیت» و «اصالتی» که دارند، فخر می‌فروشند، حال آنکه ادبیات عامه‌پسند، چشم به راه مخاطب است و دست در جیب او دارد (Ibid: 13). آثار ادبی فاخر را به سبب کاربرد هنرمندانه زبان و اصالت بیانگری پرسش‌های اساسی زندگی می‌ستایند و ادبیات عامه‌پسند را به سبب توصیف‌های کوتاه، الگوهای مکالمه که مأخوذ از تلویزیون است، پی‌رنگ‌هایی که گرچه

بیچانند، لیکن مبهم و نابگشوده نیستند (Manguel, 2007: 131). از سوی دیگر، از آنجا که این ژانر خود گونه‌های متعددی دارد، آن را «رمان ژانر» (Genre fiction) نیز می‌نامند. کاولتی جمع آمدن دو عنصر «عرف» و «بدعت» را ویژگی اصلی این ژانر می‌داند. عرف، عناصری است که «معمولاً خاص یک فرهنگ و عصر خاص است و بیرون از آن بافت، معنای خود را از دست می‌دهند» (Cawelti, 1976: 5). اما بدعت، عناصری است که «مبدعان به طرز منحصربه‌فرد صورت‌بندی می‌کنند» (Ashley, 1989: 87). در واقع، آثار ادبی فاخر، بدعت و نوآوری دارند و ادبیات عامه‌پسند از عرف‌ها، قراردادهای و کلیشه‌ها تبعیت می‌کنند.

۳-۴. ادبیات عامه‌پسند در ایران

به نظر می‌رسد در گستره ادبیات داستانی ایرانی نیز بتوان دو نوع ادبیات فاخر و عامه‌پسند را از هم بازشناخت. نگاهی کلی به سیر رمان‌نویسی در ایران که بیش از یک سده قدمت ندارد، نشان می‌دهد که رمان‌های تاریخی و اجتماعی در مقام اولین گونه‌های رمان‌نویسی ایرانی از پی‌گسترش صنعت چاپ و رواج مطبوعات، در میان خواننده ایرانی محبوبیت پیدا کرده‌است. شاید بتوان ادعا کرد که آثار فاخر ادبی که بوف کور هدایت پیشگام آن است، از دل همین مقبولیت اولین گونه‌های رمان‌نویسی سر برآورده‌است. به هر حال، از پی رواج صنعت ترجمه، ژانر رمان با خود شیوه‌های بدیع بیانی و هنری به همراه می‌آورد و به نویسنده اجازه می‌دهد مفاهیم و اندیشه‌های خود را در قالبی تازه، بکر و قطعاً جذاب و گیرا ارائه نماید و روایتگری و روایت‌پردازی، یعنی نقل حوادث، «وقوعات» و حکایات به سیر گاهشمارانه چندان که خواننده را سرگرم کرده و به دنبال خود بکشانند، همان است که در ژانر رمان عامه‌پسند به طرز نیکو خودنمایی می‌کند. از این رو، جلب نظر خواننده به این شیوه نوین نوشتاری در کنار نوگرایی و تجددی که جامعه سنتی با آن دست به گریبان است، از جمله دلایل اشتهار ژانر رمان عامه‌پسند عمدتاً تاریخی در میان گونه‌های سنتی ادب فارسی محسوب می‌شود. با این حال، رواج عامه‌پسندی به آن معنا که هم چشم‌به‌راه مخاطب باشد و هم دست در جیب او، با رواج پاورقی‌نویسی در مطبوعات از دهه ۱۳۲۰ شمسی به این سو آغاز می‌شود. پیداست دسترسی آسان به مطبوعات، استفاده از زبان ساده و بی‌پیرایه و پرداخت موضوعات و مسائل روزمره، به‌ویژه مسائل خانوادگی و رمانتیک به طرز جذاب، در گسترش عامه‌پسندی بی‌تأثیر نتواند بود. البته، آثار ادبی فاخر نیز شانه‌به‌شانه ادبیات عامه‌پسند پیش آمده‌است. با وقوع انقلاب و به تبع آن جنگ، تولید آثار ادبی فاخر ادامه می‌یابد، لیکن ادبیات عامه‌پسند که طبق نظریه

نظامگان (Poly-system Theory)، در دهه ۱۳۶۰ دوران فترت خود را طی می‌کرد و در حاشیه مانده‌است، در پایان جنگ و آغاز دهه ۱۳۷۰ شمسی، از حاشیه به متن می‌آید و مرکزیت پیدا می‌کند. بررسی علل و زمینه‌های رواج عامه‌پسندی در راستای این جستار قرار ندارد (ر.ک؛ جوادی یگانه و ارحامی، ۱۳۹۰: ۲۴-۲۵؛ میرفخرایی، ۱۳۸۳: ۱۹۷-۲۲۱؛ صفایی و مظفری، ۱۳۸۸: ۱۰۹-۱۳۶ و کیان‌پور، نجفی و کاظمی، ۱۳۹۱: ۱۴۵-۱۶۵). از این میان، صفایی و مظفری به تفصیل رمان‌های عامه‌پسند را از حیث صورت و محتوا بررسی کرده‌اند، هرچند این بررسی صوری و محتوایی آن‌ها مبنای نظری متقن و نظام‌مند ندارد. باری، تولید ادبیات داستانی عامه‌پسند تا امروز همچنان بازاری گرم دارد و به نظر می‌آید همچنان مرکزیت خود را در نظام ادبی رمان‌نویسی فارسی حفظ کرده‌است. ناقدان و نویسندگان به طرق مختلف به این مرکزیت واکنش نشان داده‌اند و وجوه ایجابی و سلبی آن را بررسی کرده‌اند. با این حال، علاوه بر ساحت نقد، در ساحت خلق نیز به این اقبال و محبوبیت توجه نشان داده شده‌است و رمان *شب‌های کوش‌آداسی* از جمله آثار خلاقانه است که تلاش کرده وجوه مختلف ادبیات عامه‌پسند منشور را هجو و به طریق اولی، نقیضه‌سازی کند.

۵. مؤلفه‌های روایت‌گری نقیضه‌ای در *شب‌های کوش‌آداسی*

رمان *شب‌های کوش‌آداسی* به‌سان هر اثر روایی در بطن یک چارچوب ارتباطی روایی شکل می‌گیرد. این چارچوب را بیش از همه، چتمن در متون روایی صورت‌بندی کرده‌است که به سبب شهرت بدان اشاره نمی‌کنیم (Chatman, 1878: 151, ...). این الگو شش مؤلفه دارد: خواننده واقعی / مستتر، راوی، روایت‌شنو، و مؤلف واقعی / مستتر. ظاهراً این الگو برای متون جدی یا غیرطنزآمیز است، لیکن در متون طنزآمیز و به طریق اولی، متون نقیضه‌ای مورد بحث و برای نمونه، رمان *شب‌های کوش‌آداسی* نیز این الگوی ارتباطی مصداق پیدا می‌کند. با این حال، در متون نقیضه‌ای بنا بر آنچه در فرامتنیت پیشنهادی ژنت گفته آمد، با دو موقعیت روایی زیرمتنیّت و زیرمتنیّت سروکار داریم. از این رو، مؤلفه‌های روایت‌گری، به‌ویژه مؤلف مستتر رمان *شب‌های کوش‌آداسی* به مثابه زیرمتنیّت، در رابطه‌ای بازگوشانه، هجوآمیز و نقیضه‌وار با مجموعه رمان‌های متعلق به گونه ادبیات عامه‌پسند قرار می‌گیرد و بخشی از موفقیت رمان در طنزپردازی به این نکته مهم بستگی دارد که خواننده بتواند به تصویری روشن از این روابط بینامتنی میان دو متن زیرمتنیّت و زیرمتنیّت نائل آید. از این رو، بخشی از سازوکار اصلی این رمان، خلق مؤلف مستتری است که تلاش می‌کند از رهگذر کاربست مؤلفه‌های موقعیت روایی،

به‌ویژه استخدام راوی بازیگوش، صحنه‌پردازی‌های کمیک و مبالغه‌آمیز، ابداع سبک و زبان فخیمانه برای بیان موضوعات پیش‌پافتاده که به عنصر سبک مربوط می‌شود، آشکارسازی صناعات و آشنایی‌زدایی، موقعیت‌روایی بازیگوشانه و طنزآمیز اصلی رمان را ترسیم کرده، آن را به روایت‌شنو یا خواننده مستتر و به تبع آن، خواننده واقعی رمان شب‌های کوش آداسی انتقال دهد.

۱-۵. سازوکارهای بازیگوشانه و نقیضه‌گون مؤلف مستتر

سازوکارهایی که مؤلف مستتر برای روایتگری نقیضه‌ای رمان اختیار می‌کند، البته جدانشدنی است و این مؤلفه‌ها در کنار هم، کار روایتگری طنزآمیز رمان را سروسامان داده‌اند. با این حال، تلاش می‌شود این مؤلفه‌ها دسته‌بندی انداموار پیدا کنند.

