فصل‌نامه علمی تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی (دهخدا)
دورهٔ۱۳، شمارهٔ۴۹، پاییز ۱۴۰۰، صص۲۳۹ -۲۷۰
تاریخ دریافت: ۹۸/۱۲/۱۴، تاریخ پذیرش: ۹۹/۲/۱۶
(مقالهٔ پژوهشی)

آشنایی‌زدایی از سازه‌های داستان در شش داستان پست مدرن معاصر فارسی

فائزه احمدی[۱]، دکتر فاطمه حیدری[۲]

چکیده

آشنایی‌زدایی در اصطلاح ادبی غریبه‌سازی آن بخش از ادبیت متن است که برای مخاطب آشناست. این تکنیک ادبی اولین بار در مکتب شکل‌گرایان روسی پدید آمد. در داستان‌نویسی نو، آشنایی‌زدایی از راه بیان و استفاده متفاوت از عناصر داستان مطرح می‌شود. داستان‌های پست مدرن معاصر فارسی به سبب گزینش آشنایی‌زدایی در عناصر داستانی از قبیل دیدگاه، مضمون، فضاسازی، زمان، فرم، لحن و پایان‌بندی متفاوت در هاله‌ای از شگردهای نو قرار می‌گیرند و خواننده را مجبور می‌سازند بارها این داستان‌ها را بخواند تا به کشف مورد نظر نویسنده دست پیدا کند. این مقاله با روش توصیفی – تحلیلی و به شیوه کتابخانه‌ای در صدد آن است که ضمن شناخت آشنایی‌زدایی از سازه‌های داستان در داستان‌های پست مدرن به نقد و بررسی شش داستان از« بیژن نجدی»، «هادی خورشاهیان»، «مهدی یزدانی خرم »، « لیلا صادقی» و بررسی عناصر سازنده در آن‌ها بپردازد.

کلیدواژه‌ها: آشنایی‌زدایی، داستان‌های پست مدرن معاصر فارسی، فراداستان، فضاسازی، دیدگاه، فرم و پایان بندی.

[۱] .دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد کرج، دانشگاه آزاد اسلامی، کرج، ایران.
fa.ahmadi4444@gmail.com

[۲] .دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد کرج، دانشگاه آزاد اسلامی، کرج، ایران. (نویسندهٔ مسؤول)

fateme_heydari10@yahoo.com

مقدمه

یکی از فیلسوفان تاریخ آلمان به نام اشپنگلر(oswald Spengler) در کتابی با عنوان «انحطاط غرب»، در خلال جنگ جهانی اول نوشت که تمدن غربی و ارزش‌های مسلّط آن به پایان خود نزدیک می‌شود. و اعلام کرد که قیود و سنتّهایی که جامعه را بر پا داشته چهل و یک سال بعد در سال (۱۹۵۹)م یکی دیگر از متفکران غربی اعلام کرد که ما در پایان دورانی هستیم که عصر مدرن نامیده می‌شود و در پی آن، دوران پسامدرن فرا می‌رسد. در چهارچوب دوران مدرن زندگی معنا دارد و عناصر سازنده آن عبارت‌اند از: خرد، حقیقت، سنت، اخلاق و تاریخ. اما پست مدرنیسم بر آن است که این مفاهیم با موشکافی‌های تجزیه و تحلیل‌گرایانه امروز سازگار نیستند، معانی خود را یکسره از دست داده‌اند و تمامی نظریات استوار بر مفاهیم مطلق حقیقت، ایدئولوژی، علوم و خرد، در واقع چیزی نیستند مگر تعدادی ساختار تصنعّی. در قرن بیستم میلادی همراه با دگرگونی‌های اوضاع جهان، داستان کوتاه نیز دستخوش تحولاتی شد که نقد نو را به دنبال داشت، این جریان در ایران پس از انقلاب مشروطه تاثیراتی بر جای نهاد و شروعی برای پایه‌ریزی داستان کوتاه شد. آغازگران داستان کوتاه معاصر فارسی و آورنده مدرنیسم «محمدعلی جمالزاده» و «صادق هدایت» شمرده می شدند. در این زمان، ادبیات واقع گرایانه‌تر شده، شکست روشنفکران دست‌مایهٔ نوشته شدن آثار «بهرام صادقی» و «جلال آل احمد» شد؛ سپس نسل سوم داستان‌نویسی بعد از انقلاب اسلامی پدید آمده، تحت تاثیر جریان پست مدرن، داستان‌های کوتاه و بلند پست مدرن خلق شدند. متاخرترین گرایش در رمان ایرانی را از حدود یک دهه پیش در رمان، رمان‌نویسانی که علاقه فراوانی به طبع آزمایی در شیوه‌های داستان‌نویسی معاصر در خود نشان می‌دهند و به ویژه مایلند آثاری به سبک و سیاق رمان‌های اروپایی و آمریکایی دهه ۱۹۶۰ و بعد از آن بنویسند، می‌توان دید وجه غالب این رمان‌ها، بدعت گذاری‌های متنوع شکلی (فرم) در زمینه عناصر رمان به ویژه پیرنگ و نحوه روایت‌گری است. در اغلب این رمان‌ها ، عناصر پست مدرنیستی از قبیل بی زمانی و بی مکانی در وضعیتی نابه سامان در قالب شخصیت‌هایی پارانوئید و نیز در قالب پیرنگ‌هایی به ظاهر چند پاره و نامنتظم گنجانده شده اند. برخی از این داستان‌ها، فراداستان

هستند و ساختگی بودن خود را افشا می‌کنند، برخی دیگر غیبت نویسنده، زمان پریشی، روان گسیختگی شخصیت‌ها و سایر مؤلفه‌های پست مدرن را در خود دارند. در این روایات عناصر مضمون، دیدگاه، فضا، فرم و پایان‌بندی به شیوه کهنه و تکراری به کار گرفته نشده‌اند و در ساختار بسیاری از آن‌ها کاربرد نظریه ادبی آشنایی‌زدایی(Defamiliaration) به چشم می‌خورد. آشنایی‌زدایی از طریق برهم زدن روش‌های معمول زبان شکل می‌گیرد و نویسنده سعی می‌کند مفاهیم آشنا را که بر اثر تکرار و عادت، تأثیر خود را از دست داده‌اند، از راه‌های مختلف به گونه‌ای دیگر به مخاطب نشان دهد. در این پژوهش با فرض آگاهی خواننده از چگونگی پیدایش داستان‌نویسی نوین در ایران ؛برخی داستان‌های کوتاه پست‌مدرن دهه هشتاد شمسی و کاربرد نظریه ادبی آشنایی‌زدایی در ساختار آن‌ها بررسی می‌گردد. شایان ذکر است که در آثار منتخب، ویژگی‌های پست مدرنی که قابلیت نقد فرمالیستی دارند، بیشتراست. در این پژوهش دو اثر «وقتم کن که بگذرم» و «داستان‌های برعکس» از «لیلا صادقی» ، «داستان‌های ناتمام» از «بیژن نجدی»،دو داستان«من هومبولتم» و «من کاتالان نیستم از «هادی خورشاهیان» و «من منچستریونایتد را دوست دارم» از «مهدی یزدانی خرم» از منظر آشنایی‌زدایی در عناصر داستان و اشکال غیرمتعارف داستان‌نویسی مورد بررسی قرار گرفته‌اند.

