مصادیق «پیرنگ» فرمالیستی در داستان‌های کوتاه فارسی

مریم بخشی*

دانشجوی دکتری دانشگاه شهید چمران اهواز، اهواز، ایران

منوچهر تشکری**

استادیار گروه زبان وادبیات فارسی دانشگاه شهید چمران اهواز، اهواز، ایران

قدرت قاسمی‌پور***

دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید چمران اهواز، اهواز، ایران

(تاریخ دریافت: ۱۳۹۴/۱۲/۱؛ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۱۱/۱۲)

چکیده

بر مبنای تعاریف نوینی که در بوطیقای فرمالیسم، از دو مقولهٔ «داستان» و «پیرنگ» ارائه گردیده‌است، «داستان» یا همان زنجیرهٔ رخدادها در توالی زمانی، به منزلهٔ مادّهٔ خام و سازمایهٔ روایت شناخته شده‌است و «پیرنگ» برخلاف پندار منتقدان پیشافرمالیسم، نه به ساختمان منطقی و علّی اثر روایی، بلکه به تمام تمهیدات زیبایی‌شناسانه و آشنایی‌زدایانه‌ای اطلاق می‌گردد که برای پیکربندی هنری آن مادّهٔ خام به کار بسته می‌شود. این تمهیدات در سه سطح «زبان، درونمایه و صناعات» متجلّی گردیده‌است و پیرنگ هنری روایت داستانی را برمی‌سازند. نویسندگان داستان کوتاه معاصر فارسی با عنایت به جریانات نوگرایانهٔ ادبی، به‌ویژه آرای فرمالیستی و به مدد بهره‌گیری مبتکرانه از امکانات زبانی، صناعتی و درونمایگانی، گونه‌ای شکل‌شکنی خلاّقانه را در روایتگری داستان‌هایشان رقم زده‌اند، به گونه‌ای‌که داستان را از بافتی متکّی بر حادثه‌پردازی و پیرنگ‌سازی در مفهوم سنّتی و پیشافرمالیستی خود خارج ساخته و تلاش برای برجسته‌سازی فرم داستان از رهگذر کشف و کاربست تکنیک‌های روایی جدید را جایگزین آن کرده‌اند و بدین سان، آشنایی‌زدایی و پیرنگ هنری مطمح‌نظر فرمالیست‌ها را محقّق ساخته‌اند. نظر به اینکه مصادیق پیرنگ‌سازی هنری در سطح صناعات داستانی از گستردگی و تنوّع بیشتری برخوردار است، در این جستار، بر آن بوده‌ایم تا به واکاوی و دسته‌بندی مصادیق و جلوه‌های گوناگون آشنایی‌زدایی و پیرنگ‌سازی در این سطح از داستان‌های کوتاه شکل‌گرای معاصر بپردازیم و بدین‌وسیله، از اصلی‌ترین عوامل رازناکی و غریب‌نمایی جهان این داستان‌ها پرده برداریم.

واژگان کلیدی: داستان کوتاه فارسی، فرمالیسم، پیرنگ، صناعات روایی، آشنایی‌زدایی.

---

* **E-mail:** marybakhshi64@yahoo.com(نویسندهٔ مسئول)

** **E-mail:** tashakori_m@yahoo.com

*** **E-mail:** gh.ghasemipour@yahoo.com

Archive of SID

www.SID.ir

مقدمّه

برخلاف تلقّی عام و رایج در باب صورت‌گرایان مبنی بر اینکه عمدهٔ اهتمام خود را به تحلیل‌های فرمالیستی آثار شعری معطوف ساخته‌اند، باید اظهار داشت که حجم قابل‌توجهی از فعالیت‌های پژوهشی آنان به بررسی جنبه‌های شکل‌شناختی متون روایی اختصاص یافته‌است و یا حتی در این زمینه نوآوری‌هایی را نیز عرضه داشته‌اند که تأثیرهایی شگرف بر بوطیقای روایت‌شناختی ساختارگرا نهاده‌است. مهم‌ترین دستاورد فرمالیست‌ها را در فرآیند نقد و تحلیل روایت‌های داستانی، قائل شدن تمایز میان دو مقولهٔ «داستان» و «پیرنگ» و ارائهٔ تعریفی تازه از این دو مقوله باید دانست که با تعاریف منتقدان پیشین از این دو اصطلاح، تفاوتی بنیادی دارد. به منظور تبیین هرچه روشن‌تر این تمایز لازم است که پیش از پرداختن به شرح مفصّل دیدگاه فرمالیست‌ها در باب داستان و پیرنگ، مفهوم این دو اصطلاح را در نظریّات پیشافرمالیستی به اختصار بیان کنیم. بدین‌منظور، از تقریرات فورستر بهره می‌جوییم که به نحو احسن بازگوکنندهٔ کلیّهٔ آرای پیش از خود می‌باشد.

فورستر «داستان/ Story» را نقل و روایت رخدادهایی تعریف می‌کند که بر اساس توالی زمانی سامان یافته باشند و «پیرنگ/ Plot» را نیز نقل و روایت همان رخدادهای زمانمند می‌داند که این بار، اصل علیّت نیز بر آن‌ها سایه افکنده‌است (ر.ک؛ فورستر، ۱۳۸۴: ۱۱۲). پس «پیرنگ» در نظر منتقدان پیشافرمالیست عبارت است از سازه‌ای که در آن رخدادها بر اساس دو مؤلّفهٔ «زمانمندی» و «علیّت» سامان یافته‌اند. اما در آرای فرمالیست‌ها، مفهوم «پیرنگ» با مقولهٔ «آشنایی‌زدایی» که شکلوفسکی آن را آرمان غایی و کارکرد بنیادین ادبیات معرفی می‌کند، پیوندی عمیق یافته‌است. او در *هنر به مثابهٔ تمهید* (۱۹۱۶م.) می‌نویسد: «صناعت هنر مبتنی است بر "ناآشنا کردن" اشیاء، دشوارسازی فرم‌ها و تطویل فرآیند ادراک؛ زیرا فرآیند ادراک، فی‌نفسه غایتی زیبایی‌شناختی است و می‌باید تطویل یابد. هنر عبارت است از تجربه نمودن صورت هنری (Artfulness) یک موضوع» (Lemon & Reis ,1965: 12). بر همین مبنا، داستان که زنجیره‌ای است از رویدادهای زمانمند، در بوطیقای فرمالیسم به منزلهٔ محتوا و سازمایهٔ روایت تعریف می‌شود و پیرنگ نیز دیگر نه به معنای «ساختمان علّی و معلولی» اثر داستانی، بلکه به کلیهٔ «تمهیدات و صناعات زیبایی‌شناختی و آشنایی‌زدایانه‌ای» اطلاق می‌شود که به منظور تبیین هنری آن محتوای

Arhive of SID

www.SID.ir

روایی به کار گرفته می‌شود؛ به عبارتی، در نظر فرمالیست‌ها، داستان چونان مادّه‌ای خام یا گلی شکل‌نایافته است که فی‌ذاته هیچ گونه ارزش ادبی و هنری ندارد و دست سازمان‌دهندهٔ نویسنده را انتظار می‌کشد تا با اعمال پاره‌ای کیمیاکاری‌ها، شرایط تبدّل آن به پیرنگ هنری را فراهم سازد. صورتگریان دو اصطلاح «Fabula» و «Sjuzhet» را به ترتیب برای بیان مفاهیم مطمح نظر خود از دو مقولهٔ «داستان» و «پیرنگ» برساخته‌اند و به کار برده‌اند.

داستان‌نویسان بر اساس مراتب خلاقیّت و ذوق هنری خود از تمهیدات متنوّعی برای تبدیل «داستان» به «پیرنگ» بهره می‌جویند، اما باید اظهار داشت آنچه در جملگی این تمهیدات جلب نظر می‌کند، وجود هنجارشکنی‌ها و آشنایی‌زدایی‌هایی است که با نقض آشکار قوانین و چهارچوب‌های مرسوم و مسلّط، «فرم» اثر روایی را در کانون توجّه مخاطب قرار می‌دهد و محتوا را به حاشیه می‌راند؛ زیرا بر اساس بوطیقای فرمالیستی، ادبیات «در پی عدول از اشکال و الگوهایی است که از مجرای آن‌ها جهان به شیوه‌ای عادی ادراک می‌شود» (Bennet, 1979: 25).

از منظر شکلوفسکی، آشنایی‌زدایی در آثار ادبی در سه سطح عاملیت می‌یابد: «در سطح زبان، در سطح مفهوم و در سطح اشکال ادبی» (مکاریک، ۱۳۹۲: ۱۳). از آنجا که روایات داستانی نیز از سه سطح محتوایی، زبانی و صناعتی تشکیل یافته‌اند، بالطّبع پیرنگ هنری و آشنایی‌زدایی در روایت نیز در گسترهٔ این سطوح مجال بروز می‌یابد. اما شیوه‌ها و شگردهای پیرنگ‌سازی در سطح صناعتِ روایات داستانی، گستردگی و تنوّع بیشتری می‌یابد. داستان‌نویسان بر اساس میزان خلاّقیت و ذوق و ابتکار هنری خود، به منظور تحقّق آشنایی‌زدایی در سطح صناعات داستانی و خلق فضایی غریب و غیرعادی، تمهیدات گوناگونی را به‌کار می‌بندند. در میان داستان‌های کوتاه فارسی نیز آثاری به چشم می‌خورند که با توجّه به مفاهیم پیرنگ‌سازی و آشنایی‌زدایی مطمح نظر فرمالیست‌ها، جلوه و جایگاه ویژه‌ای دارند؛ داستان‌هایی که به واسطهٔ عادت‌ستیزی‌هایی که در سطوح گوناگون ژرف‌ساختی و روساختی آن‌ها نمودار گشته‌است، برجستگی و جذابیّت ویژه‌ای یافته‌اند و از ظرفیّت قابل‌توجّهی برای تحلیل‌های فرمالیستی برخوردارند. گستردگی و تنوّع شگردها و تمهیدات آشنایی‌زداینده ما را بر آن داشت تا در این نوشتار، با در پیش گرفتن رهیافتی فرمالیستی، به واکاوی و دسته‌بندی مصادیق و جلوه‌های گونه‌گون آشنایی‌زدایی و

Arhive of SID

www.SID.ir

پیرنگ‌سازی در سطح صناعات داستانی برخی از برجسته‌ترین داستان‌های کوتاه شکل‌گرای فارسی بپردازیم که از اساسی‌ترین عوامل غرابت جهان این داستان‌هاست. میدان تحقیقاتی این پژوهش، برخی از مجموعه‌داستان‌های کوتاه هوشنگ گلشیری، شهریار مندنی‌پور، ابوتراب خسروی، منیرو روانی‌پور، مصطفی مستور، قاسم کشکولی، مهسا محبعلی، لیلا صادقی و رضا مختاری است.

۱ـ پیشینهٔ پژوهش

چنان‌که در مقدمه نیز اشاره شد، به‌رغم اهمیت فراوان روایات داستانی در مبانی نظری مکتب فرمالیسم روسی، تاکنون پژوهش‌هایی که با رویکرد فرمالیستی صورت پذیرفته‌اند، غالباً متون نظم را در کانون توجّه خود قرار داده‌اند. لذا جز آنچه در مکتوبات نظری متقدّمان این نحله همچون شکلوفسکی، آیخن‌باوم و توماشفسکی و مطالعات موردی آنان پیرامون برخی آثار ادبی همچون «تریسترام شندی» استرن و یا «شنلِ» گوگول مشهود است، در زمینهٔ تحلیل شکل‌گرایانهٔ متون داستانی و بحث در باب تمایز مقولهٔ «داستان» و «پیرنگ» در این متون، پژوهش چشمگیری در حوزهٔ ادبیات فارسی انجام نگرفته‌است. البته پژوهش‌های معدودی با محوریت رویکردهای شکل‌گرا در قالب پایان‌نامه و مقاله صورت پذیرفته که یا به بازجست و استخراج نمونه‌های هنجارگریزی و آشنایی‌زدایی در یک یا چند داستان از یک نویسنده پرداخته‌اند و بدین سبب، از نگاه کلّی‌گرای پژوهش حاضر و توان ارائهٔ استنتجات کلّی در باب کمّ‌وکیف رویکرد نویسندگان معاصر به فرم‌های روایی نو محرومند و یا صرفاً به بررسی خصائل شعرگونه و شیوه‌های مخیّل‌سازی نثر داستان‌ها معطوف هستند.