۲-۵. پیرامتن‌ها و / یا عوامل پیرامتنی در شب‌های کوش آداسی

اولین سازوکاری که مؤلف مستتر این رمان اختیار می‌کند تا موقعیت‌روایی نقیضه‌گون و طنزآمیز رمان را بسازد، از رهگذر استخدام عوامل پیرامتنی حاصل می‌شود که ژنت در ابتدای *الواح بازنوشتنی* (۱۹۹۷-۱۹۸۲ م.)، پیرامتنیت را یکی از انواع فرامتنیت قرار می‌دهد. سپس، در کتاب *پیرامتن‌ها: آستانه‌های تفسیر* (۱۹۹۷ م.) به تفصیل از پیرامتن‌ها و انواع آن سخن می‌گوید (ر.ک؛ همان: هجده). بر این اساس، پیرامتن‌ها، «آن دسته صناعات و قراردادهای درون و برون کتاب هستند که درون‌متن (Peritext) و برون‌متن (Epitext) نام دارند» (همان). بر این اساس، عوامل پیرامتنی به مثابه لوازم جانبی همراه متن، فضای بیرونی و پیرامونی متن منتشرشده را احاطه کرده، متن اصلی را تکمیل و تزئین می‌کنند. پیرامتن درونی یا درون‌متن‌ها مشتمل بر مشخصات صوری کتاب از قبیل عناوین اصلی و فرعی، نام نویسنده، تخلص نویسنده، تقدیم‌نامه، برنگاره‌ها، مقدمه، یادداشت‌ها، پانوشت‌ها، مؤخره‌ها طراحی جلد، نوشته‌های رو یا پشت جلد کتاب و مواردی از این دست است. این اطلاعات اولین مواجهه خواننده با اثر به حساب می‌آیند. پیرامتن بیرونی یا برون‌متن‌ها نیز به مجموعه عوامل بیرونی مرتبط با اثر مانند نقدها، تفسیرها، گفتگوهای نویسنده و جز اینها مربوط می‌شود. این اطلاعات، برای نمونه، گفتگو با نویسنده، نقد و نظر ناقدان، اولین آشنایی خواننده با متن و جهان داستان، پیش از در دست گرفتن کتاب و قرائت آن است. از این رو، می‌تواند در درک و معنای کلی و در اینجا، آماده‌سازی ذهنی خواننده برای ورود به جهان داستان طنزآمیز و نقیضه‌ای رمان راهگشا باشد.

فرق این دو پیرامتن از نظر ژنت، از نوع مکانی (Spatial) است و در درون‌متن، عوامل پیرامنتی با متن اصلی، پیوستگی مکانی دارد، اما در برون‌متن، پیوستگی و قرابت مکانی وجود ندارد (ر.ک؛ همان: ۵). ژنت این معادله را در این زمینه ارائه می‌کند: «پیرامتن = درون‌متن + برون‌متن» (همان). وانگهی، ژنت برون‌متن‌ها را که برخلاف درون‌متن‌ها، پیوستگی و مجالست مکانی با متن اصلی ندارند و از متن اصلی استقلال دارند، به دو نوع برون‌متن عمومی (Public) و خصوصی (Private) تقسیم می‌کند. همچنین، برون‌متن عمومی را به چهار نوع برون‌متن ناشرمحور (Publisher)، برون‌متن نویسنده‌محور و برون‌متن دگرمحور تقسیم می‌کند (ر.ک؛ همان: ۳۴۵)؛ یعنی گاهی برون‌متن را ناشر انجام می‌دهد؛ از قبیل کارهای تبلیغی برای کتاب، ارائه کتاب به نمایشگاه‌ها، جشنواره‌ها و جز این‌ها، و گاهی نیز نویسنده شخصاً کار برون‌متن را برای عموم یا برای عده‌ای خاص انجام می‌دهد؛ از قبیل مصاحبه، سخنرانی، شرکت در همایش‌ها و جز این‌ها. خصوصی نیز از طریق یادداشت‌ها یا نامه‌نگاری‌های شخصی و خصوصی نویسنده درباره اثر به عده‌ای خاص، مثلاً نزدیکان، صورت واقع پیدا می‌کند. ژنت انواع برون‌متن عمومی و خصوصی نویسنده‌محور را در قالب نموداری نشان می‌دهد (Genette, 1997: 352). برای بررسی دقیق‌تر، پیرامتن‌ها به دو دسته کلی درون‌متن‌ها و برون‌متن‌ها تقسیم می‌شوند.

۳-۵. عوامل پیرامتن درونی در رمان *شب‌های کوش آداسی*

با فرض اینکه خواننده از پیش هیچ آشنایی با کتاب نداشته باشد، عوامل پیرامنتی درون‌متنی اولین رویارویی خواننده با کتاب محسوب می‌شوند. اگر خواننده از پیش از طریق خواندن نقدها و گفتگوهای نویسنده یا تبلیغات ناشر یا از زبان دیگران درباره کتاب شنیده باشد، عوامل پیرامنتی برون‌متنی در اولویت قرار می‌گیرند.

۳-۵-۱. درون‌متن: عنوان رمان

عنوان رمان، *شب‌های کوش آداسی* است. خواننده در نگاه نخست تلاش می‌کند که برداشتی از عنوان در ذهن تصور کند. اگر پیشتر این اسم را شنیده باشد، می‌تواند با توجه به مکان جغرافیایی که این مکان در آن قرار گرفته، به همراه واژه «شب‌ها»، مجموعه‌ای از تداعی‌ها را به ذهنش خطور دهد و همین خطورات، می‌تواند در ایجاد جذابیت برای خریدن و خواندن رمان مؤثر باشد. لیکن اگر اسم برای او ناآشنا باشد، یا باید با ندانستن تداعی‌های این عنوان، همچنان

تا اواخر رمان منتظر بماند تا نویسنده او را با این مکان جغرافیایی آشنا کند، یا اینکه خود دست به جستجویی ساده، مثلاً در اینترنت بزند و اطلاعات اولیه‌ای را حاصل کند. حتی خواننده ممکن است با دیدن تصاویری که در معرفی این جزیره افتاده، ابتدا ترغیب شود بداند این رمان چه نسبتی با این بندر دارد و شاید هم روزی هوس کند که بخواهد شب‌هایی را در این منطقه بگذراند! با این حال، از آنجا که ارجاع و تلمیح به این بندر، نوعی رابطه‌بازی‌گوشانه و طنزآمیز ایجاد می‌کند، چون خانواده فرشته (شخصیت اصلی داستان) به تصور اینکه فرشته نیاز به تمدد اعصاب دارد، او را به این بندر می‌فرستند، لیکن اتفاقات خنده‌دار و هجوآمیزی رخ می‌دهد که در راستای طنزپردازی و اهداف نقیضه‌گون رمان قرار دارد.

۲-۳-۵. درون‌متن: عنوان فرعی

عنوان فرعی رمان، «رمان طنز درباره عشق و کلیه بیماری‌های دل» نام دارد. این عنوان فرعی ژانر اصلی رمان را که «طنز» است، به خواننده گوشزد می‌کند. همچنین، همنشینی عنوان «رمان طنز» با عبارت «درباره عشق و کلیه بیماری‌های دل»، نوعی عدم تجانس معنایی ایجاد می‌کند که در آماده‌سازی خواننده برای ورود به جهان داستان طنزآمیز رمان می‌تواند کارساز نشان بدهد. در عین اینکه، صفایی و مظفری (۱۳۸۸) در بررسی ۲۰۰ عنوان رمان عامه‌پسند، استفاده از واژه «عشق» و ترکیبات آن را در ۳۰ عنوان رمان ذکر کرده‌اند. از این رو، این عدم تجانس یا ناهمگونی زبان در عنوان فرعی این رمان، می‌تواند نقیضه‌ عناوین رمان‌های عامه‌پسند محسوب شود.