پیشینهٔ تحقیق

در مقاله «مدرنیسم و پسامدرنیسم در آثار کوتاه نویسان معاصر ایران» نویسنده گرایش به سوی جنبه‌های زیباشناختی داستان نویسی را در داستان‌های دهه شصت و هفتاد شمسی بیان کرده و معتقد است: «نویسندگان معاصر ما جهت آشنایی‌زدایی از صنایع و شگردهای تثبیت شده و سنّتی نویسندگان، سعی دارند از شیوه‌های سنّتی گذشته فاصله بگیرند و به تجاربی نو در زمینه طرح و پیرنگ، دیدگاه، ساختار و زبان داستان دست یابند.» (اولیائی نیا، ۱۳۸۹: ۱۸) در مقاله «مروری بر کتاب فراداستان» نویسنده راجع به آشنایی‌زدایی مطالبی را مطرح می‌کند:« فراداستان عبارت است از تناقض، پارادوکس،شیء بازیافته و مهارت در بینامتنیت و راوی فضولی که مرتباً در جریان داستان حضور خود را به شکلی مفرط به رخ می‌کند.»(دوستی،۱۳۹۱: ۳۴-۳۳) مقاله«نگاهی به ویژگی‌های پسامدرنیستی در «داستان ناتمام

(A+B)» اثر «بیژن نجدی» به بررسی مؤلفه‌های پست مدرنیستی در یکی از داستان‌های کوتاه مجموعه «داستان‌های ناتمام» می‌پردازد. «داستان ناتمام (A+B) » با به کارگیری تمهیداتی همچون ویژگی‌های فراداستانی، دور باطل، زیاده‌روی، پارانویا و ... قالبی به خود گرفته که آن را در راستای آثار ادبیات داستانی پسامدرن دهه‌های اخیر، قرار داده است.»(حجاری و قاسمی، ۱۳۹۰: ۱۲۳) کتاب «نقد فرمالیستی» اثر مریم موسوی به بررسی داستان های کوتاه معاصر ایران در دهه هفتاد شمسی می‌پردازد. این کتاب گاهی آشنایی‌زدایی را در شیوه به کارگیری زبان مطرح می‌کند تا درک تازه‌ای به خواننده دهد و گاهی با نشان دادن تغییر در ساختار عناصر داستان مانند فضا، پایان‌بندی متفاوت، دیدگاه و ... این موضوع را بیان می‌سازد. «از دید یک فرمالیست زمان روایت هیچ ربطی به زمان واقعی ندارد و در هم ریختن زمان یا گذشتن از وقایع یا جابه جا کردن آن‌ها اساس ادبیت به حساب می‌آید. »(موسوی، ۱۳۹۳: ۳۰) آن چه در همه این آثار دیده می‌شود بررسی مؤلفه‌های پست‌مدرنیسم و استفاده از فرم متفاوت در داستان‌های کوتاه معاصر است در پژوهش حاضر ضمن بررسی نظریه آشنایی‌زدایی در شش داستان کوتاه دهه هشتاد شمسی به تعریف ناقدان فرمالیستی از سازه‌های داستان مانند مضمون، دیدگاه، زمان و فرم متفاوت و به چگونگی قرار گرفتن این عناصر در داستان‌های این دهه اشاره می‌شود. این تحقیق به جهت تازگی موضوع و کاربرد آن نگاه ویژه‌ای دارد؛ ضمن این که دربارهٔ آثار انتخابی کمتر در نشریه‌های ادبی مطلب نوشته شده است.

روش تحقیق

روش تحقیق در این مقاله بر اساس مطالعات کتابخانه‌ای و به شیوهٔ توصیفی تحلیلی است. ابتدا مفاهیم اصلی و تشکیل دهنده این مقاله تعریف شده‌اند و سپس به بررسی آثار برگزیده پنج نویسنده معاصر از جمله «لیلا صادقی»، «بیژن نجدی»، «هادی خورشاهیان» و «مهدی یزدانی‌خرم» پرداخته شده است. در مطالعهٔ حاضر آشنایی‌زدایی از عناصر داستان و استفاده از فرم متفاوت هدف اصلی بوده است.

مبانی تحقیق

مبانی تحقیق شامل بنیان‌های تحقیق و دربردارنده نظرات پژوهشگران یک حوزه است.

در این مقاله که آشنایی‌زدایی از عناصر شکل دهنده داستان مورد توجه است شش داستان کوتاه از چهارنویسنده مورد توجه است که به فراخور موضوع، در ذیل عناوینی بررسی شده‌اند.

آشنایی‌زدایی

این مفهوم نخستین بار توسط «ویکتور شکلوفسکی(victor shklovsky)» در مقاله «هنر به مثابه تمهید» در سال (۱۹۱۹)م به کار رفت. وی معتقد بود که معنای هنر در توانایی آشنایی‌زدایی از چیزها،در نشان دادن آن‌ها به شیوه‌ای نو و نامنتظر نهفته است. ادراک ما بر حسب عادت و به طور خودکار عمل می‌کند.

هنر این توانایی را دارد که حس چیزها را انتقال دهد آن سان که ادراک می‌شوند و نه آن سان که دانسته می‌شوند. آشنایی‌زدایی یا افشا به این معناست که رمان باید فوت و فن‌های ادبی خود را برای خواننده افشا کند و این درست عکس نظر قدماست که می‌گفتند هنر باید صنایع خود را پنهان سازد.

یکی از موارد آشنایی‌زدایی در رمان‌های پست مدرن اتفاق می‌افتد به این ترتیب که تشبیه‌های عجیب و غریب به کار رفته در آن در خور توجه است.

فراداستان

آثار ادبی با این پیش‌داوری مطالعه می‌شوند که تقلیدی از واقعیت هستند نه خود واقعیت. در رمان‌های پست مدرن،این فاصله بین واقعیت و تخیل از بین می‌رود در نتیجه این تصور برای خواننده ایجاد می‌شود که دنیا تقلیدی از متن است و نه متن تقلیدی از دنیای واقعی، برای ایجاد این احساس، نویسنده پست مدرن از فراداستان بهره می‌برد. نویسنده خود را به صورت یکی از شخصیت‌ها مطرح می‌کند و مرز میان تخیل و واقعیت را مخدوش می‌کند و بدین شکل خواننده سرگردان می‌ماند که این شخصیت‌ها همان انسان‌های واقعی دنیای ما هستند یا خیر. «با خلق این آثار قطعه قطعه، نامنسجم و هراس آور، نویسنده از خواننده دعوت می‌کند که به واقعیت از منظر دیگر بنگرد و به این نکته متناقض نما دست یابد که از این راه بهتر می‌توان به کنه حقیقت دست یافت.»(پاینده، ۱۳۸۱: ۸۱-۷۳)

فضاسازی

روح مسلط و حاکم بر هر داستانی فضا نام دارد. داستان همراه با عناصر سازنده‌اش می‌تواند با استفاده از فضا بر ذهن خواننده تاثیر بگذارد. فضای داستان با استفاده از درون مایه می‌تواند سرد،پر امید و مضطرب باشد. کنترل فضای طبیعی داستان به عهده نویسنده است. فضاسازی «جو،فضای ذهنی و حال و هوای کلی و روح حاکم بر داستان است؛ با چیزی که حاصل کار نویسنده است و در خواننده ایجاد می‌شود و موجب می‌شود تا او حال و هوای اثر را درک و حس کند.»(بی نیاز،۱۳۹۴: ۶۷) فضا با کمک رویدادها، لحن، کنش شخصیت‌ها و صحنه می‌تواند بر ذهن خواننده تاثیر بگذارد. در داستان‌های پست‌مدرن فضاسازی داستان، دستخوش دگرگونی‌هایی بوده است. در حال حاضر رسیدن به عصری که اطلاعات به سرعت در اختیار همگان قرار می‌گیرد، ساخت فضای روانی در داستان بیشتر مورد توجه نویسندگان است. در داستان نو کمتر می‌خوانیم که نویسنده عمل داستانی را متوقف کند و درباره مکانی قلم فرسایی کند.کاری که در داستان‌های قدیمی و به خصوص رمان‌های کلاسیک رسم و شایع بوده است.»(مندنی پور، ۱۳۸۴: ۳۲)

دیدگاه

دیدگاه یا زاویه دید در داستان عبارت است از فرم و شیوه روایت داستان توسط نویسنده. نویسنده با استفاده از دیدگاه به‌خواننده در مورد داستان اطلاعاتی می‌دهد. دیدگاه می‌تواند در نتیجه داستان ، تاثیر گذار باشد زیرا بر افزایش میزان صمیمّیت، واقع‌گرایی و باور پذیری داستان نقش مهمی را ایفا می‌کند. «درک این آموزه که هر داستان ناگزیر از داشتن دیدگاهی برای روایت است، اما داشتن راوی برای نقل این روایت الزامی نیست، بسیار اهمیت دارد.»(مستور، ۱۳۸۴: ۳۶)

یکی از مؤلفه‌های داستان‌های پست‌مدرن ویژگی مرگ مؤلف است که به دنبال استفاده محدود از زاویه دید دانای کل پدید آمد. در داستان‌های پست‌مدرن آشنایی‌زدایی از زاویهٔ دید دانای کل و بیان روایت موازی از دو دیدگاه و حتی چند دیدگاه در داستان دیده می‌شود. متفاوت بودن شیوه‌های روایت و استفاده از زاویه‌های دید متفاوت باعث پدید آمدن آشفتگی در داستان‌های پست مدرن می‌شود که یکی از تکنیک‌های مهم در این نوع

داستان‌ها است.