تنها منبع فارسی موجود در باب موضوع پژوهش حاضر، مقاله‌ای است با عنوان «تحلیل فرمالیستی پیرنگ در داستان‌های کوتاه معاصر» که به قلم قدرت قاسمی‌پور و محمود رضایی دشت‌ارژنه نگارش یافته‌است و در آن، این دیدگاه فرمالیستی به‌تفصیل شرح و بررسی شده‌است. در مقالهٔ مذکور، عمدهٔ اهتمام نویسندگان به شرح مفصل تلقّی فرمالیستی از دو مقولهٔ «داستان» و «پیرنگ» و تبیین تفاوت آن با دیدگاه پیشافرمالیستی از این دو مقوله معطوف بوده‌است و در این میان، از نمونه‌های معدود و پراکنده‌ای از داستان‌های معاصر نیز برای تفهیم مطالب بهره گرفته شده‌است. اما در پژوهش حاضر، نگارندگان کوشیده‌اند به

Archive of SID

www.SID.ir

طور متمرکز به واکاوی، تحلیل و دسته‌بندی مصادیق گوناگون پیرنگ هنری و آشنایی‌زدایی مطمح‌نظر فرمالیسم در سطح صناعتی برجسته‌ترین داستان‌های کوتاه شکل‌گرای فارسی بپردازند. البته گفتنی است که ارزیابی کیفی تمهیدات آشنایی‌زدایانهٔ داستان‌نویسان از نظر رعایت تناسب و تعادل میان فرم و محتوا یا به عبارتی، هم‌سویی ابعاد ژرف‌ساختی و روساختی و نیز اشاره به برخی خلاّقیت‌های داستان‌نویسان در زمینهٔ کاربست صناعات و فرم‌های روایی، از دیگر وجوه تمایز این جستار از مقالهٔ یادشده‌است. لذا می‌توان گفت تاکنون پژوهشی به طور مستقل و مبسوط با موضوع نوشتار پیش رو انجام نشده‌است.

۲ـ پیرنگ فرمالیستی در سطح صناعتی داستان‌های کوتاه فارسی

نویسندگان شکل‌گرا می‌کوشند با عدول از شیوه‌های معمول و معهود کاربست صنایع داستانی که از فرط استعمال، مولّد ابتذال و دلزدگی هستند و با ملزم ساختن خود به خلق امکانات و قابلیت‌های جدید در عرصهٔ صناعات داستان‌پردازی، در مسیر کشف قلمروهایی تازه گام بردارند و زمینه‌ساز تحقّق آشنایی‌زدایی و پیرنگ هنری گردند؛ زیرا چنان‌که هواکس می‌نویسد: «پیرنگ‌سازی فرآیندی است که در آن داستان [یا موادّ خام روایی]، غریب و حیرت‌افزا نمایانده می‌شود و در شکل آن، تغییراتی خلاقانه صورت می‌پذیرد تا جلوه‌ای آشنایی‌زدایانه بیابد» (Hawakes, 1997: 65). در این مقاله برآنیم تا به بررسی و دسته‌بندی عمده‌ترینِ این تمهیدات آشنایی‌زدایانه در سطح صناعات داستانی برجسته‌ترین داستان‌های کوتاه شکل‌گرای فارسی بپردازیم.

۲ـ۱) کاربست خلاقانهٔ زاویه دید

۲ـ۱ـ۱) بهره‌گیری از زوایای دید مرکّب یا چندگانه

از آنجا که زاویهٔ دید از اساسی‌ترین اجزای پیکرهٔ روایی داستان است، به یکی از نقاط محوری برای اِعمال نوآوری‌ها و تکنیک‌های خلاقانهٔ نویسندگان بدل گردیده‌است. در واقع، بسیاری از داستان‌های کوتاهی که به رشتهٔ تحریر درمی‌آیند، طرحی ساده و موضوعی مکرّر دارند که تنها تمهیدات آشنایی‌زدایانهٔ نویسنده در حوزهٔ شکل‌دهی خلاقانه به ساختار روایی داستان، از جمله گزینش زاویه‌دیدهای بدیع و نویافته، آن‌ها را از جایگاه

Arhive of SID

www.SID.ir

روایاتی سطحی و نازل بالا می‌کشد و در زمرهٔ آثار خلاق و برجستهٔ ادبیات داستانی قرار می‌دهد؛ به عنوان مثال، داستان «شرق بنفشه» از شهریار مندنی‌پور، حکایت کلیشه‌ای عشق میان دو فرد از دو طبقهٔ اجتماعی متفاوت است که به ناکامی و خودکشی آن دو ختم می‌شود، اما شیوه‌ای که نویسنده برای نقل این محتوای مکرّر برگزیده‌است، آن را به داستانی ناب و بی‌نظیر مبدّل می‌کند؛ زاویه‌دیدی مرکّب از سه «اوّل‌شخص» که روایت آن‌ها به طور همزمان و موازی با یکدیگر، داستان را به پیش می‌برد. راوی اوّلیه، روح شیخی شوریده و برخاسته از دل تاریخ است که با بیان فاخرش که تداعی‌گر لحن غزلیّات حافظ است، عشق میان ذبیح و ارغوان را روایت می‌کند، اما جریان روایت او گاه و بی‌گاه به‌واسطهٔ مکاتبات و مکالمات ذبیح و ارغوان قطع می‌شود و بدین سان، ساختار روایی پیچیدهٔ داستان شکل می‌گیرد که با رویکرد خاص نویسنده در پرداخت پُر رمز و راز مضمون و نیز با فضای مه‌آلود اثر، هماهنگی و سازشی تمام‌عیار دارد.

در داستان «تقدیر آن‌ها را آورده بود اینجا تا بمیرند» نوشتهٔ قاسم کشکولی نیز جابه‌جایی و تغییر زاویه‌دید از سوم‌شخص به اول‌شخص (نویسنده/ شخصیّت داستان) در فواصل نوشتاری کوتاه، از جمله‌ای به جملهٔ دیگر، شیوهٔ روایی این داستان را متمایز و منحصر به فرد می‌سازد. بدین‌ترتیب که ابتدا نویسنده مطلبی را دربارهٔ شخصیّت داستان می‌گوید و در جملهٔ بعد، همان مطلب از نگاه خود شخصیّت داستانی عمدتاً با توضیحات اضافی، گاه با رویکرد تأییدی و ایجابی و گاه سلبی بیان می‌گردد:

> «برگشته است. برگشتم. برگشته و روی ایوان خانهٔ متروک قدیمی نشسته و به دوردست، به گالیجارهای پیش رو نگاه می‌کند. به شالیزارهای پشت رو نگاه می‌کنم. به چه فکر می‌کند؟ برای چه بعد از این همه سال دوری به اینجا به این روستای پوسیده که همهٔ فرزندانش را از دست داده بازگشته‌است؟ آمده‌ام تا رازی را افشا، نه حقیقتی را کشف کنم و بمیرم [...]» (کشکولی، ۱۳۷۷: ۲۷).

بدین‌ترتیب، انتقال مداوم جریان روایت از یک راوی به راوی دیگر و درهم آمیختن منقولات و ذهنیات آنان، در جوار روایتی زمان‌پریش و نامنسجم، موجب شکل‌گیری فضایی مبهم، هذیانی و معمّاوار شده که گره‌گشایی از ابهامات آن، فرآیند ادراک داستان را به تأخیر می‌اندازد.

Archive of SID

www.SID.ir

چنان‌که می‌دانیم، داستان مدرن متأثّر از فلسفهٔ پدیدارشناسی هوسرل، به مثابهٔ گفتمان مسلّط تفکر فلسفی در قرن بیستم، بر ذهنیّت فردی و شیوه‌های گوناگون ادراک حقیقت در اذهان منفرد تأکید می‌کند. بدین منظور، چنان‌که فرگوسن می‌نویسد، نویسنده برای روایت داستان از زاویهٔ دید اول‌شخص یا روش ذهنیّت مرکزی بهره می‌گیرد که بر اساس آن، تمام وقایع پس از گذر از فیلتر ذهن یکی از شخصیّت‌های داستان به خواننده عرضه می‌گردد (Ferguson, 1994: 220) . اما نویسندگان صاحب‌ذوق فارسی‌نگار به کاربست مکانیکی و عاری از خلاقیت این تکنیک بسنده نکرده، بلکه نوآوری‌هایی را نیز در کاربست آن عرضه داشته‌اند. بدین‌ترتیب که در داستان‌هایشان، سیر روایت داستان را به یک راوی برون‌داستانی که بر ذهن یکی از اشخاص داستان، کانونی‌شده، سپرده و در خلال روایت او، گاه و بی‌گاه، جریان سیّال ذهنیات و حدیث نَفْس‌های طویل و یک نَفْس شخصیّت کانونی‌شده را می‌گنجانند؛ به عنوان مثال، در داستان «دریای آرامش» اثر شهریار مندنی‌پور، حدیث نَفْس‌هایی که غالباً گویندهٔ آن‌ها هم مشخّص نیست، جریان روایت راوی برون‌داستانی را پیوسته منقطع می‌سازند. داستان، ماجرای دو رزمندهٔ مجروح ایرانی در سال‌های جنگ تحمیلی را روایت می‌کند که در تالابی در عراق گیر افتاده‌اند و با مرگ دست‌وپنجه نرم می‌کنند. ساختار آشفتهٔ روایی این داستان، به مثابهٔ تمهیدی هوشمندانه، در خدمت القای محتوا و خلق فضایی درخور به کار بسته شده‌است و به‌خوبی موقعیّت بحرانی شخصیّت‌های داستان و آشفتگی‌های فکری آن‌ها را منعکس می‌سازد:

> «کفی که از فرورفتن رخش جوشیده بود، کم‌کم محو می‌شد و خورشید نزدیک می‌شد به ستون دود و آن‌ها، بی‌حرف غوطه می‌خوردند. همه طرف آب بود و آب تیره می‌شود. رنگ پوست غواصی که سبدش پر از صدف بالا می‌آید که همهٔ هوای روی آب را بمکد. آب‌های روشن بی‌جنگ و بی‌دشمن. آب‌های بدون آتش و خون و نفت... هزارهزار صدف بالا آوردم، دَه مشت، بلکه بیشتر مروارید؛ مروارید جیون، شعیری، جالس... گیرم که به خودم یکش هم قسمت نبود... به ای دریا چه؟ نکنه یه وَختی به دریا ناحرمتی کنی! می‌بینی هر وَخت می‌خوام برم غوص، غسل می‌کنم...» سرد است. سرد است برای تن زنده و نمک می‌سوزاند. حرف بزن علی! حرف خشکی. حرف خریدن یک گردن‌آویز طلا به شکل لنگر که رفتنا می‌گفتی... . علی نالید: ـ تو خشکی جنگ راحت‌تره. نه؟!» (مندنی‌پور، ۱۳۸۶: ۱۲۸).

Archive of SID

www.SID.ir

گاه نیز زمام روایت داستان را بدون حضور راوی برون‌داستانی، به‌تمامی در اختیار واگویه‌ها و جریانات سیّال و نامنسجم ذهن شخصیّت داستانی قرار می‌دهند، به طوری که خواننده باید خود با بازخوانی چندبارهٔ آن‌ها، ارتباط منطقی میان آن‌ها را در ذهن خود ترسیم کند؛ به عنوان نمونه، بنگرید به برشی از داستان «ناربانو»ی مندنی‌پور که سه موقعیّت زمانی جاری در ذهن راوی را همزمان به تصویر کشیده‌است. راوی که درصدد افشای برخی حقایق گذشته است، به مرورِ آنچه باید بگوید، می‌پردازد:

> «بگویم که: بانو! عشق تو هم نجاتم نداد، خلاصم نکرد [واگویه‌ای است مربوط به زمان حال راوی]...
>
> لولهٔ تفنگ درست روبه‌روی قلب و یک شاخهٔ خشک گوَن مثل انگشت به ماشه. شاید صدای بال سنجاقک بیاید. شاید پچپچه کوه بیاید که همیشه از روبه‌رو می‌آید...[تداعی خاطرهٔ خودکشی پدر]
>
> ... می‌گویم: انگار از سنگ رخام بود، دورش هزارتوی مسیل‌ها، پشتش گله‌های شاهرگ دریده، روی خاک نشسته بود به انتظارمن» [تداعی صحنهٔ کشته شدن شیری که نگرش راوی را به هستی، دستخوش تحولی اساسی می‌کند] (مندنی‌پور، ۱۳۸۸: ۱۳۲).