۳-۳-۵. درون‌متن: نام نویسنده

نام نویسنده، «م. المیرآبادی» ضبط شده‌است. این نام که خواننده حرفه‌ای می‌داند یا بعداً درمی‌یابد (به‌ویژه اگر با برون‌متن‌ها آشنا باشد) که نام اصلی نویسنده نیست، نوعی عدم تجانس معنایی در همین ابتدا به ذهن متبادر می‌کند. اینکه نویسنده واقعی رمان نخواست نام اصلی خود را آشکار کند و عنوانی ناشناس را که هیچ هویت تاریخی ندارد، جعل کرده‌است. اینجا دو نکته پیش می‌آید. اول اینکه خواننده در ظاهر، به نام اصلی نویسنده یا همان که در واژگان روایت‌شناختی، نویسنده واقعی می‌نامیم، دسترسی ندارد، چون خواننده هیچ راه ارتباطی مرسوم با این نوع نویسنده ندارد. دوم اینکه نام نویسنده، جعلی است و این هویت جعلی، به نوعی می‌تواند همان نویسنده مستتر باشد که در بالا ذکر آن رفت، لیکن اگر بدانیم که نویسنده

مستتر هیچ گاه نامی واقعی از آن خودش ندارد که بخواهد روی جلد درج شود، نام «م. مالمیرآبادی»، خود هویتی جعلی است و خواننده در بساختن مؤلف مستتر نه تصویر نویسنده اصلی، بلکه یک هویت جعلی را در ذهن برمی‌سازد. باری، همین هویت دوگانه در مقام درون‌متنی مهم می‌تواند خواننده را در ورود به جهان داستان طنزآمیز رمان دستگیری کند: اینکه این رمان نویسنده‌ای جعلی دارد و این هویت جعلی در آماده‌سازی ذهن خواننده برای پذیرش جهان نقیضه‌ای رمان نقشی مهم دارد و فراموش نکنیم که در این رمان که از نوع نقیضه‌ای و به تعبیر ژنت، زبرمتن نقیضه‌ای و به تعبیر چتمن، پاستیش طنزآمیز است، نویسنده اصلی خود با درج این نام، هویت اصلی خود را نقیضه‌سازی کرده‌است. هرچند خواننده با خواندن نوشته پشت جلد درمی‌یابد که همین هویت جعلی، رمان را به نویسنده اصلی، یعنی رؤیا صدر تقدیم کرده‌است. در عین حال، اگر بپذیریم که با رمانی طنزآمیز روبه‌رو هستیم، این هویت جعلی می‌تواند نقیضه‌سازی اسامی نویسندگان رمان‌های عامه‌پسند هم به شمار آید که این رمان در کلیت خود، آن‌ها را نقیضه‌سازی کرده‌است. در عین اینکه، صدر با جعل این عنوان به تبعیت از نویسندگان رمان‌های عامه‌پسند، به نوعی جعلی بودن هویت حرفه‌ای این نویسندگان را نیز هجو کرده‌است.

۴-۳-۵. درون‌متن: طراحی جلد رمان

در طراحی جلد، تلاش شده که با طراحی غیرجدی و در واقع، کاریکاتوری سه شخصیت اصلی، یعنی اسکندر، پوریا و کیوان در قالب یک مثلث عشقی به همراه فرشته، در میانه این مثلث در مقام قهرمان اصلی رمان، اطلاعاتی را درباره جهان‌داستان طنزآمیز کتاب در اختیار خواننده قرار بدهد. در عین اینکه، نوع طراحی اشخاص که سرهایی نسبتاً واقعی، اما بدن‌هایی کاریکاتوری دارند، هجو بازیگوشانه هویت دو یا چندگانه شخصیت رمان‌های عامه‌پسند هم محسوب می‌شود.

۵-۳-۵. درون‌متن: تقدیر و تشکر

در این بخش، از شخصی به اسم «رضا شکراللهی» نام برده شده که ویراستاری رمان را انجام داده‌است. با رجوع به تارنمای انتشاراتی کتاب، به یادداشتی از این شخص برمی‌خوریم که توضیح می‌دهد کارش قابلگی، یعنی یاری به نویسندگان در تولد نوزادان یا همان آثار خلاقه آنان است (شکراللهی، ۱۳۹۵)، لیکن در این رمان کار برعکس است:

«کاری پیش آمد یکی دو سال پیش که باید برعکس رفتار می‌کردم. بچه باید هرچه ناقص‌الخلقه‌تر به دنیا می‌آمد! کدام بچه؟! رمانی عامه‌پسند به قلم طنزنویس و طنزپژوه نام‌اشنا، رؤیا صدر، در هجو این گونه ادبی. نوعی نظیره‌نویسی. آشنایی با دیدگاه ایشان می‌تواند راه خواننده را برای پذیرش جهان‌داستان طنزآمیز رمان استوارتر کند، به‌ویژه اینکه ایشان توضیح می‌دهند که تلاش کرده‌است زبان و سبکی مناسب برای این رمان از کار درآورند» (همان).

از آنجا که این نقد و نظرها بخشی در متن اصلی و بخشی در تارنمای انتشاراتی آمده که متعلق به ناشر است، این نوع نقد و نظر هم درون و هم برون‌متن محسوب می‌شود.

۳-۵-۶. درون‌متن: پشت جلد کتاب

پس از آشنایی خواننده با عوامل پیرامنتی درونی روی جلد، مواجهه دیگر خواننده با جهان‌داستان طنزآمیز رمان از رهگذر توضیحات پشت جلد کتاب صورت می‌گیرد. خواننده وقتی درمی‌یابد که در جمله دوم، نغمه‌های روح‌بخش نویسنده از طریق بطون چپ و راست و لوله آئورت به وجدان بیدار بشریت پمپاژ می‌شود، نوعی حس طنز به سبب همسازی مؤلفه‌های ناهم‌ساز یا به تعبیر دقیق‌تر، عدم تجانس برانگیخته می‌شود. همچنین، توصیه نویسنده در جمله پایانی، خبر از روبه‌رویی خواننده با اثری طنزآمیز می‌دهد. خواننده با همین نوع اطلاعات است که پا به درون جهان‌داستان نقیضه‌ای رمان می‌گذارد.

۴-۵. عوامل برون‌متنی در شب‌های کوش آداسی

۴-۵-۱. برون‌متن: نویسنده‌محور

این نوع برون‌متن در نگاه ژنت، به دو دسته عمومی و خصوصی تقسیم می‌شود. برون‌متن عمومی مجموعه گفتگوها و اظهارنظرهای شخصی نویسنده است که مخاطب عام دارد، مشتمل بر گفتگوی نویسنده با روزنامه‌ها و خبرنگاران، و خصوصی که شامل یادداشت‌ها یا اظهارنظرهای نویسنده در نشست‌های دوستانه و خصوصی می‌شود.

نویسنده ابتدا در دو نشست عمومی که خانه کتاب (۱۳۹۵) و شهر کتاب (۱۳۹۵) برگزار کرده‌است و مصاحبه‌ای نیز با روزنامه‌*اعتماد* (۱۳۹۵) در نقد و بررسی این سخنان درباره شکل‌گیری این رمان ایراد کرده‌است. تارنمای انتشارات هیلا، مطالبی را از نویسنده به نقل از وبلاگ ایشان آورده‌است. صدر می‌نویسد زمانی که با نشریه *گل‌آقا* همکاری می‌کرد، به صرافت

افتاده که با «آزمون و خطا» سبک خود را در طنز پیدا کند. از این رو، به سبب آنکه «عاشق تقلید طنزآمیز سبک‌های نوشتاری بود و با انواع سبک‌های نوشتاری بازی کرده»، گزارش به رمان‌های عامه‌پسند می‌افتد و درمی‌یابد که «بسیار جای کار دارند»، لیکن به سبب آنکه «نه وقتش» را داشته و نه «جرئتش» را، سودای نظیره‌نویسی طنزآمیز رمان‌های عامه‌پسند را که به جانش افتاده بود، برای مدتی رها می‌کند. بعدها دوباره به صرافت می‌افتد که طرح اولیه خود را به رمانی طنزآمیز بدل کند. از این رو:

«شروع کردم به بررسی رمان‌های عامه‌پسند. تمرکز را روی آن‌هایی گذاشتم که به چاپ‌های متعدد رسیده بودند و در کنار آن، هر رمان دیگری را که فکر می‌کردم به کارم می‌آید، خواندم و یادداشت برداشتم. سعی کردم بینم موتیف‌های این جور رمان‌ها چیست. از نظر قالب، زبان، زاویه دید، لحن، عبارات، شخصیت‌پردازی و پیشبرد ماجرا و یا حتی فرم نگارشی با هم چه شباهت‌هایی دارند. حتی بعضی جمله‌ها را یادداشت کردم، چون به کارم می‌آمد» (همان).

آنگاه تلاش می‌کند که طرح رمان را گسترش داده، زبان و لحن را به «حال و هوای رمان‌های عامه‌پسند» نزدیک کند؛ لحن و شخصیت‌پردازی اغراق‌شده، از «منطق روایتی» تبعیت کند، لحنش «طبیعی‌تر» باشد و در مقام رمانی عامه‌پسند «و نه یک اثر طنزآمیز صرف»، هم برای «مخاطبان کتاب‌های عامه‌پسند» و هم برای «ناقدان و علاقه‌مندان»، جذاب و خواندنی جلوه کند. سپس نویسنده اثر اولیه را برای رضا شکراللهی در مقام ویراستار می‌فرستد و سرانجام، کتاب با شکل و شمایل کنونی روانه بازار نشر می‌شود. در پایان این نوشته از صدر آمده‌است:

«در نهایت، نمی‌دانم خریدار با ریسک تهیه و خواندن کتاب چطور کنار می‌آید؛ کسی که به اعتبار نام‌هایی کتاب را می‌خرد و می‌خواند و معلوم نیست در کجای جبهه‌ای جا بگیرد که کارشناسان نشر ققنوس در آن جا گرفته بودند، ولی امیدوارم که به ریسکش بیرزد، به‌ویژه برای مخاطبی که پول و وقتش را پای این به قول آقای شکراللهی "کار عجیب" می‌گذارد!» (همان).