فرم

فرم در داستان‌های پست‌مدرن، موضوعی است که بسیار بیشتر از سایر موضوعات مربوط به نویسندگان پست‌مدرن در کشور ما مورد توجه قرار گرفته است. نویسندگان داستان‌های پسامدرن، شکل داستان‌هایشان را نه فقط کشف بلکه همچنین ابداع می‌کنند. بدعت گذاری یک راه مهم برای تمایز گذاشتن بین امر نو و امر دیرین، و در انداختن طرح نو در ادبیات پسامدرن است.»(پاینده،۱۳۹۳: ۱۶۱) فرم در داستان‌های کوتاه معاصر به شکل‌های مختلفی از قبیل استفاده از طرح‌های گرافیکی، کاربرد فونت‌های متنوع، آرایش متن با تصاویر و... به کار رفته است.

پایان‌بندی

قوی‌ترین و مؤثرترین بخش روایت، پایان داستان است. برای هر داستانی پایان غیرمنتظره و پیش بینی نشده، پایانی خوب محسوب می‌شود. در داستان‌های پست مدرن، پایان داستان نویسنده با ایجاد الهام و دشوارسازی ادراک خواننده، ذهن او را در شکل‌گیری داستان با خود همراه کرده و در حقیقت جهانی را برای مخاطب می‌سازد که او خود حدس بزند پایان روایت چه خواهد شد. «شکل باز برخی از داستان‌های اخیر در همان بی پایانی خود به نتیجه‌ای دست می‌یابد که همانا دانش جدید و راه‌های جدید برای ارزیابی تجربه است.»(گرین و ... ۱۳۸۵: ۹۱)

بحث

«فرمالیسم» نوآورترین مکتبی است که در قرن بیستم و در خلال جنگ جهانی اول به وجود آمد و سپس در سال (۱۹۳۰)م بر اثر استبداد متوقف شد«این مکتب که مدافعان، از آن به عنوان تجزیه‌وتحلیل ریخت‌شناسی سخن می‌گفتند از (۱۹۱۵) تا (۱۹۱۶)م به شکل واکنشی در برابر مکتب اصالت ذهن و نمادگرایی سمبولیسم در می‌آید.»(ایوتادیه، ۱۳۷۸: ۱۹). مخالفان نهضت فرمالیسم روسی اصطلاح «فرمالیسم» را با بار منفی و برای تحقیر آن به کار می‌بردند، زیرا به الگوهای مربوط به صورت و شگردهای فنی ادبیات توجه می‌کرد«ویکتورشکلوفسکی» ،«بوریس آخن بام (Boris Eichenbaum) » و «رومن

یاکوبسن(Roman Jakabsan)» جزء اولین افرادی بودند که به این مکتب وارد شدند اما بعد از انتقال به چکوسلواکی، این مکتب توسط اعضای محفل زبان‌شناسی پراگ تداوم یافت» (ایبرمز،۱۳۸۷: ۱۶۲). منتقدان فرمالیسم برخی از مهم ترین اصول این روش مانند خوانش دقیق و چند باره متن، تفسیر موشکافانه کلمه‌های متن، توجه به متن بیشتر از فرامتن را به طور جدی وارد ادبیات کردند. توجه به متن، برای فرمالیست ها هم ارز توجه به ادبیت(riterariness)[1] بود. آن‌ها متن را مطالعه می‌کردند تا عناصر زبانی آن را بررسی کنند و از نظر آنان ویژگی‌هایی که از یک اثر، اثر ادبی می‌سازد شایسته توجه بود. ادبیات «به گفته «رومن یاکوبسن» نمایش‌گر در هم ریختن سازمان یافته گفتار متداول است. ادبیات، زبان معمول را دگرگون می‌کند، قوت می‌بخشد و به گونه‌ای نظام یافته آن را از گفتار روزمره منحرف می‌سازد.» (ایگلتون،۱۳۸۳ : ۵) این دیدگاه سبب شد تا زبان‌شناسان و فرمالیست‌ها به نقطه مشترکی برسند و فرمالیسم، منشاء زبان شناسی ساختارگرا شود. «زیرا زبان شناسی علمی بود که به دلیل ماده مورد مطالعه‌اش با بوطیقا فصل مشترک داشت» (تودوروف،۱۳۸۵: ۳۹) یکی از مهم‌ترین نظریه‌هایی که در ارتباط با این مکتب وارد ادبیات شد، نظریه آشنایی زدایی است، «شکلوفسکی» عقیده داشت هر اثر هنری در ارتباط با سایر آثار هنری و یاری گرفتن از برقراری پیوند مشترک میان این آثار قابل درک است؛ «نه تنها تقلید ادبی بلکه هر اثر هنری که شبیه یک الگو یا در تضاد با آن خلق می‌شود فرم جدید نه برای محتوای جدید، بلکه برای جایگزینی فرم قدیمی که حالا خصوصیت زیبایی شناختی خود را از دست داده است، ظاهر می‌شود»(همان: ۵۲). اساسی‌ترین کار هنرمند از دید فرمالیسم آشنایی‌زدایی و زدودن غبار عادتهاست. واقع امر این است که آشنایی‌زدایی «در نظر صورت گرایان روس، هر نوع نوآوری در قلمرو ساخت و صورت است و هر پدیده کهنه‌ای را در صورتی نو در می‌آورد، یعنی «هنرسازه[2]» را از نو زنده و فعال می‌کند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۹۶) ادبیات ما را وادار می‌سازد که جهان را دوباره ببینیم و آنچه را که برای ما بیش از حد عادی شده است دوباره غیرعادی و دوباره برای انسان بازسازی کند. حافظ نیز قرن ها قبل از صورت گرایان روس در بیت معروف:«در خلاف آمد عادت بطلب کام که من/ کسب جمعیت از آن زلف پریشان کردم» (برزگرخالقی ، ۱۳۸۴: ۷۳۴) این کار را انجام

داده است. آسان‌ترین راه برای رسیدن به آشنایی‌زدایی ایجاد تغییرات آگاهانه یا ناآگاهانه در نگارش است و از جانب دیگر تغییر شکل در طرز بیان روایت که موضوع اصلی این پژوهش است.گاهی نویسنده برای ایجاد آشنایی‌زدایی از واژه‌های زبان دیگری در نوشته خودش استفاده می‌کند مانند استفاده واژه‌های زبان انگلیسی در داستان فارسی« وردی که بره‌ها می‌خوانند» از «رضا قاسمی»: «دکترهاوکینگ دو زانو نشسته است پای بستر ننه دوشنبه هشت ساله، و مشت ها را رو به آسمان تکان می‌دهد طوری که انگار تمام سیاره زمین مخاطب اوست :

Oh, lord, I must forsake you ! I must forsake you !