۲ـ۱ـ۲) سپردن کانون روایت یا زاویهٔ دید به یک راوی نامتعارف (راوی غیرانسانی، اعمّ از اشیاء، حیوانات یا راویان نابالغ)

گاه نویسندگان در اقدامی نامتعارف و نامعمول با گزینش یک راوی غیرانسانی (اعمّ از شئ یا حیوان) برای روایتی واقع‌گرا، جهانی غریب و شگرف می‌آفرینند که خوانندگان داستان را شگفت‌زده و مسحور خود می‌سازد؛ به عنوان مثال، داستان «روز اسبریزی» بیژن نجدی، روایت سرگذشت یک اسب از زبان خود اوست. آنچه موجب برجستگی ساختار روایی این داستان گشته، جابجایی پی‌درپی کانون روایی بین دیدگاه اسب و نویسنده و در پایان، اتّحاد و این‌همانی آن دو با یکدیگر است. داستان که وجهه‌ای سمبلیک دارد، از تن‌سپاری و تسلیم تدریجی یک اسب به استثمار و فاصله گرفتن او از اصالت راستین خود سخن می‌گوید و اسب در این داستان، در واقع، به عنوان سمبل انسان‌های مسخ‌شده‌ای ظاهر شده‌است که از اصالت انسانی خود دور افتاده‌اند. در حقیقت، انتقال و جابه‌جایی

Arhive of SID

www.SID.ir

زاویهٔ دید از اسب به انسان، به مثابهٔ تمهیدی دلالتمند در راستای رمزگشایی و افشاسازی این سمبل به کار بسته شده‌است:

> «پاکار گاری را کنار کشید و اسب ناگهان یک خالی بزرگ را پشت خودش احساس کرد. یکی از دست‌هایش را جلو برد. پاهایم را نمی‌توانستم تکان دهم. جای خالی زین تا مچ پاهایم را گم کرده بودم. اسب دست دیگرش را هم جلو برد. تمام سنگینی تنم روی دست‌هایم ریخت. پاهای اسب از دو طرف باز شد. شانه‌هایم پایین آمد و با صورت روی زمین افتادم [...] من دیگر نمی‌توانستم بدون گاری راه بروم یا بایستم. اسب دیگر نمی‌توانست بدون گاری بایستد یا راه برود. من دیگر نمی‌توانستم... من... اسب... من... اسب» (نجدی، ۱۳۸۹: ۲۷ـ۲۸).

انتخاب کودکان نابالغ که درک درستی از وقایع پیرامون خود ندارند، به مثابهٔ روایتگران داستان‌ها و بهره جستن از لحن بیان و ادراک گنگ و نارسای آنان را می‌توان از دیگر تکنیک‌های بدیع و آشنایی‌زدایانهٔ داستان‌نویسان خلاق شکل‌گرا در خلق آثارشان دانست. داستان «پاهای ابریشمی» ابوتراب خسروی را کودکی روایت می‌کند که مادرش در حال بافتن طرحی از یک عکس خانوادگی (متشکّل از پدر، مادر و فرزند) روی یک ژاکت است که در آن لحظه‌ای پر از شادی و خاطرات خوش با پدر خانواده جاودانه شده‌است، کودک راوی به حدّی مسحور این تصویر خاطره‌انگیز می‌شود که خود را با نقش بافته‌شده، «این‌همان» پنداشته و پهنهٔ داستان را یکسره خیالبافی‌های کودکانهٔ او حول محور آن نقش فرامی‌گیرد.

در حقیقت، واقع شدن کانون روایی در موقعیّت ذهن کودک که در آن، دو ساحت واقعیّات و اوهام به کلّی با یکدیگر آمیخته شده، موجد فضایی غریب و ابهام‌آمیز در داستان گردیده‌است؛ به عنوان مثال، بنگرید که ورود ناگهانی یک موش به خانه که شروع به جویدن بافتنی مادر می‌کند، چگونه از منظر کودکِ راوی داستان بیان می‌گردد: «موش از آسمان پایین آمده بود و داشت پاهایم را می‌جوید. مادر حواسش به هیچ چیز نبود. به قاب عکس نگاه می‌کردم، لابه‌لای درخت‌ها دنبال پدر می‌گشت و موش زانوهام را تازه جویده و تُف کرده و شروع کرده بود به خوردن شانه‌هایم. بعد ابریشم دهنم جویده شد و دیگه اون چشم خوشگل هم جایی را ندید، من دیگه هیچ جا نبودم...» (خسروی، ۱۳۸۰: ۵۰).

Arhive of SID

www.SID.ir

۲ـ۱ـ۳) حذف راوی و روایت داستان بر مبنای ثبت بی‌واسطهٔ مکالمات

در برخی از داستان‌ها نیز نویسندگان با حذف هر گونه راوی (اعـمّ از بـرون‌داسـتانی یـا درون‌داستانی) و در پیش گرفتن تمهیـدی آشـنایی‌زدایانـه، روایتگـری داسـتان را تمامـاً بـه مکالمات شخصیّت‌های داستانی واگذار کرده، ساختاری نمایشی بدان می‌بخشـند. یکـی از بدیع‌ترین نمونه‌هایی کـه مـی‌تـوان بـرای ایـن گونـه روایـات داسـتانی ذکـر کـرد، داسـتان «حکایت عشقی بی‌قاف، بی‌شین، بی‌نقطه» از مصطفی مستور است که ساختار روایی آن بـر اساس ثبت مکالمات دو نفر در چت‌روم‌های(Chat room) صفحات اینترنتی یا ایمیل‌هـایی که برای یکدیگر ارسال می‌کننـد، سـاخت مـی‌پـذیرد. داسـتان، حکایـت عشـقی بـی‌شـین، بی‌قاف، بی‌نقطه یا به دیگر سخن، عشقی ناتمام و ناقص‌الخلقه اسـت کـه بـه اقتضـای عصـر شتاب و تکنولوژی به‌سرعت و بر اساسی نامعقول شکل می‌گیرد و به همان نسبت، سـریع و نامعقول پایان می‌یابد. داستان، ماجرای پسری با نام «امیرماهان» و دختری به نـام «مهـراوه» را روایت می‌کند که از طریق چت‌روم‌های اینترنتی آشنا شده‌است و بی‌آنکه کمترین شناختی از هم داشته باشند، به یکدیگر دل می‌بازند. فاصلهٔ بین تولّد و مرگ ایـن عشـق، یـازده روز است. پسر که گویا وضعیت روانی نامتعادلی دارد، یازده روز پس از آشنایی در ایمیلی کـه به دختر ارسال می‌کند، می‌نویسد که روحش تاب و تحمّل فشار ناشی از عظمت این عشـق را ندارد و بدان مکاتبات عاشقانه پایان می‌دهد. هویّت شخصیّت‌ها برای یکدیگر و یا حتـی برای خوانندهٔ داستان، مجهول است و نویسنده در انتخـابی هوشـمندانه بـا حـذف هـر گونـه راوی و ثبت بی‌واسطهٔ مکالمات، این تعلیق و بی‌خبری را تا پایان داستان حفظ می‌کند:

«یکشنبه/ سوم مهرماه/ صبح، ساعت ۱۰:۲۰:

Hasti: سلام

Mehraveh: شما؟

Hasti: من؟

Mehraveh: A/S/L؟

Hasti: چی؟

Mehraveh: تا حالا چت نکردی؟!

Hasti: نه نکرده‌ام.

Mehraveh: معلومه. عینهو مادربزرگ من. بگذریم.

Arhive of SID

www.SID.ir

Hasti: بله، بگذریم.

Mehraveh: منظورم Age/Sex/Location بود. البته اگه انگلیست عین مادربزرگم نباشه!» (مستور، ۱۳۸۹: ۴۹).

۲ـ۱ـ٤) کاربست اقسام مهجور منظر روایی (شیوهٔ خطابی یا دوم‌شخص و اول‌شخص جمع)

از دیگر شگردهای خلاقانهٔ نویسندگان برای برجسته‌سازی فرم داستان، استفاده از زاویه‌دیدهایی همچون «دوم‌شخص» یا «اول‌شخص جمع» است که گرچه در تاریخ داستان‌نویسی بی‌سابقه نیستند، اما به دلیل قلّت استعمال، غرابت و خصلت آشنایی‌زدایانهٔ خود را حفظ کرده‌اند. در داستان‌هایی که از شیوهٔ اول‌شخص جمع بهره گرفته‌اند، بدیهی است که روایت همزمان و در آنِ واحد، یک جمله از سوی چند نفر در فضایی واقعی، امکان تحقّق ندارد، اما در حین خوانش این نوع داستان‌ها، ناخودآگاه این تصوّر در ذهن مخاطب شکل می‌گیرد و وجهه‌ای غیرواقعی و آشنایی‌زدایانه بدان‌ها می‌بخشد. تأمّل در این‌گونه داستان‌ها، گویای این حقیقت است که غالباً بهره‌جویی از این منظر روایی، بر مبنای اهدافی دلالتمندانه صورت پذیرفته‌است و از کارکردی سمبلیک یا اقناعی برخوردار می‌باشد. در میان داستان‌نویسان ایرانی، هوشنگ گلشیری از نویسندگانی است که توجه ویژه‌ای بدین سیاق روایی داشته‌است و در چندین داستان خود از آن بهره گرفته است. «ملخ»، «سبز مثل طوطی، سیاه مثل کلاغ»، «خانه‌روشنان»، «فتحنامهٔ مغان»، «آتش زردشت» و «شرحی بر قصیده جملیه» از این جمله‌اند.

در داستان «خانه‌روشنان»، گلشیری از این زاویهٔ دید به گونه‌ای خاص و خلاقانه بهره جسته‌است. این داستان، فضایی سورئالیستی دارد و ماجرای ساعات پایانی زندگی یک نویسنده و ناپدید شدن غریب او در میان نوشته‌های اوست که از زبان موجوداتی شگفت و ناشناخته روایت می‌شود. هویّت این راویان تا پایان داستان مجهول می‌ماند. گاهی به نظر می‌رسد اشیای خانهٔ نویسنده هستند و گاه چنین می‌نماید که خودِ زبان یا واژگانند که به سخن آمده‌اند. بدین ترتیب، در سیاقی برخلاف داستان‌هایی که با اول‌شخص جمع روایت می‌شوند، هویّت راویان این داستان هرگز آشکار نمی‌شود و خواننده پابه‌پای پیگیری محتوای داستان به دنبال آن است که هویّت آنان را نیز شناسایی کند. لذا افزون بر

Arhive of SID

www.SID.ir

مهجوریّت و غرابت ذاتی این منظر روایی، کیفیّت خاص کاربرد آن، مبنی بر مبهم گذاشتن هویّت راویان، مزید بر علّت شده‌است و فضایی مبهم و رازگونه در اثر ایجاد می‌کند که با موضوع شگفت آن سازگار افتاده‌است.

زاویه‌دید «دوم شخص» از دیگر زوایای دید کم‌کابرد داستان‌نویسی است که به سبب فضای نامأنوسی که در داستان ایجاد می‌کند، به مثابهٔ تمهیدی برای برجسته‌سازی ابعاد روساختی روایات داستانی مورد استفادهٔ برخی از نویسندگان نوجو واقع شده‌است. در داستان «عتیقه‌ها»، مهسا محبّعلی با بهره‌جویی از غرابت این سیاق روایی در جوار فضاهای شگفت سورئالیستی، به ساخت یک داستان فرم‌گرای بدیع و پُرکشش توفیق یافته‌است. مردی در خواب‌های شبانه از یک بازار عتیقه‌فروشی در شهری قدیمی سر درمی‌آورد تا با خرید عتیقه‌های گران‌قیمت و انتقال آن‌ها به عالم بیداری، موجبات خرسندی همسر طماع خود را فراهم کند. چنین می‌نماید که ناخوشنودی از زندگی فعلی، در کنار تمایل به زیستن در نشئهٔ حاصل از اوهام دلخوش‌کننده (Wish-fulfilment)، اما گذرا، بنمایهٔ اوّلیه در تألیف این داستان بوده که به مدد بهره‌جویی از زاویه‌دید خطابی و کارکرد هم‌ذات‌پندارانهٔ آن به مؤثّرترین شکل به نمایش گذاشته شده‌است:

> «صبح دیرتر از معمول از خواب بیدار می‌شوی. لباسش را پوشیده و آمادهٔ رفتن است و فنجان قهوه‌ات را به دستت می‌دهد و با عجله مشخصاتِ ششلول را می‌پرسد و در دفترچهٔ یادداشتش می‌نویسد و بوسه‌ای بر گونه‌ات می‌نشاند و می‌رود. شب بعد از اینکه باز با دقت از نقش و نگار نقره‌کاری ششلول می‌پرسد، سرانجام دست‌ها را با شعفی کودکانه به دور گردنت حلقه می‌کند و می‌گوید که حالا دیگر مطمئن است که آن ششلول متعلق به شاه عباس اوّل است...» (محبعلی، ۱۳۸۴: ۳۳).