۲-۴-۵. برون‌متن: نقد و نظرهای ناقدان

این رمان در دو نشست جداگانه در شهر کتاب (۱۳۹۵) و خانه کتاب (۱۳۹۵) نقد و بررسی می‌شود. در نشست اول، بلقیس سلیمانی و اسماعیل امینی و در نشست دوم، نجومیان و حرّی

به همراه نویسنده حضور دارند. سلیمانی (۱۳۹۵) این رمان را نقیضه‌ای بر رمان‌های عامه‌پسند می‌داند، چون «وقتی ژانری پیامش مبتذل می‌شود، نویسندگانی پیدا می‌شوند که شروع به نقیضه‌نویسی می‌کنند و ابتذال آن ژانر را به سخره می‌گیرند» (همان)، لیکن سلیمانی تبیین نمی‌کند که نقیضه فقط اثری دیگر را از حیث پیام نقیضه‌سازی نمی‌کند، بلکه سبک و زبان اثر را نیز تقلید بازیگوشانه می‌کند. سلیمانی ضمن بازشناختن رمان طنز از نقیضه معتقد است: «نقیضه به آشکارسازی تمهیدات می‌پردازد و قهرمان داستان را به یک دلچک بدل می‌کند» (همان). البته سلیمانی توضیح بیشتری در این زمینه نمی‌دهد، لیکن به نظر می‌آید هر اثر نقیضه‌ای نیاز ندارد که قهرمان خود را به دلچک بدل کند. باری، سلیمانی معتقد است صدر توانسته به خوبی از پس آشکارسازی تمهیدات برآید. امینی (۱۳۹۵) ضمن درست ندانستن عنوان رمان برای این کتاب می‌نویسد: «به نظرم خانم صدر این اصطلاح را بهانه قرار داده تا ابتذال‌های جدی‌تر را مخاطب قرار بدهد» (همان). امینی جمع‌بندی می‌کند: «نقیضه‌های این کتاب تنها بر نثر حاکم نیست و به گفتمان‌های کلی جامعه می‌پردازد» (همان). امینی بر اساس آنچه در تارنمای خانه کتاب آمده، چندان به کارکرد نقیضه در خود رمان نمی‌پردازد. در نشست دوم، نجومیان (۱۳۹۵) ضمن اشاره به ساختار نقیضه‌ای رمان، خاطر نشان می‌کند در این رمان، با درامی خانوادگی روبه‌رو هستیم که مهم‌ترین ویژگی ادبیات عامه‌پسند ایرانی است که «احساس‌گرایی خیلی سطحی دارند، عمق روان‌شناختی ندارند و زبانی عامیانه، ساده و تقلیدی دارند» (همان). نجومیان معتقد است: «نویسنده رمان توانسته به خوبی از این ویژگی‌ها بهره‌برد. زبان کتاب مدام از سطح فاخر به نازل تنزل پیدا می‌کند و دوباره به سطح فاخر بازمی‌گردد... نویسنده توانسته خصایص ادبیات عامه‌پسند را در این رمان به خوبی شناسایی و به کار ببرد. از آن جمله است: «استفاده از کلیشه‌های روایتی، پایان خوش، مطلق‌نگری درباره شخصیت‌ها، ارجاع دادن به کتاب‌ها، شعرها و ترانه‌ها و نیز وقوع حوادث بی‌منطق پی‌درپی و اطناب» (همان). حرّی (۱۳۹۵) نیز تلاش کرده مؤلفه‌های روایتگری نقیضه‌ای را در این رمان بررسی کند.

۳-۴-۵. برون‌متن: کتاب‌گزاری‌ها و نقد و بررسی‌ها

عوامل پیرامنتی مرتبط با برون‌متن‌ها، به صورت مختلف ارائه شده‌است: از مرورها و معرفی‌های کلی یا کتاب‌گزاری‌ها گرفته تا نقد و نظرها و نشست‌های تخصصی درباره این رمان. بهروزی (۱۳۹۵) در نوشته‌ای کوتاه در تارنمای انتشاراتی هیلا که ناشر خود رمان است، رمان و نویسنده را گذرا معرفی و جمع‌بندی می‌کند: «داستان شب‌های کوش / اداسی بیش از هر چیز برای

خواننده لذتی است، برای خندیدن در دنیای امروزی. لذت این لبخند می‌تواند بارها و بارها با خواندن داستان تکرار شود» (همان).

پس از بررسی عوامل پیرامنتی دربارهٔ این رمان، پرسش اصلی هنوز بی‌پاسخ مانده‌است و آن اینکه مؤلف مستتر چگونه توانسته، رمانی نقیضه‌گون خلق کند؟! در واقع، همهٔ بحث این است که علاوه بر این اطلاعات پیرامنتی، نویسندهٔ مستتر با استفاده از چه ابزارهایی به خلق اثری طنزآمیز دربارهٔ عشق و بیماری‌های آن نائل آمده‌است و آیا این شگردها در برانگیختن حس طنز و خنده و شوخ‌طبعی در خوانندگان کارساز افتاده‌اند یا خیر؟

از آنجا که روایتگری طنزآمیز در سراسر رمان پراکنده‌است، در ارائهٔ سیری فشرده از رمان، جایی برای اشاره به رخدادهای طنزآمیز رمان نمی‌ماند، لیکن در اصل کتاب، ماجرا از لونی دیگر است. در واقع، هنر نویسنده این است که تلاش کرده با تقلید بازیگوشانه و نیت‌مدار از نوع ژانر رمان‌های عاشقانهٔ عامه‌پسند، اثری طنزآمیز خلق کند. با نگاهی به خلاصهٔ رمان، کلان‌پی‌رنگ «دخترک عاشق منتظر شاهزادهٔ رؤیاهای» در ذهن فعال می‌شود که از جمله متداول‌ترین کلان‌پی‌رنگ رمان‌های عامه‌پسند است. در *شب‌های کوش آداسی*، اما این کلان‌پی‌رنگ با ورود لحظه‌ای شاهزاده‌ای مرکب‌سوار (پوریا به جای اسکندر و تازه‌واردی دیگر در انتهای رمان) نقیضه‌سازی می‌شود.

۵.۵. راوی و موقعیت روایی نویسنده‌محور نقیضه‌ساز

از میان نظریه‌های معطوف به موقعیت روایی، اشتانسل (Stanzel: ۱۹۵۵-۱۹۸۴ م.) سه موقعیت روایی را معرفی و تبیین می‌کند: موقعیت روایی اول‌شخص، موقعیت روایی معطوف به شخصیت یا شخصیت‌محور و موقعیت روایی معطوف به راوی یا راوی‌محور. در اول‌شخص، راوی در مقام اول‌شخص در داستان حضور دارد و داستان را نقل می‌کند، در شخصیت‌محور، راوی خود را در پس‌پشت چشمان یک شخصیت محدود می‌کند و داستان را از دید او گزارش می‌دهد، این ویژگی را ژنت کانونی‌شدگی و کارگزار آن را «کانونی‌گر» می‌نامد. در موقعیت نویسنده‌محور، پای یک راوی در میان است که مورد اعتماد روایت‌شنو و/یا خوانندهٔ واقعی/مستتر قرار دارد و از جهان داستانی سخن می‌گوید که خود به آن تعلق ندارد. این فاصله از جهان داستانی، به او این اجازه را می‌دهد که نکاتی دربارهٔ رخدادها ذکر کند که در آینده رخ می‌دهند.