تمام تنش چرک کرده است ننه دوشنبه هشت ساله »(قاسمی، ۱۳۹۱: ۱۶۳). و یا با استفاده از متون و صناعات ادبی مانند این شعر از «سید علی صالحی» که با نوعی از ابهام همراه است با استفاده از استعاره، مفهوم «قبر» را عادت زدایی کرده و در واژه، بی پرده نوعی ابهام پدید می‌آورد: «خواب دیده‌ام خانه‌ای خریده‌ام /بی در، بی دیوار، بی‌پرده، بی پنجره» (صالحی، ۱۳۸۵: ۲۳) مفهوم ادبیت با کمک عادت زدایی به دست می‌آید و « تنها اثری را می‌توان دارای ارزش ادبی یا ادبیت دانست که عادت زدایی کند...»(برتنز، ۲۰۰۱: ۴۰) علاوه بر آشنایی‌زدایی باید به اصل دیگری به نام دشوارسازی (Making difficult)، نیز توجه کرد، این اصل در حقیقت «عامل جمال شناسیک و هنری و برای دوری گرفتن از ابتذال»(شفیعی کدکنی، همان: ۱۰۹) است. مانند اشعار خاقانی که بخشی از هنر خود را در این راه آزموده است؛ یعنی در کنار بهره‌وری خلاق از هزاران هنر سازه موجود و ممکن در زبان فارسی، گاهی از هنرسازه دشوارسازی هم می‌توان سود جست. نویسندگان پست مدرن نیز شکل داستان را برگرفته از محتوای آن دانسته، به چگونه گفتن اهمیت می‌دهند و برای رسیدن به این هدف، الهام و تناقض را تا جایی پیش می‌برند که گاه داستان هایشان فرجام‌های نامعین و چندگانه به همراه می‌آورد. آنها به خواننده خود این امکان را می‌دهند تا از پذیرنده‌ای منفعل به آفرینشگری فعال تبدیل شود. در این داستان‌ها مفهوم علیت و توالی زمان دچار آشفتگی شده و داستان از فرمول نظم ← بی نظمی تبعیت می‌کند و از سیالیت برخوردار می‌شود، گویی نویسنده نمی‌خواهد روایتی منسجم را بازگو کند. این

داستان‌ها حالتی بازی گوشانه دارند و به تفسیری قطعی تن در نمی‌دهند، زیرا نویسنده بیش از آن که بخواهد مهارت خود را در ساختن و پرداختن روایت نشان دهد، می‌خواهد فرایند فهم روایت را به موضوعی مهم تبدیل کند.

آشنایی‌زدایی از سازه‌های داستان در شش داستان کوتاه پست مدرن دهه هشتاد شمسی فراداستان

در داستان‌های پست مدرنیستی بر خلاف داستان‌های مدرنیستی نویسنده تلاش می‌کند خود را در پشت داستان مخفی کرده و خود را به عنوان یکی از شخصیت‌ها معرفی نماید توسل به فراداستان شکل تازه‌ای از واقعیت را در متن داستان جلوه می‌دهد:«در این شیوه نویسنده می‌تواند آشکارا نشان دهد که داستان، توهمی بیش نیست و ترفندهایی را برملا سازد که آن را واقعی می‌نمایاند» (مارتین، ۱۳۸۲: ۱۳۳) رمان‌های پست مدرن هیچ گاه در جهت اثبات و تایید وقایع تاریخی عمل نمی‌کنند بلکه بیشتر در پی مغشوش کردن واقعیت تاریخی هستند. فراداستان تاریخ‌نگارانه یکی از انواع فراداستان است که با تایید بر جایگاه خود به عنوان داستان و نه از طریق تاریخ، عمل نوشتن را به یاری فنون فراداستان برجسته می‌سازد به طوری که حتی قواعد داستان‌نویسی نیز دستخوش نوعی دگرگونی می‌شود. به عبارت دیگر «منابع تاریخ دان محدود است، اما تخیل نامحدود است. بنابراین تاریخی که یک نویسنده پست مدرن می‌نویسد، ابعادی پیدا می‌کند که یک تاریخ‌نویس معمولی نمی تواند منعکس کند»(تدینی، ۱۳۸۸: ۱۳۴) در این داستان‌ها شخصیت‌هایی از تاریخ گذشته یا از داستان‌های دیگر وارد متن جدید داستان می‌شوند و نقشی را به عهده می‌گیرند. در میان آثار داستانی معاصر، داستان کوتاه «داستان‌های ناتمام» از بیژن نجدی نشانه‌های آشکاری از فراداستان را در خود دارد. در «داستان‌های ناتمام» پسر نوجوانی که به تازگی پدرش را از دست داده است قرار است همراه با مادرش به مهمانی برود. نویسنده، چگونه به مهمانی رفتن شخصیت‌ها را به شش شکل متفاوت روایت می‌کند. او با هر روایت، خواننده را از ابتدای خانه به میانه راهِ رفتن به مهمانی و از میانه راه به کنار چرخ خیاطی مادر که در حال چرخ کردن پیراهن مهمانی است، می‌کشاند و از آن جا دوباره به میانهٔ راه رفتن به مهمانی، باز می‌گرداند.«که مادرم، با فروتنی و با اندوه، به جای انتخاب یک پیراهن سفید و یقه بازو

کوتاه، پارچه خاکستری و پاییزه‌ای در طرحی ساده و بلند، دوخته و به یک بارپرو قناعت کرده بود و این حتماً از چشم هیچ کدام از عموها پنهان نمانده بود، زیرا هنگام خداحافظی، مدام تکرار می‌کردند... منتظرتان هستیم..یادتان نرود.. آن لبخندتان را هم بیاورید...»(نجدی،۱۳۹۲: ۱۵) و این خود دلیل برای ناتمام بودن، داستان‌های ناتمام است. فراداستان تاریخ نگارانه یکی دیگر از ویژگی‌های این داستان است. شخصیت‌هایی از تاریخ گذشته یا داستان‌های دیگروارد متن شده و ایفای نقش می‌کنند. نویسنده مرز میان واقعیت و تخیل را با استفاده از شخصیت‌هایی تاریخی مانند امیرکبیر و اتفاق‌های تاریخی مانند کودتای سوم اسفند و شخصیت‌های اسطوره‌ای مانند رستم و سهراب مغشوش می‌کند:

سال‌ها بعد از مرگ اعتصام السلطنه، نوه‌های او کتابچه خاطرات پدربزرگشان را به یک کلکسیونر یهودی فروخته و هفده سال پس از کودتای سوم اسفند اولین جلد آن خاطرات در مطبعه آقا مصطفی جورابچی چاپ شد. اعتصام در فصل نهم همان کتاب جزئیات سفرش به گیلان را با نثری مکتب‌خانه‌ای نوشته بود که من قسمت نخجیر کلایه آن را در این قصه بازنویسی کرده‌ام. البته قسم می‌خورم که در وقایع آن روزها دست نبرده و چیزی را عوض نکرده‌ام.»(نجدی، همان: ۸۷) در بخشی دیگر از داستان به شخصیت تاریخی امیرکبیر اشاره می‌شود و نویسنده در این داستان اگر چه واقعیت تاریخی قتل امیرکبیر را می‌داند اما همه واقعیت تاریخی این حادثه را که آن هم بر اساس تخیّل نویسنده شکل گرفته، تحت الشعاع شگرد و تخیل داستانی خود قرار می‌دهد و یک واقعیت تاریخی را دوباره می‌سازد:« علیا حضرت می‌گفت: شبی که از این پنجره بچّه‌ها را به طلعت نشان دادم ... از او پرسیدم دلش می‌خواهد چه اسمی برای پسرس بگذارد طلعت گفت: «امیر»، دلاک از امیرکبیر خواهش کرده بود که رویش را بگرداند تا او بتواند با تیغ دلاکی اش رگ های مچ دست صدراعظم را ببرد. امیر هر دو مچ دستش را توی طشت پر از آب جوش گذاشت تا او بتواند با تیغ دلاکی، رگ‌ها را باز کند.»(همان: ۹۳)

«نجدی» با تکثّر بخشیدن به روایت‌های داستان از زبان راوی، خواننده را نه با یک حقیقت واحد، بلکه با مجموعه‌ای از حقایق مواجه می‌سازد و با تعداد فراوانی از روایت‌های متفاوت عمل روایت را بسیار مهم‌تر از اتفاق روایت شده مطرح می‌کند و این نوع پرداختن