۲ـ۲) دخل و تصرّف در نظم خطّی زمان روایی و تعریف بُعد حجمی برای آن

یکی از چشمگیرترین تکنیک‌های آشنایی‌زدایانه برای شکل‌شکنی خلاقانهٔ صناعات داستان‌نویسی، دخل و تصرّف در نظم زمانی داستان‌ها از طریق بی‌اعتنایی به اصل تقدّم و تأخّر زمانی رخدادهای داستانی و پیشبرد داستان در چند سطح زمانی موازی است. در

Archive of SID

www.SID.ir

چنین داستان‌هایی، زمان کیفیّتی سیّال است و غالباً به تابعی از جریان سیّال ذهن راوی بدل می‌گردد. تودوروف در این زمینه می‌گوید که در داستان (Story) هیچ گونه دگرگونی در زمان صورت نمی‌پذیرد و حوادث بر اساس نظم و سیاق طبیعی خود جریان دارند، اما در فرآیند پیرنگ‌سازی (Sjuzhet) نویسنده، رویدادهای داستانی را بر اساس نظمی خودخواسته در کنار یکدیگر می‌چیند (Todorov, 2000: 40)؛ چراکه هدف او صرفاً گفتن یک قصّه نیست، بلکه درصدد است با به نمایش گذاشتن جنبه‌های زیبایی‌شناختی هنر روایت‌پردازی، مراتب خلاقیت و تبحّر خود را به رخ مخاطب بکشد.

بسیاری از نویسندگان با برگزیدن روندی خلاف عادت و واژگونه، داستان‌هایشان را از فرجام آن‌ها آغاز می‌کنند و بدین طریق، مفاهیمی همچون «آغاز» و «پایان» را به چالش کشیده، تعریفی تازه از مقولهٔ زمان به دست می‌دهند که ناقض سیر خطّی و معرّف بُعدی حجمی برای زمان است. در داستان «یعقوب یقوب» از ابوتراب خسروی با چنین ساختاری مواجه هستیم. این داستان، سیری دایره‌وار دارد و زمانی که به انتهای آن می‌رسیم، تازه ماجرا آغاز می‌شود. داستان به روایت زندگی سروان سیستانی و همسرش ساره‌بانو می‌پردازد که در شهری به نام «سراب» در تبعید به سر می‌برند. آن‌ها پس از دریافت نامه‌ای از فردی به نام یعقوب که آنان را به «معشور» فرامی‌خواند، راهی آن دیار می‌شوند. سفر از سراب به معشور، به سفری در زمان مبدّل می‌شود. با آغاز این سفر، سیر بازگشت به گذشته نیز آغاز می‌گردد؛ بدین سان که هر چه به معشور نزدیکتر می‌شوند، جوانتر می‌گردند و زمانی که به معشور می‌رسند، داستان زندگی آن‌ها به نقطهٔ آغازین خود یعنی زمان آشنایی و شکوفایی عشق آن‌ها می‌رسد. در سراب، ساره‌بانو به صورت زنی سالخورده وصف می‌شود که از درد مفاصل شِکوه می‌کند و سروان سیستانی نیز مدّت‌هاست فراموش کرده که طرح تن او چه شکلی است (ر.ک؛ خسروی، ۱۳۸۰: ۵۷). اما زمانی که به معشور می‌رسند، او سیمای زنی جوان را می‌یابد که توصیفات شهوانی سروان از اندام او، بیانگر بازگشت وی به ایّام جوانی است: «ساره‌بانو جلوتر از من می‌رفت... گل‌های سرخ دامنش در چابکی قدم‌ها تاب برمی‌داشت... قدم‌های بانو روی سنگفرش خیابان موزون شده بود... انگار زنی از جنس عاج بود با لب‌هایی سرخِ سرخ، بی‌هیچ تکلّفی در سرخیش....» (همان: ۶۰).

Archive of SID

www.SID.ir

برخی داستان‌ها نیز از فرجام رویدادهای خود آغاز می‌شوند، اما برای سیر رویدادها، یکسره از آینده به گذشته نیست، بلکه در حرکتی آونگ‌وار مکرّراً میان گذشته و حال نوسان‌هایی صورت می‌گیرد و ساختار روایی داستان بدین‌سان شکل می‌پذیرد. در داستان «میر نوروزی ما» از هوشنگ گلشیری، مادری به همراه پسرش، سینا، خاطرات خوشی را که با حسین (پدر خانواده) در کلبه‌ای ییلاقی داشته‌اند، بازآفرینی می‌کنند. در جریان این تداعی خاطرات، گذشته و حال با هم می‌آمیزند. در این نمایش، مادر و پسر گاه در قالب پدری که اکنون غایب است، فرورفته‌اند و به جای او هم حرف می‌زنند. لذا مادر گاهی مادر است و گاهی حسین. سینا هم گاهی سیناست و گاهی در نقش پدر ظاهر می‌شود. داستان بدون رعایت توالی زمانمند رویدادها و با جایگزینی گه‌گاهی شخصیّت‌ها و سخن گفتن آن‌ها به جای یکدیگر روایت می‌شود و بدین سان، فضایی گنگ حاصل می‌گردد که فرآیند ادراک ماجرا را در ذهن خواننده به تأخیر و تطویل می‌کشاند: «[سینا] با دو پا جفت می‌زد روی چوب و با دهان می‌گفت: "ترق!" یک شاخهٔ نازک‌تر را به سنگ تکیه می‌داد و می‌گفت:"پاتو بزن روش، بابا". می‌گفتم: "سینا جان! شب اول که آتش روشن نکردیم، فردش بود". می‌گفت: "پایت را بزن روش، مامان". [از اینجا زمان داستان به گذشته برمی‌گردد:] آتش که خوب بلند شد، من را صدا زدند... نشسته بود کنار آتش و با نوک شعله‌ور یک شاخه، دو سیگار را روشن می‌کرد. [بازگشت به زمان حال:] سینا [در نقش پدر] دو شاخهٔ کوچک دو انگشت را بر هم می‌نهاد و دست دراز می‌کرد و از تَه حلق می‌گفت: بیا بشین، مرضیه» (گلشیری، ۱۳۸۲: ۳۴۱).

گاه نیز زمام روایت چنان در اختیار هجوم ذهنیات از هم گسیختهٔ راوی قرار داده می‌شود که ذهن مخاطب در تشخیص مرزهای گذشته و حال و نیز وهم و واقعیّت، در تنگنایی طاقت‌فرسا گرفتار می‌گردد. در داستان «هتل نادری» از بیژن نجدی، رویکرد افراط‌آمیز نویسنده در آشفته‌سازی سامان زمانی و واسپاری روایت به ذهنیات راوی روان‌رنجور، داستان را به ملغمه‌ای از رویدادها مبدّل ساخته که در فضایی بی‌زمان و سوررئالیستی شناورند:

> «چند میز دورتر، مردی روزنامه می‌خواند که نمی‌دانست به اندازهٔ خاک شدن یک سیگار نگاهش کرده‌ام (چقدر چاق شده!) صورتش انگار تمام نمک و سمّ تن او را مکیده!... در حالی که همین صورت باید بدون گوشت، با شقیقهٔ سوراخ و

Archive of SID

www.SID.ir

استخوان ترکیدهٔ پیشانی‌اَش، سال‌ها پیش دفن می‌شد!... هر بار که صورتش را تا سالک چسبیده به سبیل از پشت خش‌خش کلمات بیرون می‌آورد، تا لیوان چای را به طرف دهان خالی از خاک و پنبه‌اش ببرد، من با فنجان قهوه‌ام بازی می‌کردم [...] بعد رستوران دور می‌زد و من در گودالی بدون بوی قهوه فرومی‌رفتم. گُله‌به‌گُله توی کوچه، پلاستیک آشغال بود و سگ‌ها داشتند پلاستیک‌ها را پاره می‌کردند. سردم بود. با هر دو دستم پاشنهٔ پنج تیر روسی را گرفته بودم، اما انگشتهام...تمام انگشتهام گم شده بود!...» (نجدی، ۱۳۸۸: ۱۷۹).

۲ـ۳) آشکارسازی صناعات داستانی از طریق کاربست شگردهای فراداستانی

شکلوفسکی عریان‌سازی صناعات (Baring of the Device) را در شمار مهم‌ترین تمهیداتی می‌داند که در راستای آشنایی‌زدایی از صناعات و شیوه‌های خودکارشدهٔ روایتگری و در نتیجه، غرابت‌افزایی متون روایی می‌تواند به کار بسته شود (ر.ک؛ سلدن، ۱۳۷۷: ۲۳). در حقیقت، «اگر ما بیش از آنکه به کارکرد یک صناعت توجّه داشته باشیم، به خود آن عنایت کنیم، چنین صناعتی آشکارشده و عریان است» (Lemon & Reis, 1965: 26). هدف نویسندگان فرمالیست از آشکارسازی صناعات آن است که نگاه مخاطب را به شکل (فرم) و مایه‌های هنری اثر معطوف سازند، حال آنکه نویسندگان پیشافرمالیست، بی‌آنکه عنایت چندانی به جنبه‌های هنری و زیبایی‌شناختی اثر داشته باشند، داستان‌های خود را صرفاً به عرصه‌ای برای بازتاب آیینه‌وار واقعیّات مبدّل می‌ساختند.

یکی از متداول‌ترین شیوه‌های آشکارسازی صناعت در حوزهٔ داستان‌نویسی، بهره‌جستن از تمهیدات فراداستانی است. فراداستان به نوشته‌ای داستانی اطلاق می‌گردد که «به شکلی خودآگاه و نظام‌مند توجّه خواننده را به ماهیّت یا وضعیّت خود به عنوان امری ساختگی و مصنوع معطوف می‌کند تا از این طریق پرسش‌هایی را دربارهٔ رابطهٔ میان داستان و واقعیّت مطرح سازد» (وو، ۱۳۹۰: ۸). تکنیک‌های متعدّدی برای خلق فراداستان وجود دارد که به‌رغم تعدّد و تنوّع، جملگی آن‌ها ضمن برملاسازی ماهیّت تصنّعی داستان و مقاومت در برابر فرآیندهای معمول تألیف و قرائت داستان، توجّه خواننده را به فرآیند تبدّل «داستان» (Story) یا همان مادّهٔ خام روایی به «پیرنگ» (Sjuzhet) یا صورت هنری و زیبایی‌شناسانهٔ آن معطوف می‌کنند. از معمول‌ترین شیوه‌های خلق فراداستان، ورود نویسنده به ساحت داستان و ارائهٔ گزارش‌گونه‌ای از فرآیند تألیف داستان یا کیفیّت نگارش آن است. در

Arhive of SID

www.SID.ir

داستان «مرثیه برای ژاله و قاتلش» از ابوتراب خسروی، نگارنده داستان مزبور را بازنویسی مخیّل واقعه‌ای تاریخی که در گذشته روی داده‌است، معرفی می‌کند و مراحل شکل‌گیری و تکامل آن را از واقعه‌ای تاریخی و عاری از هر گونه تخیّل داستانی تا روایتی هنری شرح می‌دهد:

> «در روزنامهٔ کیهان بیست‌وپنجم اردیبهشت سال سی‌ودو، خبری از وقوع قتل زنی به نام "ژاله. اِم." در خیابان جلایر است... این موضوعِ داستانی است که نوشته شده‌است... . بنا به نوشتهٔ کیهان، قاتلِ "ژاله اِم." عضو فعال حزب فلان را هدف قرار داده‌است و می‌گریزد. به نظر می‌رسد که ستوان "کاووس د." آن‌قدر شتاب‌زده "ژاله اِم." را می‌کشد که مجال هیچ گونه تخیّلی را برای شنونده نمی‌گذارد... ، ولی چنان‌که خواهید دید، در بازنویسی‌های مکرّر به بلوغ کامل خواهد رسید و فعل قتل را با طمأنینه و آرامش انجام خواهد داد و مجال تخیّل را برای ما خواهد گذاشت» (خسروی، ۱۳۸۰: ۷۵ـ۷۷).