در رمان *شب‌های کوش آداسی*، نویسنده مستتر که سرچشمهٔ هنجارهای متن است، تقلیدی بازیگوشانه از موقعیت روایی نویسنده‌محور خلق و آن را با آشکارسازی شگرد در این موقعیت، نقیضه‌سازی می‌کند. در واقع، نویسنده با خلق این نوع راوی که به زبانی فاخر از موضوعات عادی و پیش‌پافتاده سخن می‌گوید، اولین نشانه‌های طنزآمیزی رمان را آشکار می‌کند. این نوع راوی از همان ابتدا به طرزی مضحک همه چیز را دربارهٔ اشخاص می‌داند و با تفسیر، قضاوت، کلی‌گویی و مداخله‌های خود که به تعبیر چتمن از جمله نشانه‌های حضور راوی آشکار در روایت است (Chatman, 1978: 237-243)، در امور مربوط به اشخاص دخالت می‌کند و جهان‌بینی خود را دربارهٔ مسائل مربوط به اشخاص ارائه می‌کند؛ برای نمونه، راوی از همان ابتدا تلاش می‌کند که همه‌جا بودگی خود را حتی به درون قلب فرشته نیز بکشانند و با ارائهٔ نقد و نظر مضحک خود، تصویری طنزآمیز از ناراحتی فرشته ارائه کند:

«فرشته لیوان چای را در میان دستان سرد و نمورش فشار داد. درد بر وجودش تلنگر زد، از نای و نایچه بالا آمده و از چشمانش بیرون جهید. آذر سلیمی متوجه این تغییر حالت شد. مات‌زده به این طرف و آن طرف نگاه کرد و گفت:

– فرشته، تو چته؟

فرشته، درد را در ناحیهٔ معده‌اش زخم شمشیری احساس کرد که بر قلبش فرود آمده و از لولهٔ آئورت و بطون چپ و راست به لنگرگاه پهلویش اصابت می‌نماید. آهی از ته جگر و لوزالمعده کشیده و چنین گفت: چیزی نیست. نگران نباش.

– راستش رو بگو. دلم هزار جا رفت» (صدر، ۱۳۹۵: ۷).

اولین نشانه‌های حضور راوی همه‌چیزدان و همه‌جابر و در همین بند آغازین آمده‌است: «راوی است که از جانب فرشته درد بر وجودش تلنگر می‌زند، از نای و نایچه‌اش بالا می‌آید و از چشمانش بیرون می‌جهد! هم اوست که درد در ناحیهٔ شکم را چون زخم شمشیری احساس می‌کند که بر قلبش فرود می‌آید و از لولهٔ آئورت و بطون چپ و راستش به لنگرگاه پهلویش اصابت می‌نماید و آهی از ته جگر و لوزالمعده می‌کشد» (همان).

۵-۶. صحنه‌پردازی نقیضه‌گون

علاوه بر راوی همه‌چیزدان و همه‌جا حاضر رمان که عامل اصلی موقعیت روایی طنزآمیز رمان است، صحنه‌پردازی طنزآمیز رمان از رهگذر ایجاد طنز موقعیت، دومین عامل این موقعیت روایی است. صحنهٔ اصلی رمان، تعمیرگاه خودرو است و در همین مکان است که موضوع اصلی

رمان، یعنی عاشق شدن فرشته مطرح می‌شود. این مکان که نویسنده تلاش کرده با دادن آدرس کامل، بر واقعی بودن آن تأکید گذارد، هیچ نشانی متعارف از صحنه‌های رمانتیک با سوز و گدازهای عاشقانه خاص رمان عامه‌پسند ندارد و از قضا، فضا بیشتر مردانه است تا زنانه و رمانتیک، چندان که در ژانر عامه‌پسند متداول است. لیکن نویسنده با انتخاب این مکان در مقام صحنه اصلی ماجرای رمان، تلاش کرده با همسازی موضوعی رمانتیک در فضایی غیرشاعرانه، به نوعی عدم تجانس موقعیتی و یا طنز موقعیت دامن بزند و از صحنه‌پردازی رمانتیک، آشنایی‌زدایی کند. فرشته پس از درد دل با آذر سلیمی، اعلام می‌کند دیگر از اسکندر - پسرخاله‌اش - که قرار است از خارج بیاید و خواستگار او باشد، خسته شده‌است:

«دل‌م می‌خواد یکی دیگه پیدا بشه تا بتونم اسم اسکندر رو از قلبم پاک‌کنم. من یه هوای تازه می‌خوام آذر. یه هوای خالص و پر از اکسیژن و بدون آلاینده‌ها و ذرات معلق... یه هوایی که همه فکر و ذهن و روح رو به اشغال خودش دربیاره و بشه توش جای اسکندر نفس کشید. ولی افسوس... افسوس که نمی‌شه» (همان: ۸).

در واقع، در همین فضا است که یکی از اضلاع مثلث عشق میان فرشته و یکی از دو شخصیت اصلی، یعنی اسکندر و پوریا شکل می‌گیرد. پوریا که در اصل برای تعمیر میل‌لنگ ماشین پدرش به تعمیرگاه آمده، در تصور فرشته، همان شاهزاده رؤیاهاست که سوار بر مرکب سفید از راه می‌رسد (در رمان به طرزی هجوآمیز پوریا برای تعمیر میل‌لنگ این مرکب سفید آمده‌است) و احتمالاً می‌تواند جایگزین اسکندر شود که به نوعی تصویری باژگونه و آشنایی‌زدا از مضمون «عشق در نگاه اول» در رمان‌های عامه‌پسند تواند بود:

«فرشته احساس کرد که برگ تازه‌ای در حال ورق خوردن در زندگی اوست. احساسی که هرچه می‌گذشت، تاروپودش را بیشتر در بر می‌گرفت و او را هرچه بیشتر به سوی پوریا سوق می‌داد. ناگهان فکر اسکندر به سراغش آمد و لحظه‌ای قلب و وجدانش هم‌زمان فشرده شد. ولی سعی کرد با آن‌ها مبارزه کند. او در آن لحظه قادر به تجزیه و تحلیل احساسش نبود و نمی‌دانست واقعاً چه حسی دارد. آیا این دست تقدیر نبود که ماشین پوریا را سر راه او قرار داده بود؟ سعی کرد به خودش بگوید که: نه این یک حس وظیفه‌شناسی خام است که وراى همه این حرف‌ها او را واداشته دنبال کار پوریا را بگیرد... اما آیا اگر پوریا پیر و یا کچل هم بود، باز فرشته این همه تلاش می‌کرد؟ آیا فرشته ممکن بود حس کند که میل‌لنگ ماشین اسکندر هم ایراد دارد؟ فرشته در کشاکش عصبی و روحی و وجدانی عظیمی به سر می‌برد. او واقعاً

نمی‌توانست از کنه احساس وجودش باخبر شود. آه که انسان چه موجود پیچیده‌ای است و چه روحيات متلاطمی دارد. خودش را جمع‌وجور کرد» (همان: ۱۳). در واقع، تضاد میان آنچه که در اصل امری پیش‌پافتاده است؛ یعنی تعمیر میل‌لنگ، و آنچه ممکن است با سرنوشت فرشته در ارتباط باشد، چنان که ممکن است در آثار عامه‌پسند رخ بدهد؛ یعنی زندگی مشترک او، ایجاد نوعی طنز موقعیت یا ناهمگونی موقعیتی می‌کند و در این طنز، البته تقابل سبک و سیاق زبان راوی که فخریانه است، با موضوعی که کاملاً پیش‌پافتاده است، یعنی تعمیر ماشین و لیاقتی که پوریا در انجام دادن امور اداری پذیرش ماشین انجام می‌دهد، نوعی بولسک عالی پدید می‌آورد: استفاده از سبک و سیاقی فخریانه برای بیان موضوعی پیش‌پافتاده. این حس طنز با میل فرشته در مکالمه با پدر پوریا، یعنی ابوالفتح خان پررنگ‌تر می‌شود و تقابل میان عناصر ناساز و در نتیجه، ایجاد عدم تجانس با برقراری و ادامه مکالمه بیشتر می‌شود:

«فرشته میرزا ابوالفتح‌خان را روی یکی از صندلی‌های چرمی نشاند و لیوانی آب دستش داد. میرزا ابوالفتح‌خان گفت:

- ممنون دخترم. ایشالا هرچی از خدا می‌خواهی، بهت بده که به من پیرمرد کمک کردی.

- خواهش می‌کنم پدر. شما هنوز در عنفوان جوانی هستید. پیرمرد کدومه!
میرزا ابوالفتح‌خان فاخرانه او را نگریست. معلوم بود که از حاضر جوابی هوشمندانه‌اش لذت می‌برد که آن طور نگاهش می‌کند. فرشته ادامه داد:
- شما هم جای پدرم.

- بله، ولی از قدیم گفته‌اند که هر گلی بویی داره. آیا پدر شما در قید حیات تشریف دارند؟» (همان: ۱۶).