به خود داستان به جای انتقال حقیقتی جهان شمول به خواننده از طریق رخدادهای داستان،دلیلی برای اثبات فراداستان است که «داستان‌های ناتمام» نجدی به خوبی این عنصر را بازتاب می‌دهد.در حقیقت راوی نه در جایگاه یک شخصیت، بلکه با مخاطب قرار دادن مداوم خواننده به وسیلهٔ راوی بر حضور خود در داستان اصرار می‌ورزد. در داستان «من هومبولتم» از «هادی خورشاهیان» مردی به نام بردیا با اسم مستعار هومبولت در داستان حضور پیدا می‌کند. وی نویسنده و روزنامه نگار، مدام در حال مشاهده و بررسی واقعیات است اما به زودی در مرزهای واقعیت و خیال سرگردان می‌شود. او که گزارشگر ورزشی رادیو و تلویزیون است. ناگهان به نویسندگی روی آورده، به بیان مطالب فلسفی و روان‌شناسی می‌پردازد. این رمان، رمان آشفته‌ای است که پراکندگی ذهن هومبولت یا بردیا را بیان می‌کند. راوی مرز دنیای زندگان و مردگان را شکسته، مردگانی را مشاهده می‌کند که باوی حرف می‌زنند. این مرده‌ها، داستانشان را روایت کرده در بسیاری از قسمت‌های داستان نقش راوی را دارند. هومبولت در خواب و رویا به سر می‌برد و این امر تشخیص واقعیت و مجاز را برای خواننده دشوار می‌کند. در این داستان، نویسنده بارها مرز میان واقعیت و تخیل را در هم می‌ریزد و با شخصیت‌های اصلی داستان گفت‌وگو می‌کند زندگی همیشه برای آدم ماجراهای عجیبی دارد. الان دو سال از یازده سالی که به آن اشاره کردم، گذشته است.آن چیزها را گفتم که حواستان را خوب جمع کنید و گرنه می‌توانستم از اول، این رمان را از پاراگراف بعدی شروع کنم.من به خاطر اسفندیار و ویلهلم فون هومبولت از روزنامه‌نگاری ورزشی به نویسندگی رسیدم و شروع کردم به نوشتن رمان‌های پست مدرن شاید من هم دو قرن بعد کشف شدم. بعدها که به زبان‌شناسی علاقه‌مند شدم، دیدم سوسور و چامسکی خیلی از حرف‌های مهم شان را از روی دست هومبولت نوشته‌اند.»(خورشاهیان،۱۳۹۰: ۱۳)

گاهی اوقات نویسنده در مورد کاری که باید بکند، دچار تردید می‌شود و نمی‌تواند داستانش را ادامه دهد، بنابراین از شخصیت‌ها می‌خواهد که این کار را انجام دهد:«یک نویسنده پست مدرن از یک نویسنده کلاسیک هم بیش‌تر به آرامش نیاز دارد و گاهی با خودم فکر می‌کنم کاش بردیای دروغین باقی می‌ماندم و هومبولت نمی‌شدم. از وقتی میکائیل

مرده است، از هومبولت بودنم بدم می‌آید.»(همان: ۲۲)

شکستن هنجارهای داستان‌نویسی

«روایت‌های متمردّ» اصطلاحی است که برای داستان‌هایی که با قواعد رایج زمان خود، شکل نگرفته‌اند و از عنصر فراداستان بهره می‌برند، به کار می‌رود داستان «من کاتالان نیستم» شکل تازه‌ای از این نوع داستان‌نویسی را در خود دارد. داستان در ارتباط با جنگ ایران و عراق و فوتبال است. سه جوان حدوداً سی ساله در سه دورهٔ سال‌های انقلاب، دوران جنگ و سال‌های اخیر در داستان حضور دارند. داستان را دو شخصیت به نام‌های مزدک و ایلیا، که خود نماینده موضوعاتی در طول داستان هستند، روایت می‌کنند این دو از طرف داران تیم بارسلونا هستند که با سفر به آرژانتین با ماجرای مافیای مواد مخدر همراه می‌شوند. در حقیقت محور اصلی داستان فوتبال و جنگ است و در لایه‌های زیرین داستان هویت ملی و مذهبی همراه با هم در حرکت هستند. یکی از نشانه‌های عدم قطعیت در داستان‌های پست مدرن ورود شخصیت‌هایی از تاریخ گذشته و یا از داستان‌های دیگر در متن جدید است. این شخصیت‌ها معمولاً نقشی را به عهده می‌گیرند و مرز بین تاریخ و تخیل را در هم می‌آمیزند. در داستان «من کاتالان نیستم» بارها شخصیت‌های تاریخی به خیال می‌پیوندند و خواننده سردرگم است که کدام واقعیت دارد:«پدربزرگ برگشت طرف من و ادامه داد پدرزنت چطوره؟من این یارو رو می شناختم. این رونی همون موقع همین شکل و قیافه بود ماشاالله خوب مونده. با شعبان بی مخ جلو جیپ نشسته بود... واقعاً اگر آشیخ محمد خیابانی نبود می‌شد سفارت را بگیریم؟ دانشجوها چه کاره بودن. خودم قلاب گرفتم آشیخ محمد رفت بالای دیوار سفارت. عباشو از رو دوشش برداشت و داد زد هر کی تنباکو مصرف کنه انگار اجنبی آورده پریدم کفشی پوشیده نپوشیده پله‌ها را دو تا چهار تا کردم... (خورشاهیان،۱۳۹۱: ۴۵) گاهی نویسنده به سراغ شخصیت‌هایی تاریخی در کشورهای دیگر می‌رود و ذهن خواننده را سرشار از اطلاعات می‌کند:«روزی که آدم رباها بوفون را دزدیده بودند،زنگ زدم به مارچلولیپی، لیپی توی ایتالیا خیلی خرش می‌رود. از همان جام دو هزار و شش،حتی گانگسترها و مافیاها هم دوستش دارند: گفتم مارچلو یک کاری برای جی جی بکنیم. گفت بگذار این رمان جدید کالوینو را تمام کنم.»(همان: ۵۴) چشمم افتاد به راننده

آمبولانس نگاهمان با هم گره خورد. او دوست قدیمی‌ام ارنست همینگوی بود .پس من در جنگ‌های داخلی اسپانیا بودم در هزار و نهصد و سی و شش، نه در ایتالیا در هزار و نهصد و نود و هشت اما ارنست همینگوی خودکشی کرده بود.»(همان: ۱۰۷) حتی نامه‌ای خیالی بین آلبرکامو و دوست ناشرش گالیما در مورد رد درخواست کامو جهت چاپ کتاب «من کاتالان نیستم» رد و بدل می‌شود: «آلبر عزیز«من کاتالان نیستم»را به دقت و دوباره خواندم... برای حرمتی که برایت قایلم نباید چاپ کتاب دوست ایرانی‌ات را رد می‌کردم... این رمان برای من چیز تازه‌ای نداشت اصلاً خونسردی بیگانه را ندارد عجیب است که آدمی که «بیگانه» را نوشته است از این رمان هیجان زده خوشش می‌آید... (همان: ۱۳۹)

مضمون

مضمون جهت گیری داستان درباره موضوع داستان است. « از دید «توماشفسکی»، مضمون، عنصر اصلی ساختار داستان است، این مضمون، تفکر غالب بر اثر است.» (اخوت،۱۳۷۱: ۵۰) اگر نویسنده اندیشه‌ای غنی و متنوع را که در ابتدا نهفته است اما پس از کنش که با خواندن داستان به دست می‌آید بر ملا سازد، از مخاطبانش خواسته است که از دریچه نگاه خاص او به داستان نگاه کنند. در حقیقت «نویسنده به کمک درون مایه از مخاطبش می‌خواهد تا از دید او به موضوع داستان نگاه بیفکند.»(مستور،۱۳۸۴: ۳۰) موضوع داستان «داستان‌های ناتمام» از «بیژن نجدی» درباره مرگ است و شخص مرده در این داستان، اندیشه‌های زوال نیافته‌ای در مغزش باقی است؛ ولی مضمون داستان به ارتباط اندیشه‌های آدمی و ضمیر ناخودآگاه بشر با مرگ و زندگی است. یکی از مهم‌ترین موضوعاتی که در این داستان، اثر را برجسته می‌سازد، مرگ است. ولی در این داستان به شکل آیرونی و هنرمندانه به کار گرفته شده است داستان با مرگ پدر راوی شروع شده در پایان نیز با تشییع جنازه او تمام می‌شود. «نجدی» با به کار بردن تصاویر بی‌شماری از مرگ استنباط‌های گوناگونی از این واقعیت به خواننده القا می‌کند. و این مسئله «دریافتن منظور اصلی نویسنده یا پیام داستان را دشوار کرده است. همین پنهان کردن درون‌مایه، باعث بیگانگی مضمون با ذهن خواننده عادی می‌شود.»(موسوی،۱۳۹۳: ۵۳) آشنایی‌زدایی اصلی در این داستان حرکتِ کُندِ آن میان واقعیت و خیال است. نویسنده الزامی برای مشخص