گاه نویسندگان با مخاطب قرار دادن خوانندگان داستان یا از طریق سخن گفتن با شخصیّت‌های داستانی، به برملاسازی تمایز وجودشناختی (انتولوژیک) جهان داستانی و جهان واقعی می‌پردازند و بدین سان، نگاه خواننده را از محتوا به ابعاد صناعتی و تکنیکی داستان معطوف می‌سازند. ساختار روایی داستانِ «تقدیر آن‌ها را اینجا آورده بود تا بمیرند» از قاسم کشکولی، به طور کلّی، بر اساس مکالمه‌مانندی میان نویسنده و شخصیّت داستانش شکل گرفته‌است. داستان، پیرنگ پیچیده و پرماجرایی ندارد و ماجرای فردی است که بر اساس حقد و بغض شخصی، دوست دیرینه‌اش را که همراه با معشوقش به او پناه آورده‌است، به قتل می‌رساند. در واقع، تنها عاملی که داستان را در نظر خواننده غریب می‌نماید، همین ساختار روایی هنجارشکنانهٔ مبتنی بر دیالکتیک میان نویسنده و شخصیّت است:

> «دو نفر، یکی که دوستم بود و دیگری که دوستش داشتم، توی یک شب نمناک آمدند و در کنارم مُردند و من دفنشان کردم، آخر چرا؟ الان به آن‌ها فکر می‌کنی؟! نه، به آن‌ها فکر نمی‌کنم. چرا برگشتی؟! تا خودت را پیدا کنی؟! تا بتوانی راحت‌تر بمیری؟! نه، من کسی را نکشتم. اگر تو اسب را هِی نمی‌کردی، اسب رَم نمی‌کرد و توی باتلاق‌های خَلَنگزار گرفتار نمی‌شد. نه، شغالی زوزه کشید و اسب رَم کرد. اصلاً چه توفیری دارد که اسب رَم کرد یا نکرد، من کردم

Archive of SID

www.SID.ir

یا شغال! تقدیر آن‌ها را اینجا آورده بود تا بمیرند! همین!» (کشکولی، ۱۳۷۷: ۳۴ـ۳۳).

در داستان «دوباره از همان خیابان‌ها» از بیژن نجدی، تداخل مرزهای قلمرو واقعیّت و تخیّل به گونه‌ای دیگر شکل می‌پذیرد. در این داستان، شخصیّت داستانی با ورود به خانهٔ نویسنده، در فرآیند نگارش داستان اختلال ایجاد می‌کند و با اعتراض به سرنوشتی که نویسنده برایش رقم زده، او را به اِعمال تغییراتی در پیرنگ داستان مجبور می‌کند:

«پیرزن خودش را به دَرِ ۲۱ رساند و انگشتش را روی دکمهٔ زنگ گذاشت و دیگر برنداشت. با آن همه صدای کشدار و آزاردهندهٔ زنگ، دیگر نمی‌توانستم بنویسم... دَر را باز کردم. پیرزن داشت می‌افتاد. بلندتر از آن بود که من نوشته بودم» (نجدی، ۱۳۸۹: ۶۲).

در برخی مواقع، نویسنده با اشاره به کلمه‌بودگی شخصیّت‌ها، بار دیگر بر مغلطهٔ واقع‌نمایی روایات داستانی و نیز اصالت ماهیّت مصنوع و خودبنیاد متون داستانی تأکید می‌کند؛ مثلاً در داستان «پلکان» ابوتراب خسروی که شرح بازنویسی‌های مکرّر و متنوّع رویدادهای یک داستان است، شخصیّت‌های داستان از ابتدایی‌ترین ویژگی انسانی، یعنی نامی که تبیین‌کنندهٔ هویّت و فردیّت بشری آنان باشد، برخوردار نیستند و با عنوان‌هایی همچون «آقای الف» و «دال» خوانده می‌شوند. آنان صرفاً در هیئت واژه‌هایی به تصویر کشیده می‌شوند که قلم نویسنده و مقدّرات داستانی، بند و زنجیری به پایشان بسته‌است و آن‌ها را به دنبال خود می‌کشاند و بدین سان، بارها ماهیّت داستانی و تجریدی آن‌ها به خواننده یادآوری می‌شود: «آقای الف به دست‌هایش نگاه کرد. کلمات بیهوده گلایول‌های سرخی که به دال داده بود، هنوز بر دست‌هایش نوشته شده بود. دست‌ها را بر هم سایید. دوباره به گل‌فروشی رفت. گل‌های تازهٔ میخک، سرخ و مرطوب بر دست‌هایش نوشته شد» (خسروی، ۱۳۸۰: ۴۱).

در داستان «کتاب ویران» از خسروی نیز همه چیز و همه کس از جنس کلمه است و در حقیقت، نویسنده با تأکید پی‌درپی بر کلمه‌بودگی اشخاص، اشیاء و رویدادها، دو ساحت وجودی داستان و واقعیّت را در یکدیگر تلفیق می‌نماید و داستان را زندگی می‌کند:

«جملات همه چیز را به دنبال می‌کشد. توقف صف بلند کلمات ممکن نبود و تو خود کلمه‌ای بودی در بین گرداب کلماتی که سعید سپهر را فرومی‌کشید.

Archive of SID

www.SID.ir

صدای ریزشِ شهدابه کلمه‌به‌کلمه نوشته شد که از گلوگاه سبو می‌ریخت و جام را پُر می‌کرد. تو به کلمات مهتابی صورت سعید سپهر خیره شدی و من کلمات صورت تو را خواندم که آرزو می‌کردی فرجام مرگ بر صورت او نوشته نشود» (خسروی، ۱۳۹۰: ۱۶۱).

۲ـ٤) تخطّی از الگوهای متعارف نوشتار داستانی

یکی از مشهودترین شگردهای داستان‌نویسان در ترکیب‌بندی ساختار روایی داستان‌ها، لحاظ کردن تمهیدات آشنایی‌زدایانه در هیئت نگارشی و رسانهٔ بیانی داستان‌هاست. این دسته از نویسندگان برای ایجاد تحوّلی خلاقانه در شیوه‌های مفروض نوشتاری داستان و برجسته‌سازی فرم (شکل) آن از تمهیدات گوناگونی بهره جسته‌اند که در ادامه به برخی از آن‌ها نمونه‌وار اشاره خواهیم کرد.

۲ـ٤ـ۱) ابتکار در تقسیم‌بندی داستان به پاره‌های روایی متعدّد

مندنی‌پور در برخی از داستان‌های خود از این شگرد بهره جسته‌است. او در داستان «هزار و یک‌شب»، حدیث نَفْس‌های هفت شبانه‌روز یک گویندهٔ تلویزیون را که در بحبوحهٔ انقلاب اسلامی و فروپاشی حکومت پهلوی، موقعیت شغلی و خانوادگی خود را در معرض خطر می‌بیند، در قالب هفت بخش گنجانده‌است که با الهام گرفتن از داستان *هزار و یکشب* به شیوه‌ای مبتکرانه، هر کدام با عنوان یک شب نامگذاری شده‌اند: «شب نُهصدو نَوَدو پنجم»، «شب نُهصدو نَوَدو ششم» و... تا «شب هزارویکم». چنین تمهیدی مبنی بر تقسیم‌بندی داستان به قطعات هفتگانه، ساختار یکدست و منسجم متن را بر هم می‌زند و در حقیقت، گزینشی بجا برای القای تشتّت خاطر و بازنمایی موقعیّت بحران‌زدهٔ راوی به نظر می‌رسد. همو در داستانی دیگر با عنوان «نظریهٔ پنجشنبه» که با ساختاری گزارشی تدوین شده‌است، مراحل تحقیق و تفحّص شش روزهٔ بازرسان پلیس را دربارهٔ کارگری که در شب انجام یک عملیّات خرابکاری در سیستم برق‌رسانی کشور ناپدید شده‌است، در قالب بخش‌هایی با عنوان «نظریهٔ شنبه»، «نظریهٔ یکشنبه» و به همین صورت، تا «نظریهٔ پنج‌شنبه» تقسیم‌بندی می‌کند. فرم بدیع داستان که مبتنی است بر بازخوانی محتویات یک پروندهٔ سازمان امنیّت، در راستای ایجاد فضایی رمزی و تمثیلی، از خفقان اجتماعی و نیز القای هول و هراس به‌کار بسته شده‌است.

Arhive of SID

www.SID.ir

نویسندگان دیگری نیز با در پیش گرفتن سیاقی مشابه کوشیده‌اند تا به واسطهٔ ایجاد تقسیم‌بندی‌های خلاقانه و آشنایی‌زدایانه در ساختمان روایی داستان‌های خود، گامی در راستای برجسته‌سازی ابعاد صوری داستان‌هایشان بردارند که ذکر نام و شیوه‌های ابداعی آنان، موجب تطویل بیهودهٔ کلام خواهد بود.

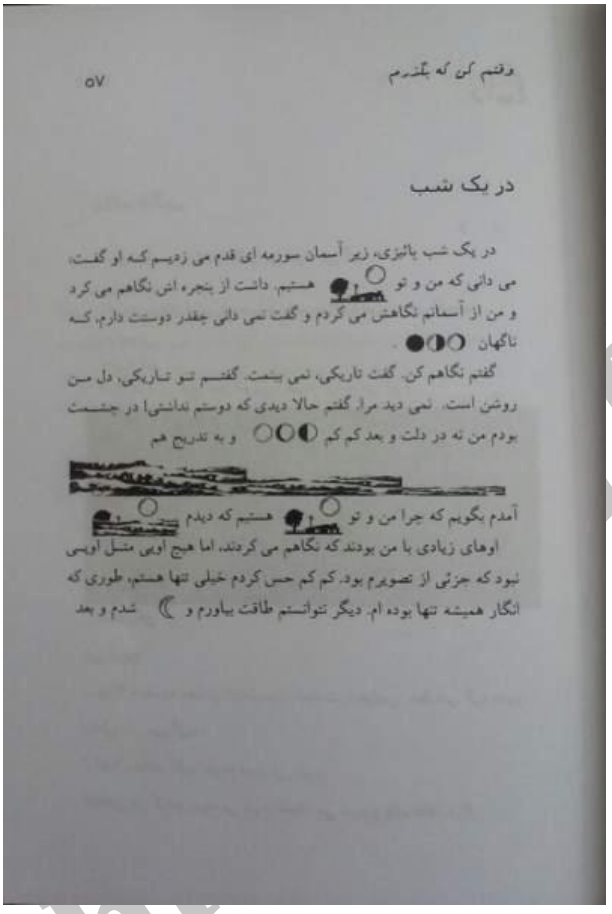
۲ـ٤ـ۲) درهم تنیدگی «داستان (Story)» و «سخن روایی (Discourse)»

تودوروف هر روایت داستانی را در دو سطح روساخت و ژرف‌ساخت می‌داند. روساخت (Discourse) روایت عبارت است از رسانه یا واسطه‌ای بیانی که برای روایتی انتخاب می‌شود و می‌تواند شامل کلام منثور یا منظوم، فیلم، تئاتر و... باشد و ژرف‌ساخت (Story)، چیستی و محتوای داستان است که متشکل از شخصیّت‌ها، رویدادها و صحنه‌پردازی و... است. برخی از داستان‌نویسان شکل‌گرا با لحاظ کردن تمهیداتی، تمایز میان دو سطح «داستان» و «سخن روایی» را که از اصول بنیادی و دیرینهٔ بوطیقای ساختارگراست، به چالش کشیده و ژرف‌ساخت داستان را به روساخت داستان برمی‌کشند. در این گونه از داستان‌ها، ژرف‌ساخت و روساخت داستان چنان در یکدیگر تنیده می‌شوند که امکان خلاصه کردن داستان یا انتقال آن به واسطهٔ بیانی دیگر وجود ندارد؛ به عبارت دیگر، بخشی از روایت داستان بر عهدهٔ تمهیدات روساختی گذاشته می‌شود (ر.ک؛ قاسمی‌پور، ۱۳۹۳: ۹ـ۱۲).