گاه توصیفی که مؤلف مستتر از رهگذر آشنایی‌زدایی ارائه می‌کند، در نقیضه‌سازی مکان و به‌تبع، فضا‌سازی طنزآمیز کارساز است؛ برای نمونه، در قطعه زیر، راوی نویسنده‌محور تلاش کرده با افزودن برخی عناصر، از جمله از تقابل‌سازی مضحک و عدم تجانس، توصیفی طنزآمیز از صحنه ارائه کند:

«نمای ساختمان که از سنگ سفید مرغوب و گران‌قیمت بود، برق می‌زد. در و پنجره‌های مشکی بزرگ و تراس‌های نیم‌دایره، مانند گردنبندی گران‌قیمت از زمرد اصل که با فاکتور معتبر خریده باشند و به گردن زن زیبایی انداخته‌باشند، بر جلوه آن می‌افزود. روبه‌روی درب ورودی سالن، دو پلکان مارپیچ با نرده‌های فرفورژه سیاه

مشکی به فاصله ده متر و چهل و پنج سانت و نیم از هم قرار داشتند که به طبقه بالا می‌رفت و معلوم نبود چه قدر قیمت دارد. در طرف چپ سالن غذاخوری، اتاق تعویض لباس و آرایش مهمانان و آشپزخانه بزرگ قرار داشت که اتاقک رخت‌های چرک و ماشین لباسشویی ۱۰ کیلویی AEG تمام اتوماتیک گران‌قیمتی در کنار آن خودنمایی می‌نمود و رنگ آمیزی بسیار جالب و قابل توجهی در جلوه آن نقش بسزایی ایفا می‌کرد و هر صاحب‌ذوقی را به وجد می‌آورد. اتاق‌ها و سالن ساختمان کاملاً مبله و گوشه و کنارش انواع مبلمان استیل و اشیای گران‌قیمت قدیمی و جدید دور هم جمع شده بودند. آشپزخانه نیز بسیار لوکس و جدید ساخته شده بود و در آن، همه نوع وسایل آشپزی از قبیل سرخ‌کن و ست چاقو و ساطور و چای‌ساز و ماشین ظرف‌شویی و سبد خوش‌استیل سیب‌زمینی‌پياز قرار داشت» (همان: ۴۵-۴۶).

نمونه دوم، توصیفی آشنایی‌زدا که راوی در فصل ۱۵ از ملاقات میان اسکندر و فرشته در کله‌پزی به دست می‌دهد، موقعیتی طنزآمیز و کمیک پدید می‌آورد. در این صحنه، به همان حال که اسکندر با کله‌کلنجار می‌رود و تلاش می‌کند چشمان کله را از حدقه درآورد و یا با کارد، زبان کله را نصف می‌کند، فرشته می‌خواهد با او اختلاط کند. جدیت موضوعی که فرشته قصد بیان آن را دارد، به همراه حرکاتی که اسکندر با کله انجام می‌دهد، عناصر ناساز و متباین را با هم جمع کرده، به طنزی نمایشی دامن می‌زند. در بخشی از این توصیف، راوی با مشخص نکردن مرجع دقیق برخی کلمات، به خنده‌ای کشدار دامن می‌زند:

«اسکندر چشم به پاچه‌اش دوخته و چیزی نمی‌گفت. این بود که فرشته با حالتی عصبی دستش را به سمت پاچه اسکندر برد که او جلوییش را گرفته و پاچه را با حالتی تند در دست گرفت و آن را لیسید و به کناری گذاشته و با خونسردی گفت:
- راستش من که هنگ کردم. مگه چی قرار بود بشه؟!» (همان: ۱۱۴).

۷-۵. سایر صناعات نقیضه‌ساز

نویسنده در راستای نقیضه‌سازی ادبیات عامه‌پسند، از برخی دیگر صناعات استفاده کرده که جناس‌سازی و تلمیح از آن جمله‌اند.

۷-۵.۱. صناعت جناس‌سازی

گاه، موقعیت روایی کمیک به سبب بازی‌های کلامی یا به تعبیر توماشفسکی، با «تجنیس» صورت می‌گیرد و در این میان، جناس و انواع آن نقش اصلی را دارند. گاه این جناس از طریق

هم‌نامی است. در این نوع جناس، تلفظ و املا کلمات شبیه یکدیگر است، اما معنای متفاوتی دارند و بر سه نوع است: هم‌آوایی، هم‌شکلی و هم‌جنسی. در این رمان نیز مستخدمه خانۀ ابوالفتح‌خان، کشیده شدن «تاندون» پای ابوالفتح‌خان را به سبب بی‌سوادی، «پاندول» تلفظ می‌کند که نوعی جناس زاید است و موقعیتی کمکی رقم می‌زند:

«من فرشته‌ام. با مامان و بابام اومدیم احوال‌پرسی... ابوالفتح‌خان کجا هستن؟»

- آقا پاندول شون کشیده شد، تشریف بردن بیمارستان.

مامان ناگهان تعجب کرد و پرسید:

- اوا خاک عالم! گفتین کجاشون کشیده شد؟

- پاندول شون.

و گوشی را گذاشت.

قلب فرشته از تصور کشیده شدن پاندول ابوالفتح‌خان فشرده شد. تاب‌وتوان از دست داد. دوباره با قلبی پرتلاطم و به‌سختی انگشت بر زنگ نهاده، آن را فشار داد. مستخدمه دوباره گوشی را برداشت. فرشته پرسید:

- حالا خیلی بدجور کشیده شد؟

- این وقت روز مزاحم مردم نشین. پاندول آقا چه دخلی به شما داره؟

- جواب منو بدین. فقط بگین بدجور کشیده شد یا نشد؟

- من چه می‌دونم خانوم، اصول دین می‌پرسی! داشتن راه می‌رفتن یکهو بی‌هوا

پاشون گیر کرد لبۀ فرش، غلت خورد، بعدش با آقارمضون رفتن بیمارستان» (همان:

۹۸-۹۹).

۲-۷-۵. صناعت تلمیح

علاوه بر راوی و صحنه‌پردازی، عامل مهم دیگر در ایجاد موقعیت روایی طنزآمیز، ارجاعات و تلمیحات مستقیم نویسنده به آثار هنری و ادبی است که برای خوانندگان دیرآشناست، لیکن نویسنده این ارجاعات را بازیگوشانه به خدمت گرفته‌است. این نوع ارجاعات به سایر متون که از آن با نام کلی بینامتنیت یاد می‌شود، متن اصلی رمان را در ارتباط با متن یا متون دیگر قرار می‌دهد. این رابطه بینامتنی بازیگوشانه، گاه صریح و آشکار، و گاهی تلویحی و پنهان است. گاه راوی با تلمیحی آشکار به ابیاتی از شاعری دیگر، آن را مناسب حال و روز شخصیت می‌داند؛ برای نمونه، فرشته که از رفتن پوریا و ابوالفتح‌خان ناراحت شده‌است، این گونه وصف می‌شود:

«ناگاه دل فرشته مثل اسفنج فشرده شد و توان از وجودش رخت بست. روی
زمین چمباتمه زد و با دودست، پیشانی‌اش را در آغوش گرفت. بی‌اختیار یاد شعر
مهدی سهیلی افتاد که گفته بود:

زبانم را نمی‌فهمی، نگاهم را نمی‌بینی ز اشکم بی‌خبر ماندی و آهم را نمی‌بینی
سخن‌ها خفته در چشمم، نگاهم صد زبان دارد سیه‌چشما! مگر طرز نگاهم را نمی‌بینی

انگار مهدی سهیلی این شعر را به حال او سروده بود. فرشته این‌طور حس
می‌کرد که مهدی سهیلی او را می‌شناسد و تنهایی‌اش را حس کرده‌است» (همان:
۳۷).

گاهی ارجاع به اسم یک آهنگ و یک خواننده است؛ برای نمونه، آهنگ‌های عامیانه
خواننده‌ای که فرشته در راه خانه پوریا این آهنگ را زمزمه می‌کند (ر.ک؛ همان: ۹۵). یا آنجا که
فرشته از پوریا قطع امید می‌کند و به زغم مخالفت پدر و مادر، دوباره به اسکندر تمایل پیدا
می‌کند، این آهنگ را با بشکن می‌خواند. گاهی به اسم فلاسفه و اندیشمندان معروف اشاره
می‌شود، لیکن آنچه از زبان آن‌ها نقل می‌شود، موضوعی پیش‌یافتاده جلوه می‌کند:
- «مادر گفت... به قول دانه، هیچ وقت برای حرف زدن دیر نیست، ولی برای چای خوردن
چرا» (همان: ۵۷).

- «به قول یک فیلسوف چینی، ازدواج مثل یک هندونه قاج نشده‌است: حالا کی داده، کی
گرفته!» (همان: ۷۸).

گاهی ارجاع به دیالوگ‌های فیلمی مهم و جریان‌ساز است، لیکن با جملاتی دگرگونه ادامه
می‌یابد. در فصل ۱۷، تک‌گویی درونی آقاصفر می‌آید که با ارجاع به دیالوگی مهم از فیلم
هامون شروع می‌شود:

«چرا این قدر در برابر ابراز قدرت ضعیفم؟ این ضعف من از کجا می‌آید؟ این ضعف
رو از کی به ارث بردم؟ از وطنم؟ از شهرم؟ از آقام؟ از ننه‌ام؟ از خاله‌ام؟ از عمه‌ام؟ از
اسکندر؟ از حاج‌قنبر؟ آه حاج‌قنبر... آه حاج‌قنبر... آه حاج‌قنبر... باید بتونم تیکه‌های
زندگیم رو کنار هم بذارم، ببینم از کی رابطه‌ام با زن آقا خراب شد. چرا خراب شد؟ از
کی؟ از کجا شروع شد؟ همه‌اش از اون شب لعنتی شروع شد» (همان: ۱۱۷).