کردن سرنوشت شخصیت‌های داستان ندارد و فقط در تخّیل خود، به داستان‌گویی می‌پردازد. فاصله گرفتن نویسنده از مضمون‌های تکراری در داستان نوعی آشنایی‌زدایی تلقی می‌شود و تخیل داستان تاکیدی است بر ادبیّت متن. «نجدی» با به کار بردن عناصر زبانی و فضاسازی‌های متناسب با موضوع داستان یعنی مرگ در اثر «بمباران» سعی کرده جهان داستانی خود را باورپذیر کند:«بالاخره لحظه‌ای رسید که ناگهان، سروصداها، آرام شد و همه خاموش شدند، بعد .. بعد.. آنچه که من دیدم..// آنچه که من می بینم//.. صدای پایین آمدن غذا// و هضم شدن نان // و انفجار نبضی که درازای // بند ناف را می پیمود// محاصره در حجمی لیز// در خونابه ای گرم... دو سه تا گوش خون آلود، پیدا کردم به نظر زنانه می‌رسید// آن طرف تر، چیزی مثل جلبک‌های سحرآمیزی که از پوسته لرزان آنها رادیواکتیوی روی زخم‌های باز و خاک‌آلود، پخش می‌شد، بدن مثله شده مردها و زن‌ها را می‌پیمود.»(همان: ۳۶-۳۵) گره‌افکنی یا طرح کردن معما در داستان با مضمون رابطه‌ی تنگاتنگی دارد. ارسطو می‌گوید: «غیرممکن محتمل شاید واقعیت عمیق‌تری را نسبت به ممکن غیرمحتمل منعکس کند.»(مقدادی،۱۳۸۶: ۳۳). درون‌مایه داستان «من هومبولتم» نحوه برخورد داستان با مشکلات زندگی را نشان می‌دهد و از این راه به خواننده کمک می‌کند تا نداشته‌هایش را از طریق خواب و رویا بسازد، اما این مضمون در لایه‌های داستان پنهان شده و ضمن دشوار ساختن دریافت منظور اصلی نویسنده یا پیام داستان برای مخاطب به نوعی آشنایی‌زدایی دست یافته است. برخی از شخصیت‌های رمان، مانند اسفندیار، پرویز و میکائیل در ابتدای داستان مرده‌اند ولی در بخش‌های مختلف به عنوان یک همزاد همراه راوی هستند. در حقیقت در داستان‌های پست مدرن نویسنده الزامی برای مشخص کردن سرنوشت شخصیت‌های داستان ندارد و فقط داستانش را می‌نویسد.

زمان

زمان و مکان عناصری هستند که به باورپذیری داستان کمک می‌کنند. متن یک داستان می‌تواند در یک روایت غیرخطی ادامه پیدا کند.«قرارگاه در داستان اغلب به عنوان عنصر مکان یا موقعیت در داستان تعریف می‌گردد... قرارگاه داستانی دلالت دارد بر موقعیت زمانی، موقعیت روزانه و موضوعاتی از قبیل هوای بیرون، دمای اتاقی که حوادث در آن اتفاق

می‌افتد و ... همه این عوامل در اصطلاح قرارگاه، مستتر می باشد.»(فرد،۱۳۷۷: ۱۰۹)

صنعتی شدن کشورهای اروپایی باعث شد نگرش به زمان در داستان‌های کلاسیک تغییر کندکاربرد زمان حسّی[۳] در روایت‌های ذهنی سبب شده است که روایت از خط به چیزی شبیه حجم برسد، به انباشته‌ای از خاطره‌ها و رویاها.زمان در داستان‌های پست مدرن آشنایی‌زدایی شده است و از یک روایت خطی و بیان دقیق روز و ماه به یک روایت غیرخطی رسیده است که علاوه بر بی نظمی در روایت زمان، خواننده را از حالت انفعالی به خواننده‌ای فعال تبدیل می‌کند. خواننده باید تکه‌های پازل داستان را کنار هم قرار دهد و خود به کشف هدف اصلی داستان برسد. شکل‌گرایی و ایجاد یک فرم تازه همراه با شکستن سنت‌های داستان‌نویسی حالتی سیال‌گونه به داستان «من کاتالان نیستم» بخشیده است. فاصله زمانی که بین خیال و واقعیت وجود دارد، باعث می‌شود جهان واقعی با جهان داستانی مخلوط شود و نویسنده با شخصیت‌های داستان درد دل کرده از رنج‌های خود به آنها بگوید:«راستش همه این رمان را از خودم در نیاورده‌ام. بعضی جاهایش واقعیت دارد. آن‌هایی که اسم شان را عوض کرده‌ام، خودشان بهتر می‌دانند، کجاها منظورم آن‌ها بوده‌اند. فقط درباره بوفون توضیح بدهم که همه قضیه عکس امضا شده دروغ است یعنی من همه‌اش را در خواب دیده‌ام. خیلی جاهای دیگر هم که از آدم‌های مشهور اسم برده‌ام دروغ است. راستش آن آدمی که آدامسش را به شیشه هواپیما چسباند، مینا بود نه الکس فرگوسن، ولی من دلم می‌خواست دایی الکس این کار را کرده باشد.»(خورشاهیان،۱۳۹۱: ۵۱) در جایی راوی وارد جهان واقع شده درد دل می‌کند:« من زمان را از دست داده‌ام، شخصیت‌ها را گم کرده‌ام، گاهی فکر می‌کنم من عصاره همه تاریخم، در ذهن من به عنوان یک روزنامه نگار فوتبالیست یا در واقع به عنوان یک نویسنده پست مدرن، همه چیز دچار بی نظمی شده است به جای این که در این رمان، یا آن یکی رمانم، دنبال تناقضات بگردید، دقت کنید ببینید شما در کجای رمان من ایستاده‌اید، من درباره شما هم حرف زده‌ام.»(همان: ۷۷) زمان و مکان در این داستان ماهیت مستقلی ندارند و بسته به این که داستان در چه مکانی و در چه فضایی ذهنی و حسی‌ای روی دهد، تعیین می‌شوند. زمان در این داستان تکه پاره های کولاژ واری است که کنار هم چیده شده‌اند. در داستان «من کاتالان نیستم» زمان و مکان

قطعیت ندارد و با زمان و مکان واقع بسیار متفاوت است. نویسنده در ابتدای داستان فاصله و مکان بسیار طولانی را در عرض سیزده ثانیه طی می‌کندو موجب عدم انسجام در متن می گردد:« من و مزدک تا سال ها بعد از آن کابوس وحشتناک، هرگز نفهمیدیم چگونه در عرض سیزده ثانیه از میدان آرژانتینا به خیابان ظهیرالاسلام رسیده‌ایم، اما مزدک ادعا می کند به خوبی یادش است.»(همان : ۱۹) در داستان «وقتم کن که بگذرم» اثر لیلا صادقی نویسنده با برابر هم گذاشتن دو زمان حال و گذشته و ساخت فضای ترکیبی، فانتزی و واقعی در یک روایت غیرخطی و پدید آوردن دوگانگی در فضای ذهنی در داستان به نوعی آشنایی‌زدایی دست یافته است.« هر نویسنده می‌داند که برای باور داشت داستانش، مکان و زمان وقوع آن را باید طبیعی و واقعی تصویر کند تا حقیقت مانندی داستانش تحقق پذیرد (میرصادقی،۱۳۶۴: ۲۹۸) داستان « وقتم کن که بگذرم» نیز در عین این که غیرواقعی به نظر می‌آید در یک زمینه واقعی در جریان است. این داستان در دوازده شب که نمادی از دوازده ماه سال است، اتفاق می‌افتد و هر کدام از شب‌ها با صور فلکی همان ماه تصویر می شوند و دو شخصیت داستان، یک ربع مانده به ساعت دوازده، کتاب را باز کرده شروع به خواندن پنج داستان می‌کنند تا خوابشان ببرد. وقتی شصت داستان بگذرد، آن‌ها دوازده شب است که حداقل به شصت موضوع فکر کرده‌اند. در این داستان به دلیل پدید آمدن دوگانگی در فضای ذهنی نوعی آشنایی‌زدایی در زمان پدید آمده است.