برای این منظور، برخی از نویسندگان از تمهیدات بصری بهره می‌جویند و داستان را به تجربه‌ای دیداری ـ نوشتاری مبدّل می‌سازند که علاوه بر خوانده شدن، باید با چشم هم دیده شود تا افادهٔ معنا کند؛ مثلاً با بهره‌جویی از شگردهای تایپوگرافیک و گنجاندن اشکال گرافیکی در جملات می‌کوشند به سطور، کیفیّتی بصری ببخشند تا ماجرای داستان از واسطهٔ بیانی آن قابل تفکیک نباشد. به عنوان نمونه، لیلا صادقی از داستان‌نویسان فرم‌گرایی است که در تمام صفحات داستان‌های خود بی‌وقفه از این تکنیک بهره گرفته، آن را به شاخصهٔ بنیادی سبک داستان‌نویسی خویش مبدّل ساخته است:

Arhive of SID

www.SID.ir



وقتم کن که بگذرم ۵۷

در یک شب

در یک شب پائیزی، زیر آسمان سورمه ای قدم می زدیم که او گفت: می دانی که من و تو ○ هستیم. داشت از پنجره اش نگاهم می کرد و من از آسمانم نگاهش می کردم و گفت نمی دانی چقدر دوستت دارم، که ناگهان ●◑○.

گفتم نگاهم کن. گفت تاریکی، نمی بینمت. گفتم تو تاریکی، دل من روشن است. نمی دید مرا. گفتم حالا دیدی که دوستم نداشتی! در چشمت بودم من نه در دلت و بعد کم کم ○◑● و به تدریج هم

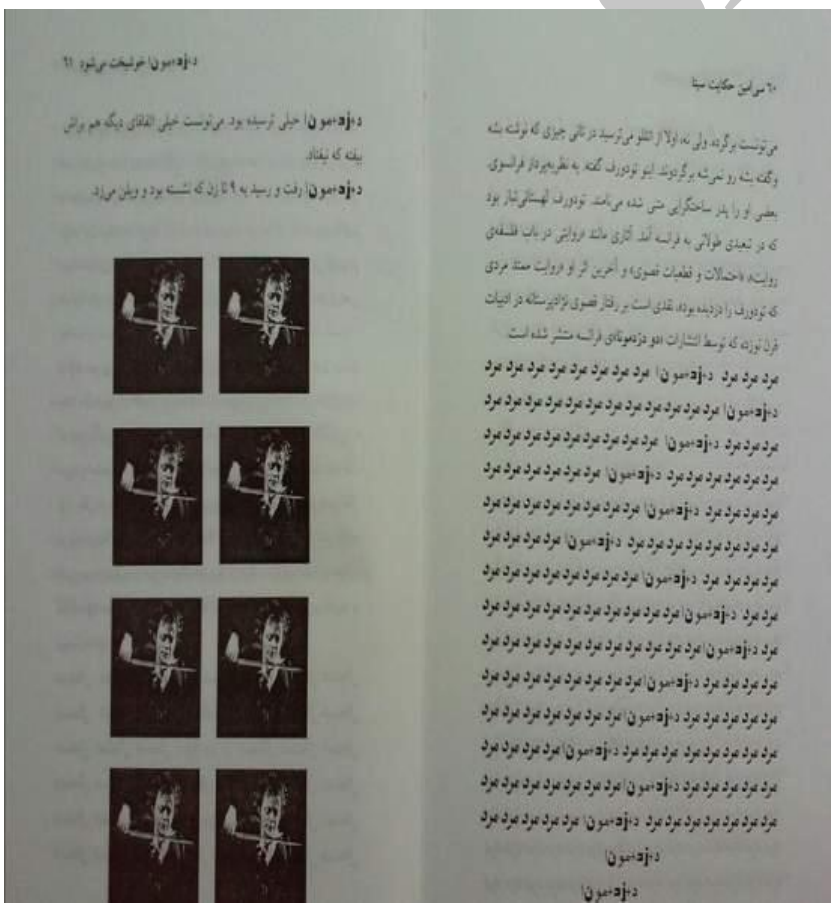
آمدم بگویم که چرا من و تو ○ هستیم که دیدم ○

اوهای زیادی با من بودند که نگاهم می کردند، اما هیچ اویی مثل اویی نبود که جزئی از تصویرم بود. کم کم حس کردم خیلی تنها هستم، طوری که انگار همیشه تنها بوده ام. دیگر نتوانستم طاقت بیاورم و ☾ شدم و بعد

در برخی از داستان‌ها، صادقی به منظور برجسته‌نمایی پیکرهٔ زبانی روایت، صرفاً به نقل سادهٔ محتوای فکری خود در قالب الفاظ بسنده نکرده‌است و با استفاده از شگردی تایپوگرافیک، آن را در سطح دیداری متن نیز متعیّن ساخته‌است. برای مثال در داستانی موسوم به «کلمه‌های پاره» چنین می‌نویسد: «ک ل م ه ه ا د ا ئ م ج ل و ی چ ش م م پ ا ر ه م ی ش د ن د و به هم می‌چسبیدند» (همان: ۹۶). افراط در التفات به سویه‌های شکلی و زبانی و اصرار بر بهره‌جویی توأمان از زبان و تصویر به مثابهٔ واسطهٔ روایی داستان‌ها در مقیاسی گسترده و آزاردهنده سبب گردیده که معنا در داستان‌های لیلا صادقی به عنصری غالباً فراموش‌شده و مهجور بدل گردد. لذا جهان داستان‌های او، به‌رغم وفور مؤلفه‌های بدیع و خلاقانهٔ شکلی، گنگ و نامأنوس است و خوانندگان را از گِرد خود می‌پراکند.

www.SID.ir

داستان «د+ زد+ مونا خوشبخت می‌شود» اثر رضا مختاری را یکی از نمونه‌های نسبتاً موفّق‌تر این گونه داستان‌های تجسّمی می‌توان برشمرد. در این داستان، دزدمونا، همسر محبوب و مطیع «اتلّلو»ی مغربی از متن نمایشنامهٔ شکسپیر گریخته‌است و پا به عرصهٔ داستانی در قرن بیست‌ویکم نهاده که قرار است روایتگر حیات نوین او به عنوان زنی جسور و خودمختار باشد. نویسنده با بهره جستن از اقسام تمهیدات بصری، همچون قلم‌های متنوّع، اشکال گرافیکی، چیدمان خاصّ واژه‌ها در متن، کیفیتی تجسمی به محتوا بخشیده‌است و بدین سان، بخش‌هایی از روایت داستان را بر عهده واسطهٔ بیانی آن نهاده است؛ مثلاً در بخشی از داستان، چنان‌که می‌بینیم، هراس دزدمونا از مردان و احساس تنهایی و بیگانگی او در برابر خیل عظیم آنان، در شگردی تایپوگرافیک به صورت «نگارش واژهٔ مرد با فونتی درشت» در سطور مکرّر به تصویر کشیده شده‌است.



www.SID.ir

۲ـ٤ـ۳) مسلّط ساختن گزاره‌های توصیفی بر گزاره‌های روایی

قاطبهٔ نظریه‌پردازان ادبی، بنیادی‌ترین عنصر سازندهٔ یک متن داستانی را بُعد روایی آن دانسته‌اند که گزارشگر کنش‌های داستانی است و موجب تغییر یک موقعیّت و پیشبرد سِیر روایی داستان می‌گردد و همواره باید به نسبت جنبه‌های توصیفی آن از اصالت و اولویت برخوردار باشد. اما در روایات داستانی فرمالیستی، گزاره‌های توصیفی درازدامن و مطوّل، گسترهٔ عظیمی از متن داستان را در بر گرفته‌اند و بیشینهٔ حجم داستان را به خود اختصاص داده‌اند. این سیاق نگارشی، مصداق اصل فرمالیستی «حاشیه‌پردازی و اغراق در وصف جزئیات» (آخن باوم، ۱۳۹۲: ۲۵۹) و از دیگر تکنیک‌های آشنایی‌زدایندهٔ نویسندگان شکل‌گرا در شکل‌دهی به هیئت تألیفی داستان‌هایشان است. در این دست روایات که نقل داستان به عنوان یک عنصر حاشیه‌ای مطرح است، خصلت هنری و اعتبار ادبی اثر، مرهون همان رسانهٔ بیانی و کارکردهای بلاغی و زیبایی‌شناختی نهفته در آن و نیز محصول نگاه و تفسیر آشنایی‌زدایانه و هنری نویسندگان از رویدادهاست، به طوری‌که هرگز نمی‌توان از طریق واسطهٔ روایی دیگری جز زبان به بازگویی آن‌ها پرداخت؛ چراکه با این کار، موجودیت هنری این آثار از بین رفته، لطمه‌ای اساسی به پیکرهٔ زیبایی‌شناختی آن‌ها وارد خواهد شد. بسیاری از داستان‌های بیژن نجدی، شهریار مندنی‌پور، منیرو روانی‌پور و چندی از داستان‌های ابوتراب خسروی و مصطفی مستور از چنین خصلتی برخوردارند؛ به عنوان مثال، بخشی از داستان «سه‌شنبهٔ خیس» نجدی را نقل می‌کنیم:

> «سه‌شنبه، خیس بود. ملیحه زیر چتر آبی و در چادری که روی سرتاسر لاغرش ریخته شده بود، از کوچه‌ای می‌گذشت که همان پیچ‌وخم خواب‌ها و کابوس او را داشت. باران با صدای ناودان و چتر و آسفالت می‌بارید. پشت پنجره‌های دو طرف کوچه، پرده‌ای از گرمای بخاری آویزان بود و هوا بوی هیزم و نفت سوخته می‌داد. ملیحه سرش را تا چشم‌های آرایش‌نکرده‌اش در چادر فروبرد و کنار نَفَس‌نَفَس کشیدن و صدای پاشنهٔ کفش‌هایش تقریباً می‌دوید. پایین خودش را به چتر آبی می‌زد، چادر را از تن ملیحه دور می‌کرد و چتر را از دست‌های او می‌کشید!» (نجدی، ۱۳۸۹: ۶۹).

Arhive of SID

www.SID.ir

۲ـ۵) پایان‌بندی‌های خلاقانه

از دیگر تمهیداتی که داستان‌نویسان شکل‌گرا به منظور ایجاد غرابت و آشنایی‌زدایی در پیکرهٔ روایی داستان‌های خود از آن بهره می‌جویند، ترتیب دادن پایان‌بندی‌های خلاقانه در داستان‌هاست. بدین سان که با خلق داستان‌هایی فرجام‌گریز و یا واجد فرجام‌های چندگانه یا غیرمنتظره، اذهان مخاطبان را که در اثر مأنوس شدن با پایان‌بندی‌های مرسوم کلاسیک، سرانجامی قطعی و پایانی به‌اصطلاح بسته را انتظار می‌کشند، به چالش می‌کشند و با مشارکت دادن آنان در تکمیل هستی داستان، روندی آشنایی‌زدایانه را در پرداخت پایان داستان‌ها در پیش می‌گیرند. چنان‌که گفته شد، در برخی از موارد، آن‌ها داستان‌هایشان را با پایانی باز، در حالی که هنوز ابهامات داستان برطرف نشده، به خاتمه می‌رسانند. در این قبیل داستان‌ها، برخلاف ساختار متداول «تعادل ـ عدم تعادل ـ تعادل» که اغلب داستان‌ها از آن تبعیّت می‌کنند، پس از به هم خوردن تعادل اوّلیه، هیچ سیری از موقعیت نامتعادل به سوی تعادل صورت نمی‌پذیرد و نابسامانی تا پایان داستان بر آن حاکم می‌شود. در واقع، آنان با کاربست چنین شگردهایی در پایان‌بندی داستان‌های خود، سعی دارند چرخش ایدئولوژیک خود از معنامحوری به فرم‌گرایی و یا به عبارتی، رویکرد به ابعاد زیبایی‌شناختی هنر روایت‌پردازی را به مخاطبان نشان دهند. به عنوان مثال، در داستان «سفر شبانه»، سرنوشت "آقای دانایان" که پس از مراجعت از سفر چندروزه، همسرش را زنی سالخورده و فرتوت می‌یابد که با پیرمردی ناشناس زندگی می‌کند، نامعلوم می‌ماند و داستان بی‌آنکه بُهت و کنجکاوی خواننده را دربارهٔ فرجام این موقعیت هولناک و کابوس‌گونه پاسخگو باشد، با ابهام و تعلیقی ابدی به پایان خود می‌رسد. بسیاری از نویسندگان برجستهٔ داستان‌کوتاه، همچون هوشنگ گلشیری، شهریار مندنی‌پور، ابوتراب خسروی، منیرو روانی‌پور، مصطفی مستور و بیژن نجدی در نگارش طیف وسیعی از داستان‌های خود از این الگو بهره جسته‌اند.