گاهی ارجاع به یک بیت یا ابیاتی از یک یا چند شاعر است؛ مثل: فروغ فرخزاد یا حافظ. گاهی با اینکه این ارجاع مثلاً به غزلی فارسی-عربی از حافظ است، لیکن نویسنده با ذکر آن، و تعبیری که شخصیت از این تفأل به دست می‌آورد، فضایی طنزآمیز را رقم می‌زند:

«بدین سان اشک در چشمان بابا حلقه زد. خواجه حافظ چه خوب شرایط او و فرشته و مامان و اسکندر و آذر سلیمی را درک کرده و متناسب با ذائقه آن‌ها، اشعار مناسب سروده و از درک محدود و ناقص فرشته در رابطه با زندگی خانوادگی پرده‌برداری کرده بود. او از این اشعار خوشش آمد و یقین پیدا کرد که حافظ از دل همه خبر داشته‌است و چنین بود که به لسان‌الغیب بودنش شک نکرد» (همان: ۹۱-۹۰).

گاهی ارجاع به شگردی ادبی، مثل تک‌گویی درونی است که نویسنده از آن تعبیر هجوآمیز ارائه می‌کند. در قطعه زیر، راوی از زبان فرشته با اسکندر سخن می‌گوید. این قطعه با تلمیحی مستقیم به شعر شاملو و فروغ آغاز می‌شود، لیکن نویسنده، ادامه شعر فروغ را با کلماتی دگرگونه ادامه می‌دهد که این خود نوعی طنز در پی می‌آورد:

«آه، ای اسکندر مغموم! آن روزها رفتند؛ آن روزهای خوب؛ آن روزهای سرشار از عطر افاقی‌ها و شقایق‌ها و آهارها و تاج‌خروس‌ها و سایر گل‌های باغچه در ساعات شبانه‌روز؛ آن روزهای پُر از عطر پولک و مروارید و منجوق و سنجاق‌قفل‌ی (همان: ۲۹).

البته، استفاده از این شگردها و ابزارهای نقیضه‌سازی در سراسر رمان ادامه می‌یابد.

۶. چند یافته و چند ادعا

واقع این است که آنچه گفتیم، بیشتر به نقیضه‌سازی رمان‌های عامه‌پسند در سطح متن یا روایتگری این آثار مربوط می‌شود، لیکن رمان *شب‌های کوش آداسی*، ادبیات عامه‌پسند را در سطح جهان‌اندیشگانی و گفتمانی این آثار نیز نقیضه‌سازی می‌کند. در واقع، صدر سطوح متن و روایتگری را به خدمت می‌گیرد تا جهان‌داستان یا در معنایی فراخ‌تر، گفتمان ادبیات عامه‌پسند را در سیر رمان‌نویسی ایران، به‌ویژه در دو دهه گذشته، نقیضه‌سازی کند. در یک نگاه کلی، شاید بتوان جهان‌داستان رمان‌های عامه‌پسند را که تمام و کمال در پی‌رنگ‌های نه‌چندان مستحکم این آثار تجلی یافته، در توجه بیش از حد به احساس‌گرایی خنک و کم‌مایه، تبعیت نکردن از منطقی استوار در کنش‌ها و واکنش‌های شخصیت‌ها به پدیده‌های اطراف، تأکید بیش از اندازه بر عامل شانس و تصادف در پیشبرد خط سیر داستان، تشکیل مثلث یا مربع عشقی

میان شخصیت‌های داستان بر اساس پرداخت کم‌مایه روابط و رخداد‌های عاشقانه و رمانتیک پرسوزوگداز و پُر آب چشم، جبرگرایی و تسلیم‌طلبی، توسل به فال، خرافات و عرفان‌های پیش‌پاافتاده و جز اینها قلمداد کرد. رمان *شب‌های کوش آداسی* به تصریح خود صدر تلاش کرده که همین ویژگی‌ها را نقیضه‌سازی کند. در واقع، این رمان، بازنمایی نقیضه‌گون جهان‌داستان احساس‌گرایانه‌ای است که بیش از دو دهه بازار ادبیات داستانی ایران را پُرشور و گرم در اختیار خود داشته‌است (ر.ک: جوادی یگانه و ارحامی، ۱۳۹۰: ۲۴-۲۵) و اگر بپذیریم که تخیل زنانه بیش از مردان نقش اصلی را در گرمی تنور این نوع رمان داشته‌است (ر.ک: صفایی و مظفری، ۱۳۸۸: ۱۱۲؛ آمار و ارقام)، آنگاه رمان *شب‌های کوش آداسی* که خود از تخیلی زنانه سرچشمه گرفته‌است، نقیضه‌سازی تخیل زنانه و در واقع، هجو زنانه‌نویسی در رمان‌های عامه‌پسند محسوب می‌شود. همچنین، اگر بپذیریم که ژانر غالب در رمان‌های عامه‌پسند بر اساس یافته‌های میرفخرایی (۱۳۸۳)، ژانر سازگاری است تا ژانر نظم که «به خواننده اجازه می‌دهد از واقعیت تلخ روزمره فرار کند و برای لحظاتی در رؤیایی شیرین و سرخوشانه غرق شود» (کیانپور و دیگران، ۱۳۹۱: ۱۵۲)، آنگاه رمان *شب‌های کوش آداسی*، علیه این ژانر سازگاری، ساز مخالف و البته هجوآمیز کوک می‌کند و خواننده را از واقعیت فراری نمی‌دهد، به بطن واقعیت می‌کشاند. به علاوه، اگر بپذیریم که جهان‌داستان ادبیات عامه‌پسند در کل، جهان‌داستانی آرمانی، اتوپیایی و مدینه‌فاضله‌ای را به تصویر می‌کشد، رمان *شب‌های کوش آداسی*، جهان‌داستانی به تعبیر جهان‌دیده (۱۳۹۶) «بازگونه، ضد آرمانی و مضحک می‌آفریند تا نشان دهد می‌توان با اندک جابه‌جایی، [جهان‌داستان] رمان‌های عامه‌پسند را پوک، میان‌تهی و ضد واقعیت زیسته انسانی نشان داد». از این منظر، رمان *شب‌های کوش آداسی*، «فقط داستان‌های عامه‌پسند را نقیضه نکرده، بلکه شکلی از زیستن را که در دهه شصت [شمسی در جامعه ایرانی] تجربه شده، نقیضه‌سازی کرده‌است» (همان).

با این حال، یک پرسش اساسی باقی می‌ماند و آن اینکه نقیضه‌سازی چه پیامدهای کلی دارد و متضمن چه کارکردهایی، به‌ویژه برای ادبیات داستانی خواهد بود؟ پاسخ به این پرسش البته مجال دیگری می‌طلبد، لذا می‌توان برخی ادعاهای کلی را مطرح کرد که اثبات نشده‌اند و نیاز به تبیین دارند. از آن جمله است:

۱. نقیضه‌سازی به ایجاد ژانرهای جدید یاری می‌رساند و تطور و تکون شکل‌های ادبی را سبب می‌شود.

۲. نقیضه‌سازی شیوه‌های خوانش متون را تازه می‌کند.
۳. نقیضه‌سازی شیوه‌های درک و تفسیر خواننده را از متون گسترش می‌دهد و بدین ترتیب، به حیات ادبیات قوام می‌بخشد.
۴. به باور باختین، نقیضه‌سازی اشخاص دلفک و احمق می‌آفریند: «دلفکان و احمقان حق دیگر بودن در جهان و حق یکی نشدن با هیچ از گروه‌های موجود در زندگی را برای خود قائل می‌شوند» (باختین، ۱۳۸۷: ۲۲۴).
۵. نقیضه‌سازی می‌تواند کارناوالی از خنده به راه اندازد، متشکل از اشخاص، صداها و سبک‌های گفتاری رنگارنگ.
۶. نقیضه از یک سو ژانر اصلی را به خنده می‌گیرد و ویران می‌کند و از دیگر سو، ژانری تازه می‌آفریند.
۷. رمان نقیضه‌ای می‌تواند به سبب طنزپردازی، گفتمان فرادستان را به فرودستان پیوند بزند.
۸. گفتمان نقیضه‌ساز می‌تواند بخشی از نظامان ادبی جامعه را شکل داده، بر آن تأثیر بگذارد و از آن تأثیر بگیرد.
۹. نقیضه‌سازی می‌تواند گفتمان‌های غالب جامعه را جابه‌جا کند.
۱۰. نقیضه‌سازی می‌تواند گفتمان‌های مکالمه‌باوری و چندصدایی را در جامعه رواج دهد.