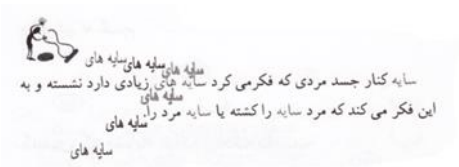
فضاسازی

حالت عاطفی‌ای که بر بخشی از یک اثر ادبی یا سرتاسر آن سایه می‌افکند، فضا نام دارد. فضای داستان انتظارات خواننده را نسبت به جریان وقایع در داستان برآورده می‌کند و پردازش آن به اندازه فرایند داستان‌نویسی در داستان‌های پست مدرن پیچیده است. «مفهوم فضا در داستان به روح مسلط و حاکم بر داستان اشاره دارد.» (مستور، همان: ۴۹)

در داستان‌های سنتی، نویسندگان برای فضاسازی داستان هایشان از توصیف جز به جز صحنه استفاده می‌کردند. «تمایل داستان نویسان نوگرا به استعاره و عناصر شعر در تقابل با داستان‌نویسان سنتی از عنوان داستان شروع می‌شود و تا عمق سطوح داستان ادامه می‌یابد، یعنی سبک و صناعت،توجه به کارکرد ضمیر ناخودآگاه در کنار ضمیر آگاه بشری، کاهش

برون نگری نویسنده و فرصت بیشتر برای درون‌نگری و انتخاب زمانی پیچیده و سیال که مدام بین گذشته و حال در تکاپوست.» (اصلانی، ۱۳۸۶: ۲۲) آشنایی‌زدایی از فضای داستان در داستان‌های پست مدرن با استفاده از عنصر تعلیق، نمادگرایی، شخصیت‌پردازی و استفاده از آرایه های ادبی متفاوت پدید می‌آید.

در داستان «وقتم کن که بگذرم» بیشترین حرکت زبانی به سوی تصویری و دیداری کردن نوشتار است. در داستان «کسی که سایه‌های زیادی داشت» از این کتاب، حرکت زبانی بیشتر به سمت هم نشینی تصویرها و کلمات است.



(صادقی، ۱۳۸۱: ۷۴)

اغلب روایت‌های مجموعه «وقتم کن که بگذرم» طرح‌اند، طرحی که راوی/ مؤلف نظم آن را برگزیده است. بسیاری از نکته‌ها در طرح ناگفته باقی می‌ماند و خواننده باید آن را حدس بزند، مؤلف با این شیوه به جذابیت خواندن خواننده کمک کرده است، خواننده آزاد است تا از طرح راوی، به داستان خود ساخته پی ببرد و بدین گونه تکثر معنا نیز ایجاد می‌شود. طرح کلی و عمومی هر اثر ادبی کم و بیش به نفسانیات، خلاقیت و ارتباط هنرمند با جامعه‌اش وابسته است در هر اثر ادبی پیوند هنرمند با جامعه یا به سخن دیگر پیام اجتماعی او مورد توجه قرار می‌گیرد. برخی پیام‌های اجتماعی «صادقی» عبارتند از: دخالت دادن راوی در ساخت طرح و برقراری تصویری با مخاطب. شخص‌واره‌های روایت‌های «صادقی»، حروف الفبا و جماداتی‌اند که در طول طرح تکامل نمی‌یابند در این داستان تاکید بر کنش است نه تکامل شخص واره‌ها و آنها در واقع تا، ابزارند در جهت پیش برد طرح، بنابراین وقتی داستانک‌های مجموعه پایان می یابند همه چیز تمام شده است. «صادقی» تلاش می‌کند با استفاده از تصویر یک چشم، ارتباط تصویری با مخاطب برقرار کند و در آخرین بخش کتاب از خواننده می‌خواهد اثر او را به دید انتقاد بنگرد. « ... و معمولاً همه کتاب‌ها در آخر از خواننده ها خواهش می‌کنند که آنها را فک قبر کنند، این کتاب هم می‌خواهد فک قبر شود.»(صادقی، همان: ۱۶۳) در طرح‌های «صادقی»، مؤلف خود به صحنه

روایت قدم می‌گذارد و پرده اصالت اثر را کنار می‌زند و گاه به بازی با آن می‌پردازد و آن را به شوخی یا معما بدل می‌کند. در داستان‌های پست مدرن، راوی به سبب برخی«آشکارسازی‌های شخصی» (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۱۳۰) مجال حضور در داستان را دارد. در مجموع داستان «وقتم کن که بگذرم» علاوه بر حضور آشکار راوی در داستان، مخاطب نیز به مشارکت آشکار فرا خوانده می‌شود در روایت «بالاخره‌کیه» ضمن آشکارسازی داستان «یکی از شخصیت‌های داستان می‌گوید: چی می‌گی؟ کی؟خوب معلومه فکر خودت که توی فکر ماست. ما همه توی همه داستان‌ها هستیم تو فقط با ما دردل می‌کنی...»(صادقی، ۱۳۸۱: ۹۱) در اغلب بخش‌ها در این مجموعه داستان واره کوتاه، طرح مشخص وجود ندارد و نمی‌توان روایت را خلاصه کرد نویسنده با ایجاد تردید و دعوت مخاطب به ساخت رخدادهای مختلف از عنصر فضاسازی آشنایی‌زدایی می‌کند.«شاید اگر در خانه‌ای بودم که می‌دانستند من کیستم، دیگر نمی‌نوشتم من کیستم و همه این طور می‌خواندند که خواهم من بود من که بودم من که باشم من.»(همان:۲۷)

لحن و زبان

یکی از جنبه‌های تحلیل داستان بررسی روایت از نظر زبانی است. «اگر روایت را صرفاً از نظر زبانی که راوی برای روایت خود بر می‌گزیند، طریقهٔ گفت‌وگوی شخصیت‌ها با یکدیگر، شیوه حرف زدن راوی، وجهه نظر روانی وی و لحنی که برمی‌گزیند نگاه کنیم، داستان را از این منظر تحلیل کرده‌ایم.» (اخوت،۱۳۷۱: ۸۰) لحن و زبان داستان ابزار ساخت فضای داستان است و این لحن داستان است که شخصیت‌ها را می‌پروراند یا فضاسازی را انجام می‌دهد. در داستان‌های کوتاه «صادقی» با لحن شفاهی راوی می‌توان ارتباط برقرار کرد. زبان نثر صادقی، گفتار محور است. از منظر برخی صورت گرایان «اسکاز(skaz)» از اصطلاحات کلیدی مطالعات سبکی فرمالیسم است.اسکاز همان لحن راوی داستان است که روایت داستانی را از دیگر داستان‌ها متمایز می‌کند. در لحن شفاهی راوی، «یک راوی میان مؤلف و خواننده ارتباط برقرار می‌کند، به گونه‌ای که توهم یک روایت شفاهی را به وجود می‌آورد.» (شفیعی کدکنی، همان: ۱۹۳) عنصر اسکاز یا لحن مخصوص در صرف و نحو زبان گفتار، از ابزارهای زبانی در خلق ادبیات خلاق است. در لحن روایات «صادقی» تکیه و