در برخی از داستان‌ها، این فرجام‌گریزی و ابهام‌آفرینی در پایان داستان با ابتکارهایی توأم بوده است؛ مثلاً در داستان «آیلار» از مندنی‌پور، پس از آنکه سرنوشت "طالبا" و "آیلار"، نامعلوم رها می‌شود، راوی جدیدی پا در میان می‌نهد و در ضمیمه‌واری در پایان داستان اظهار می‌دارد که پسر طالباست و داستان نقل‌شده، حاصل مکتوب ساختن گفته‌های صادق هدایت ـ که از شخصیّت‌های حاضر و فعّال در داستان مزبور و شاهد عینی

Arhive of SID

www.SID.ir

رخدادهای آن است ـ پیرامون عشق آیلار و طالبا به دست دانشجویی بوده‌است که آن سال‌ها با هدایت محشور بود، اما به دلیل مرگ هدایت و مفقود شدن آیلار و طالبا ناتمام مانده‌است.

از دیگر تمهیدات خلاقانه در پایان‌بندی داستان‌ها، خاتمه دادن آن‌ها با واقعه‌ای غیرمنتظره و خلاف‌آمد عادت است که خود، سیلی از ابهامات تازه را در ذهن خواننده روان می‌سازد؛ مثلاً در داستان «می‌دانست دارد می‌میرد» اثر بیژن نجدی، نقطهٔ پایانی داستان مبنی بر تلاش جنگل برای استتار جسد مرتضی و استحاله یافتن مرتضی به هیئت یک درخت، غایتی بس رازآلود و ابهام‌برانگیز است که ذهن خواننده را برای ادراک تأویل نهایی خود به چالش می‌طلبد. در حقیقت، نویسندگان شکل‌گرا با ترتیب دادن چنین پایان‌بندی‌های غریب و غیرمنتظره‌ای که غالباً با کارکردی سمبلیک نیز همراه هستند، درصددند تا دریچه‌ای از پرسش و ابهام را پیش روی خواننده بگشایند و او را به بازخوانی چندبارهٔ داستان برای دست یافتن به نتیجه‌ای قطعی ترغیب کنند؛ چنان‌که والتر بنیامین می‌گوید، آنان در جستجوی امکانی هستند تا مخاطب را با دخیل ساختن تفکّرات خود در برساختن معنا و دلالت نهایی اثر طیّ فرآیند آفرینش داستان به مشارکت وادارند (ر.ک؛ بنیامین، ۱۳۶۶: ۱۰).

در مواقعی نیز نویسندگان با بهره‌جویی از توصیفات یا تصویرسازی‌های پایانی که غالباً کارکردی استعاری یا کنایی دارند، از تعیین پایانی قاطع و روشن طفره می‌روند و صرفاً سرنخ‌هایی را برای ادراک فرجام ماجرا در اختیار خواننده قرار می‌دهند. در داستانِ «عروسک چینی من» از هوشنگ گلشیری، بازتاب دستگیری و اعدام یک مبارز انقلابی در ذهن کودکی نابالغ به تصویر کشیده شده‌است. از آنجا که داستان از دریچهٔ ذهن کودکی روایت می‌گردد که درک چندانی از ماجرا ندارد، به هیچ روی، در آن مستقیماً از اعدام پدر سخنی گفته نمی‌شود، اما یادکرد عروسک چینی خردشده و مدفون در خاک که در عالم تخیّل کودک، همواره در نقش پدر او ظاهر می‌شود، بر سرنوشت شوم و تصریح‌نشدهٔ وی دلالت دارد.

از دیگر تمهیدات نویسندگان فرم‌گرا در راستای محقّق ساختن آشنایی‌زدایی در ساختار روایی داستان‌ها، بهره‌جستن از فرجام‌های چندگانه است. در این گونه از داستان‌ها، نویسندگان با اصالت دادن به امر روایتگری، در تقابل با اصل کلاسیک حادثه‌پردازی و

Arhive of SID

www.SID.ir

پیام‌رسانی، در التزام به گره‌گشایی در انتهای داستان تشکیک می‌کنند و از تعیین فرجامی واحد و مسلّم برای داستان‌هایشان خودداری می‌ورزند. در «هفت‌پارهٔ دانای کُل»، مهسا محبّعلی بدین‌منظور از شگردی مبتکرانه مبتنی بر کاربست نقیضه‌پردازانهٔ زاویهٔ دید بهره جسته‌است. راوی این داستان، یک راوی دانای کُل است که به مراتب ضعف و عجز خود در بازنمایی ذهنیّات و امور درونی اشخاص داستان معترف است. لذا چند و چون و فرجام ماجراها و اشخاص در خلال روایت‌های متعدّد و متناقض این راوی، پنهان و نامعلوم می‌ماند.

۲ـ٦) بهره‌گیری بینامتنی خلاقانه از مواریث ادبی و فرهنگی

گاه داستان‌نویسان، صرف نظر از آشنایی یا ناآشنایی با مقولهٔ «بینامتنیّت»، در فرآیندی آشنایی‌زدایانه و با بهره‌گیری از ظرفیّت‌های ادبی و فرهنگی میهنی و فرامیهنی (اعمّ از اساطیر، تاریخ، آثار منظوم و منثور و ساخته‌های سینمایی) در سطوح روساختی و ژرف‌ساختی داستان‌های خود می‌کوشند تا وجهه‌ای غریب و بدیع به آثارشان ببخشند و طرحی نو دراندازند. هر یک از نویسندگان بر اساس میزان آشنایی و آگاهی خود از این مواریث و نیز مراتب ذوق و خلاّقیت هنری خود، به شیوه‌های گوناگونی از آن‌ها بهره می‌جویند؛ به عنوان مثال، روانی‌پور نگاه انتقادی خود در زمینهٔ مراتب جهالت و پَرت‌افتادگی مردم جنوب از مرزهای دانش و توسعه را از طریق انعکاس خلاقانه و توأم با بزرگنمایی باورهای خرافی این مردم دربارهٔ دریا و نمایش واهمه‌های آنان از قدرت موهوم ویرانگری ساکنان خیالی دریا، نمودار ساخته‌است و بدین سان مضمونی مکرّر را با بهره‌گیری از مایه‌های غنی فولکلوریک در فضایی فانتزی، در هیئت روایتی بدیع و متمایز جلوه‌گر می‌سازد.

در داستان «سیریا سیریا»ی روانی‌پور، مردم روستایی بندری در جنوب، برای فروکش کردن طغیان دریا که بر مبنای باوری خرافی، آن را نتیجهٔ خشم گرفتن خداوندگار دریا بر ساکنان زمین می‌دانند، دختری جوان را به میان امواج متلاطم دریا افکنده‌اند تا با تقدیم یک قربانی به پیشگاه فرمانروای دریا، آرامش و امنیّت را به دریا بازگردانند. راوی داستان که معلّمی تبعیدی است، در سفری انفسی و مکاشفه‌وار به گذشته، حقیقت را درمی‌یابد و به ثبت مکاشفات خود می‌پردازد. زمان و مکان در این داستان، مفهوم خود را از دست

Archive of SID

www.SID.ir

داده، جنبه‌ای اساطیری یافته‌اند؛ چنان‌که راوی در بدو ورود به آبادی، به این بی‌زمانی اشاره می‌کند: «آنجا، در آن دهکده، زمان ساکن بود» (روانی‌پور، ۱۳۷۱: ۵۸). او هنگام صحبت از آبادی، از زمانی بسیار دور سخن می‌گوید: «کلمات، قدیمی بودند! چندان پیر و سالخورده که انگار هزار سال از لابه‌لای تاریخ و زمان گذشته‌اند و به تو رسیده‌اند» (همان: ۶۵). در حقیقت، در این داستان، بی‌زمانی و بی‌مکانی را باید تمهیدی خلاقانه از سوی نویسنده برای تعمیم‌دهی این بلاهت به همهٔ اعصار دانست. بدین سیاق، مضمونی مکرّر همچون تقبیح اسارت در ظلمات جهل و ناآگاهی را با بهره‌گیری از تکنیک‌های خلاقانه، از جمله بخشیدن بُعدی اساطیری به زمان به گونه‌ای نامعمول و هنری روایت می‌کند.

مندنی‌پور نیز در داستان «باران اندوهان» به گونه‌ای نمادین و خلاقانه از ماجرای آدم(ع) و حوّا و اسطورهٔ خلقت نخستین در تألیف داستان خود بهره جسته‌است. در این داستان، روح نگارندهٔ کتابی موسوم به «آزال» که مجال اتمام کتابش و ابلاغ سرّ نهفته در آن را نیافته، طیّ قرون و اعصار در کنار مکتوب خود مانده تا راز مکتوم آن را از طریق تلقین به متولّی آن برساند. کتاب از سوی زنی «مهیانه»نام که نامش یادآور اسطورهٔ مهلی و مهلیانه، نخستین آدمیان زن و مرد، است به برهود، متولّی کتابخانه‌ای عمومی، اهدا می‌شود. برهود، متولّی تازهٔ «آزال» که شیفتهٔ مهیانه شده، در برابر اصرار او مبنی بر سوزاندن کتاب، مقاومت می‌کند. وی که با خواندن کتاب، مفتون سِحر بیان کاتب شده، شب و روز بر کشف سرّ کتاب همت می‌گمارد. از فحوای بخش‌هایی از کتاب که از سوی برهود خوانده می‌شود، چنین برمی‌آید که کاتب سعی دارد به گونه‌ای سرنوشت بشر را با سرنوشت آدم ابوالبشر گره بزند و بگوید که انسان همواره در معرض ارتکاب به خطای نخستین و فراق و غبن حاصل از آن است؛ فراق از حقیقت و هر آنچه او را به فتح قلّه‌های رفیع سعادتمندی و معرفت رهنمون می‌گردد. از همین روست که در کتابش چنین می‌نگارد: «نسل بر نسل برنمی‌آید؛ تخمهٔ تو تخمهٔ نخستین است. روز بر روز برنمی‌آید؛ روز تو نخستین سراندیب است... حوّای تو تا چشم بگشایی، جانب چپت نشسته، دهانش بوی گندم، دستی مومیا، دستی شیر، دندان‌های تو مکرّر گزیدن سبوسند...» (مندنی‌پور، ۱۳۸۰: ۱۱۲ـ۱۱۳).

در فرجام داستان، پیشگویی کاتب تحقّق می‌یابد. هنگامی که برهود آزال را با همهٔ سرمایه‌های معنوی و مایه‌های معرفتی او تسلیم آغوش شهوانی مهیانه می‌کند و به زانو می‌افتد، تاریخ دوباره تکرار می‌شود. کتابی که بناست «معرفت» را برای برهود (فرزند آدم)

Arhive of SID

www.SID.ir

ارمغان آورد، به دست مهیانه (حوّای امروزین) از بین می‌رود و برهود بر زانوانش سقوط می‌کند؛ سقوطی چونان پدر خود، آدم(ع) بر زمین؛ چنان‌که کاتب پیش‌بینی کرده بود: «با زانوان زخمین هبوط... تخمهٔ سیب در چنگ... نطفهٔ هابیل و قابیل فراچنگ...» (همان: ۱۰۴).

داستان‌نویسان دیگری همچون هوشنگ گلشیری در «معصوم دوم» و «نیروانای من»، ابوتراب خسروی در «دیوان سومنات»، شیوا مقانلو در «کتیبه»، بیژن نجدی در «شب سهراب‌کشان» و بسیاری از دیگر نویسندگان را می‌توان برشمرد که با بهره‌جویی از مایه‌های محتوایی دیگر متون یا بازسازی آن‌ها با کارکرد معنایی و منطقی نو در جستجوی تکنیکی نوین برای ادای مقصود خود برخاسته‌اند.