۷. نتیجه‌گیری

آنچه گفته شد، نمونه‌هایی بود از سازوکارهایی که نویسنده مستتر به خدمت گرفته تا موقعیت روایی طنزآمیز رمان را که در کُل، در ژانر نقیضه قرار می‌گیرد، ایجاد کند. بدیهی است این موقعیت روایی طنزآمیز که خود از موقعیت‌های خُرد و درشت بسیار تشکیل شده، در کنار هم جهان‌داستان نقضی‌های رمان را پدید آورده‌است. به نظر می‌آید که این جهان‌داستان نقیضه‌ای از جهان‌داستان گونه ادبیات داستانی رمانتیک عامه‌پسند باشد و نویسنده تا حدود بسیاری موفق شده با استفاده از مؤلفه‌های موقعیت روایی طنزآمیز، این نوع رمان نقیضه‌ای را که تقریباً در میان آثار ادبیات داستانی ایرانی مسبوق به سابقه نیست، پدید آورد. خلاصه اینکه نقیضه‌سازی از جمله ابزارهای طنزپردازی است که از رهگذر روایتگری و به کمک برخی پیرامتن‌های درونی و بیرونی و نیز برخی شگردها و صناعات انجام می‌گیرد و هدف کلی هم این است که متن نقیضه‌شده را (زیرمتن در واژگان ژنت)، در رابطه‌ای بازیگوشانه، نیت‌مند، طنزآمیز و گاه هجوآمیز و جدلی با متن یا متون اصلی (زیرمتن در واژگان ژنت) قرار بدهد. از این نظر،

شبه‌های کوش آداسی رمانی است که جهان داستان ادبیات داستانی عامه‌پسند رایج در دو دهه گذشته جامعه ایرانی را که بازاری گرم داشته‌اند، در مقام زیرمتون، نقیضه‌سازی کرده‌است.

۸. منابع و مأخذ

اخوان ثالث، مهدی. (۱۳۷۴). *نقیضه و نقیضه‌سازان*. به کوشش ولی‌الله درودیان. تهران: زمستان. اخوت، احمد. (۱۳۷۱). *نشانه‌شناسی مطایبه*. اصفهان: نشر فردا. ارسطو. (۱۳۵۷). *فن شعر*. ترجمه عبدالحسین زرین کوب. تهران: امیرکبیر. اصلانی، محمدرضا. (۱۳۸۵). *فرهنگ واژگان و اصطلاحات طنز*. تهران: کاروان. افلاطون. (۱۳۵۳). *جمهوری*. ترجمه محمدحسن لطفی. تهران: خوشه. امینی، اسماعیل. (۱۳۹۵). *نشست نقد و بررسی رمان شبه‌های کوش آداسی*. خانه کتاب؛ چهارشنبه ۱۹ مرداد/۱۳۹۵.

باختین، میخائیل. (۱۳۸۷). *تحلیل مکالمه‌ای: جستارهایی درباره رمان*. ترجمه رؤیا پورآذر. تهران: نشر نی. بهروزی، ساره. (۱۳۹۵). *داستان شکفتن گل‌های خنده: نگاه اعتماد بر «شبه‌های کوش آداسی»*. تارنمای انتشارات هیلا؛ ۲۵ مرداد/۱۳۹۵.

<http://hilla.qoqnoos.ir/ShowReviews.aspx?ReviewID=55>

بهزادی اندوه‌جودی، حسین. (۱۳۷۸). *طنز و طنزپردازی در ایران*. تهران: نشر صدوق. جهاننده، سینا. (۱۳۹۶). *مکالمه از طریق شبکه مجازی تلگرام؛ ۷ بهمن ماه / ۱۳۹۶*. جوادی، حسن. (۱۳۸۴). *تاریخ طنز در ادبیات فارسی*. تهران: کاروان. جوادی یگانه، و آسیه ارحامی. (۱۳۹۰). «کیفیت خوانش رمان‌های عاشقانه عامه‌پسند توسط زنان». *زن در فرهنگ و هنر (پژوهش زنان)*. د ۲. ش ۴. صص ۲۴-۲۵. حری، ابوالفضل. (۱۳۸۷). *درباره طنز: رویکردهای نوین به طنز و شوخ‌طبعی*. تهران: دفتر طنز حوزه هنری. _____ . (۱۳۹۵). *نشست نقد و بررسی رمان شبه‌های کوش آداسی*. شهر کتاب؛ سه‌شنبه؛ ۱۱ خرداد/۱۳۹۵.

<http://www.iscanews.ir/news/651536>

حلبی، علی اصغر. (۱۳۶۴). *مقدمه‌ای بر طنز و شوخ‌طبعی در ایران*. تهران: پیک داد، سیما. (۱۳۷۵). *فرهنگ اصطلاحات ادبی*. تهران: مروارید. سلیمانی، بلقیس. (۱۳۹۵). *نشست نقد و بررسی رمان شبه‌های کوش آداسی*. خانه کتاب؛ چهارشنبه ۱۹ مرداد/۱۳۹۵.

شکرالهی، رضا. (۱۳۹۵). *در شبه‌های کوش آداسی چه گذشت؟*. تارنمای انتشارات هیلا؛ ۲۲ اردیبهشت/۱۳۹۵.

<http://hilla.qoqnoos.ir/ShowReviews.aspx?ReviewID=50>

- صدر، رؤیا. (۱۳۹۵). *شب‌های کوش آداسی*. تهران: ققنوس.
- صفایی، علی و کبری مظفری. (۱۳۸۸). «بررسی توصیفی، تحلیلی و انتقادی رمان‌های عامه‌پسند ایران». *ادب‌پژوهی*. د ۳. ش ۱۰. صص ۱۰۹-۱۳۶.
- کیان‌پور، مسعود، زهره نجفی و مینا کاظمی. (۱۳۹۱). «بررسی میزان و علل گرایش به رمان عامه‌پسند (مورد مطالعه: دانشجویان دانشگاه اصفهان)». *پژوهش ادبیات معاصر جهان (پژوهش زبان‌های خارجی)*. د ۱۷. ش ۲. صص ۱۴۵-۱۶۵.
- قاسمی‌پور، قدرت. (۱۳۸۷). «نقیضه در گستره نظریه‌های ادبی معاصر». *نقد ادبی*. س ۲. ش ۶. صص ۱۲۷-۱۴۷.
- میرفخرایی، تژا. (۱۳۸۳). «رمان‌های عامه‌پسند ایرانی؛ سازگاری زن». *مطالعات فرهنگی و ارتباطات*. د ۱. ش ۴. صص ۱۹۷-۲۲۱.
- نجومیان، امیرعلی. (۱۳۹۵). *نشست نقد و بررسی رمان شب‌های کوش آداسی*. شهر کتاب؛ سه‌شنبه/۱۱ خرداد/۱۳۹۵:

<http://www.iscanews.ir/news/651536>

- Ashley, Bob. (1989). *The Study of Popular Fiction*. London: Pinter Publishers.
- Bennett, Tony, Lawrence Grossberg & Meaghan Morris. (Eds.) (2005). *New Keywords: A Revised Vocabulary of Culture and Society*. Malden, MA: Blackwell Pub.
- Cawelti, John G. (1976). *Adventure, Mystery, and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture*. Chicago: University of Chicago Press.
- Chatman, Seymour. (2001). "Parody and Style". *Poetics Today*. Vol. 22. No. 1. P. 28.
- (1978). *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca and London: Cornell UP.
- Dentith, Simon. (2000). *Parody*. London: Routledge.
- Duff, David. (2003). "Maximal Tension and Minimal Conditions: Tynianov as a Genre Theorist". *New Literary History*. Vol. 34. No. 3. Pp. 553-563.
- Erllich, Victor. (1969). *Russian Formalism: History-Doctrine*. Paris: Mouton.
- Gelder, Ken. (2004). *Popular Fiction: The Logics and Practices of Literary Field*. London and New York: Routledge.
- Genette, Gerard. (1982/ 1997). *Palimpsests*. Trans. Channa Newman and Claude Doubinsky. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Hutcheon, Linda. (1985). *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. New York: Methune.
- Phiddian, Robert. (1995). *Swift's Parody*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rose, Margaret A. (1993). *Parody/ Meta-Fiction: An Analysis of Parody as a Critical Mirror to the Writing and Reception of Fiction*. London: Croom Helm.

- Rosengrant, Sandra. (1980). "The Theoretical Criticism of Jurij Tynjanov". *Comparative Literature*. Vol. 32. No. 4. Pp. 355-389.
- Stanzel, Franz K. (1955/1984). *A Theory of Narrative*. Trans. Charlotte Goedsche. Cambridge: Cambridge University Press.
- Tomashevsky, Boris. (1965). *Thematic*. In *Lemon and Reis*. Eds. and Trans. *Russian Formalistic Criticism*. Lincoln: Nebraska University Press.