۲ـ۷) کاربرد عناوین غریب و ساختارشکنانه

گاه عنوان داستان‌ها نیز کارکردی آشنایی‌زدایانه می‌یابد (ر.ک؛ اخوت، ۱۳۹۲: ۲۲۶). بدین‌ترتیب که نویسندگان با گزینش عناوین غریب و نامتعارف برای داستان‌هایشان چونان تمهیدی آشنایی‌زدایانه، ضمن جلب التفات مخاطب به اثر، حسّ کنجکاوی او را برای کشف چندوچون ماجرا به گونه‌ای مضاعف برمی‌انگیزند و او را به خوانش اثر ترغیب می‌کنند. گاه غرابت عنوان‌های انتخابی، حاصل چینش عناصری ناهمگون در کنار یکدیگر است که هیچ سنخیّت و تجانسی ندارند و صرفاً حاصل تأمّل و تعمّق در ظرفیّت‌های نهفته در واژه‌هاست؛ عنوان‌هایی چون «شام سرو و آتش» (مندنی‌پور)، «تربیع پیکر» (ابوتراب خسروی)، «روز اسب‌ریزی» (بیژن نجدی) از این مقوله هستند و گاه کاربست آرایه‌هایی همچون تشخیص و استعاره موجب برجستگی و جلوه‌گری عناوین گشته‌است. عنوان‌هایی چون «نارنج‌های شریر شیراز» (مندنی‌پور)، «استخری پُر از کابوس» (نجدی) و «مردی که تا پیشانی در اندوه فرو رفت» (مصطفی مستور) از این دسته‌اند. در مواردی نیز تخطّی از هنجارهای نحوی یا نگارشی زبان، مانند داستان «بی‌فصل و نادرخت» از بیژن نجدی و «چ‌ک‌ه» از بهرام مرادی، عامل غرابت عنوان‌های داستانی هستند.

به طور معمول، عنوان داستان را کلیدی دانسته‌اند برای خواندن اثر یا «سرنخی که غیرمستقیم به خواننده می‌گوید که باید متن را در چه راستایی بخواند» (اخوت، ۱۳۹۲: ۲۲۴). از این رو، دیریاب بودن ارتباط میان عنوان اثر و درونمایهٔ داستان و یا اصلاً بی‌ارتباط

Archive of SID

www.SID.ir

بودن آن‌ها را می‌توان از دیگر شگردهای برخی از داستان‌نویسان در راستای ارتقای سطوح آشنایی‌زدایی داستان‌ها و تأمین اهداف فرم‌گرایانهٔ آنان قلمداد کرد؛ به عنوان مثال، در داستان «تربیع پیکر» از ابوتراب خسروی، دشواریابی ارتباط میان عنوان و محتوای داستان تا مدّت‌ها ذهن خواننده را به خود مشغول می‌دارد. داستان مزبور ماجرای دو مرد را روایت می‌کند که هر دو دلباختهٔ زنی به نام «پیکر» هستند و بر اساس قراردادی، بنا را بر آن نهاده‌اند که هر یک به طور متناوب هفت سال در کنار پیکر باشند. چنان‌که می‌دانیم، «تربیع» از مصطلحات نجوم است و در پیوند با ماه به موقعیّت‌هایی اشاره دارد که در آن، تنها نیمی از ماه از منظر نظارگان زمینی دیده می‌شود. خواننده زمانی راز نهفته در عنوان داستان را درمی‌یابد که یکی از عشّاق از تشابه پیکر و ماه می‌گوید: «پیکر بی‌آنکه بداند رفتار ماه را تکرار می‌کرد و نمی‌دانست که از چه کسی یاد گرفته که پیدا و ناپیدا باشد!» (خسروی، ۱۳۸۰: ۷۳). از همین روست که هیچ یک از آن دو در هفت سالی که با پیکر می‌زیند، کاشف تمام ابعاد وجودی او نیستند؛ زیرا «او تنها نیمی از معبود است... شنگرفی گلگونهٔ صورت و سیاهی موها، زیبایی تقسیم‌شده‌ای که همهٔ حضور او نیست و آن‌ها نمی‌دانند که نیمه‌ای از او را می‌بینند و نیمه‌ای دیگر در محاق است و رو در روی دیگری است» (همان: ۶۵). از دیرباز حالت تربیع را در سیّارات شوم دانسته‌اند و شاید اطلاق این اصطلاح به پیکر، افزون بر حضور نیمه‌تمام او در زندگی عشّاق داستان دلالتی باشد به سرنوشت شوم و ناخوشایندی که با حضور پیکر در زندگی آنان رقم خورده‌است. در داستان‌های «مومیا و عسل»، «ماه نیمروز» و «مه جنگل‌های بلوط» از شهریار مندنی‌پور، «تن آبی، تنابی» از بیژن نجدی، «هاویهٔ آخر» از ابوتراب خسروی و داستان‌های شکل‌گرای دیگری نیز خواننده در ادراک مناسبت میان عنوان‌ها و درونمایهٔ داستان‌ها با مشکل مواجه است.

نتیجه‌گیری

در موضع نتیجه‌گیری باید گفت که در چند دههٔ اخیر، داستان‌نویسان در پی آشنایی با نظریّات و جریان‌های نوگرایانهٔ ادبی، به‌ویژه فرمالیسم، گونه‌ای شکل‌شکنی خلاقانه را در روایتگری داستان‌های خود رقم زده‌اند. بدین ترتیب که با در پیش گرفتن رویکردی سنّت‌شکنانه و به مدد بهره‌جویی مبدعانه از امکانات زبانی، صناعتی و درونمایگانی، داستان را از بافتی متکّی بر حادثه‌پردازی و پیرنگ‌سازی در مفهوم معنامحور سنّتی آن خارج

Archive of SID

www.SID.ir

ساخته، تلاش برای برجسته‌سازی فرم داستان از رهگذر کشف و کاربست تکنیک‌های روایی جدید و در یک کلام، پرداختن به ابعاد زیبایی‌شناختی هنر روایت‌پردازی را جایگزین آن کرده‌اند و بدین سان، «پیرنگ» هنری مورد نظر فرمالیست‌ها را محقّق ساخته‌اند.

اما ذوق و خلّاقیت داستان‌نویسان در راستای محقّق‌سازی آشنایی‌زدایی و ارتقای ابعاد زیبایی‌شناختی هنر روایت‌پردازی، در سطح صناعات داستانی به نحو چشمگیرتر و متنوّع‌تری به جلوه‌گری پرداخته‌است. چنان‌که در این جستار به‌تفصیل شرح دادیم، داستان‌نویسان کوشیده‌اند با ملزم ساختن خود به خلق و کاربست تمهیدات آشنایی‌زدایانه در این بُعد از داستان و اِعمال پاره‌ای نوآوری‌ها در شیوه‌های کاربرد صناعات داستان‌پردازی، همچون دخل و تصرّف در نظم زمانمند رخدادها و بهره‌گیری از شگردهای گسست در روایت، تمهیدات فراداستانی و افشاسازی صناعات داستانی، تخطّی از الگوهای متعارف نوشتار داستانی، درهم تنیدن سطوح «داستان» و «سخن روایی» به واسطهٔ کاربست شگردهای بصری، مسلّط ساختن گزاره‌های توصیفی بر گزاره‌های روایی، کاربست زوایای دید خلاقانه (زوایای دید مرکّب/ راویان نامتعارف و...)، پایان‌بندی‌های مبتکرانه و بدیع، بهره‌گیری خلاقانه و نمادپردازانه از ظرفیّت‌های ادبی و فرهنگی بومی، بهره‌جویی از ظرفیّت‌های آشنایی‌زدایانهٔ عناوین داستانی و... در مسیر کشف قلمروهایی تازه گام بردارند و پیرنگ هنری مورد نظر فرمالیسم را محقّق سازند.

اما باید اظهار داشت که هرگاه که این نوجویی‌های شکل‌محور با ژرف‌اندیشی و تعمّق به منظور یافتن مناسب‌ترین شکل برای تبیین محتوای مورد نظر نویسنده توأم بوده، در این عرصه توفیق‌هایی حاصل گردیده‌است و آثاری ماندگار با ارزش‌های ادبی و هنری شایان تحسین آفریده شده‌است. هرگاه نویسندگان در این زمینه به ورطهٔ افراط درغلتیده‌اند و مجذوب به نمایش گذاشتن توان تکنیکی خویش گردیده‌اند، مغلق‌نویسی جای ابهام هنری نشأت‌یافته از تبحّر در شکل‌پردازی‌های سبک‌ساز را در آثارشان گرفته‌است و طبیعتاً چنین آثاری با ذوق و سلیقهٔ سخت‌پسند ایرانی که از دیرباز در پسِ هر آفرینش ادبی، حضور اندیشه‌ای والا و متقن را پیگیری می‌کند، سازگار نیفتاده‌است و از این رو، به طرد و انزوا محکوم گردیده‌اند.

Archive of SID

www.SID.ir

منابع و مآخذ

آخن باوم، بوریس. (۱۳۹۲). ***نظریهٔ ادبیات***. گردآوری تزوتان تودوروف. ترجمهٔ عاطفه طاهایی. تهران: نشر دات.

اخوت، احمد. (۱۳۹۲). ***دستور زبان داستان***. اصفهان: نشر فردا.

بنیامین، والتر. (۱۳۶۶). ***نشانه‌هایی به رهایی***. ترجمهٔ بابک احمدی. تهران: انتشارات تندر.

خسروی، ابوتراب. (۱۳۸۰). ***دیوان سومنات***. تهران: نشر مرکز.

ـــــــــــــ . (۱۳۹۰). ***کتاب ویران***. تهران: نشر چشمه.

سلدن، رامان. (۱۳۷۷). **راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر**. ترجمهٔ عباس مخبر. تهران: طرح نو.

صادقی، لیلا. (۱۳۸۱). ***وقتم کن که بگذرم***. تهران: نشر نیلوفر.

قاسمی‌پور، قدرت. (۱۳۹۳). «آمیختگی داستان و گفتمان روایی در روایت‌های پسامدرنیستی». ***فصلنامهٔ نقد ادبی***. س۷. ش ۲۶. صص ۷ـ ۲۲.

کشکولی، قاسم. (۱۳۷۷). ***زن در پیاده‌رو راه می‌رود***. تهران: نشر قصیده.

گلشیری، هوشنگ. (۱۳۸۲). ***نیمهٔ تاریک ماه***. چ۲. تهران: نیلوفر.

محبّعلی، مهسا. (۱۳۸۴). ***عاشقت در پاورقی***. چ ۳. تهران: چشمه.

مستور، مصطفی. (۱۳۸۹). ***حکایت عشقی بی‌قاف بی‌شین بی‌نقطه***. چ ۱۴. تهران: چشمه.

مکاریک، ایرنا ریما. (۱۳۹۲). ***دانشنامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر***. ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی. تهران: نشر آگه.

مندنی‌پور، شهریار. (۱۳۸۶). ***ماه نیمروز***. تهران: مرکز.

ـــــــــــــ . (۱۳۸۸). ***شرق بنفشه***. تهران: نشر مرکز.

ـــــــــــــ . (۱۳۸۰). ***مومیا و عسل***. تهران: انتشارات نیلوفر.

نجدی، بیژن. (۱۳۸۹). ***یوزپلنگانی که با من دویده‌اند***. چ ۱۲. تهران: نشر مرکز.

ـــــــــــــ . (۱۳۸۸). ***دوباره از همان خیابان‌ها***. چ ۶. تهران: نشر مرکز.

وو، پاتریشیا. (۱۳۹۰). ***فراداستان***. ترجمهٔ شهریار وقفی‌پور. تهران: نشر چشمه.

Ferguson, Suzanne C. (1994). "Defining the Short Story: Impressionism and Form". ***The New Short Story Theories. Charles E. May (Eds.)***Athens, Ohio: Ohio University Press.

Hawakes, Trence. (1997). ***Structuralism and semiotics***. London: Roteledge.

Bennet, Tony. (1979). ***Formalism and Marksism***. London & NewYork: Roteledge.

Lemon and Reis. (1965). (Eds.) ***Russian Formalism Criticism: Four Essay***. Lincoln: Nebraska UP.

Todorof, Tzvetan. (2000). ***Typology of Detective Fiction.*** In Lodge, David and Nigel Wood (Eds). Modern Criticism & Theory. New York: Longman.

Arhive of SID

www.SID.ir