تاکید بر حرافی‌های ایمایی و اشاره‌ای است. در داستان کوتاه «همه چیز مال من است» با کاربرد ضمیر اول شخص بر ضمیر « من» تاکید می‌کند: «همه زمین‌ها مرا پشت سر می‌گذارند. جرمم این است که قانون را پشت گوش انداخته‌ام و حالا قانون من را پشت گوش می‌اندازد.» (صادقی، همان: ۳۶). روایات صادقی زبان محورند در مجموعه « وقتم کن که بگذرم» با به کارگیری صنایع بدیعی و ذهنیت منحصر به فردزبانی یعنی نشانه‌هایی که در گفت و گوها جریان دارد و استفاده از لحن شفاهی از زبان داستان آشنایی‌زدایی شده است. لحن، شخصیت‌ها را می‌پروراند و گفت‌وگوی داستان را شکل می‌دهد «دو تا از شخصیت‌هام را از دست می‌دادم و به آنها اصلا امیدی نبود از ماشین پیاده شدم و همین طور که قدم می‌زدم دو تا شخصیت دیگرم را دیدم آنها داشتند توی خیابان ما گدایی می‌کردند و صورتشان را سیاه کرده بودند و این دیگر برایم قابل گذشت نبود آنها باید فردا از زیر چاپ در می‌آمدند و اصلاً این صحنه توی داستانش نبود آنها می‌خواهند همه چیز را تغییر بدهند، دارند نابودم می‌کنند.» (صادقی، همان: ۸۸-۸۹) «فرایند نقد فرمالیستی با بررسی واژه شروع می‌شود که ملموس‌ترین تبلور شکل است.» (فضیلت،۱۳۹۰: ۱۳۴) «صادقی» در داستان‌هایش به جایگزین صفات غیرمتعارف به جای اسم می‌پردازد یا کلمه‌ای را با تکرار و نیز تکرار بخشی از آن، به کار می‌گیرد و آشنایی‌زدایی می‌کند.« فردا سر همان ساعت مغازه بسته بود. پس فردا و فردا و داو داو ...» (صادقی، همان: ۱۰۲)ساخت شخصیت‌های نامتعارف یکی از ویژگی‌های فضاسازی در داستان‌های پست‌مدرن است که به فرایند آشنایی‌زدایی می‌انجامد. در اغلب روایت‌های مجموعه داستان «وقتم کن که بگذرم» مفهوم سنتی شخصیت طرد و از انسان مرکزیت‌زدایی شده است و اشخاص فقط نقش کارگزار یا مجری کنش را دارند در این کتاب در شب یازدهم که در واقع فصل یازدهم کتاب نیز هست، پنج داستان نوشته شده است که فضای طنز شکل گرفته در داستان را مدیون لهجهٔ نامتعارف شخصیت محوری است. در واقع اشیای بی‌جان مانند لکه‌ها در «آغاز لکه‌ها» و مفاهیم انتزاعی مانند افکار دو نویسنده در داستان کوتاه «مرگ نویسنده، خواننده» و «مغزم خانه‌ای» نقش آفرینان اصلی روایت‌های صادقی‌اند و همچون بازیگران نقش‌های داستانی ویژگی‌های منحصر به فرد ندارند در داستان «بالاخره کیه»، «خانم الف و

آقای ب وقتی در را باز می‌کنند با «من» رودررو می‌شوند، قهرمان داستان آخری که فیلم شد، یعنی «ضمیر چهارم شخص مفرد»، برندهٔ جایزهٔ الفبا و می‌گویند: یک خبر دست اول! صفحه راوی زوج شده و حالا دو نفر هستند که یکی شان در صفحه راست کتاب زندگی می‌کند و دیگری در صفحه چپ»(همان: ۹۱) نویسنده دربارهٔ حروف الفبا آشنایی‌زدایی می‌کند.

فرم

فرم در داستان‌های پست مدرن، موضوعی است که بیشتر از سایر عناصر مربوط به داستان پست مدرن در کشور ما مورد توجه قرار گرفته است. «داستان نویس پست مدرن ناگزیر یافتن راههایی برای بیان است، پس شکل‌پردازی در این نوع از داستان اهمیتی به مراتب بیش تر از پیش پیدا می‌کند. در واقع، توجه به فرم و برجسته کردن آن، به یکی از وجوه ممیزه نویسندگان پست مدرن تبدیل شده است.»(پاینده،۱۳۹۳: ۱۷۱) موضوع «داستان‌های برعکس» درباره زن و شوهری است که هنگام جر و بحث در ماشین دچار تصادف شده زن به حالت کما فرو می‌رود. موضوع کتاب به صورت تصاویر تکه تکه، متقاطع، موازی، مبهم و استعاری از دنیای واقعی روایت شده ماجرای زندگی قبلی این زوج با استفاده از این تصاویر بازسازی می‌شود «داستان‌های برعکس»، از دو بخش تشکیل می‌شود. بخش اول به صورت خرده داستان‌هایی بر روی لوح فشرده است و بعد از قراردادن لوح فشرده در رایانه، با شروع داستان، خواننده برای خواندن ادامه آن باید روی لینک‌ها فشار دهد و ادامه آن را تعیین کند. دروازهٔ ورودی این اثر، حکایت از غاری دارد که ساکنان برای آمرزش گناهان خود در آن به چله نشینی می‌پردازند و پس از چهل روز در یکی از تونل های خروجی این غار حرکت می‌کنند و در صورت رسیدن راه خروجی به آبشار، گناهان آنان آمرزیده می‌شود. در غیر این صورت، دوباره باید وارد غار شوند و چله-نشینی را از سر گیرند. خواننده نیز در غار این داستان‌ها باید به چله نشینی بپردازد. با این تفاوت که در این اثر یک راه ورودی وجود دارد، خواننده به امید رسیدن به آبشاری که وجود ندارد، دائم لینک‌ها را می‌زند و وارد تونل‌های مختلفی می‌شود، اما هر پایانی یک آغاز دیگر است. در این داستان، نویسنده با خودآگاهی از نظریه‌های جدید همراه با رویکرد

نو تلاش می‌کند فرم جدیدی از داستان‌نویسی را خلق نماید و بـه نـوعی آشـنایی‌زدایـی در ساختار داستان دست پیدا کند. وی برای این منظور از طرح‌های گرافیکی استفاده مـی‌کنـد و یا فونت را تغییر می‌دهد: به عنوان مثال زمانی که می‌خواهد پایین رفتن را نشـان دهـد فـرم کلمه‌ها را به گونه‌ای قرار می‌دهد که گویی از پله پایین می‌رود:

« مرد از پله‌ها

می رود

پایین و با هر پله که از زن دور

می‌شود، یک قدم به خودش نزدیک‌تر.»

(صادقی ، ۱۳۸۸ : ۲۳)

و یا :

نگاهم تکه

تکه

می‌شود

من

تکه می‌شوم.

تکه

روایتم تکه

تکه می‌شود.»

(همان : ۴۵)

«چیزی توی سر این و آن می‌چرخد و یکی به دیگری لگدی می‌زند و بعد آن مـی بینـد که این افتاده روی زمین. شاید درس اول خلقت. خیانت قابیل باشد.

(همان : ۳۳)

دیدگاه

در داستان های پست مدرن انتخاب دیدگاه‌هایی که نمایشی ترند و یا به ساخت فضایی

ذهنی و زمانی حسی کمک می‌کنند، بیشتر مورد توجه است. در این داستان‌ها، راوی خود جویای کشف داستان است نه روایت آن و اندیشه‌های راوی، کنش‌ها رامی‌سازد. و می‌تواند به گذر افکار پی در پی از ذهن راوی تبدیل شود، بی آن که حتی در قید و بند دستور زبان باشد. درداستان «من کاتالان نیستم»، در ابتدا، نویسنده از زاویه دید اول شخص شروع به روایت داستان می کند و از سطرهای پایانی، راوی دانای کل هم به راوی اول شخص اضافه می‌شود. در میانهٔ داستان بارها تغییر زاویه دید از اول شخص به دانای کل و بر عکس اتفاق می‌افتد. این تغییر ناگهانی خواننده را وادار می‌کند. تا داستان را دوباره بخواند و به تغییر زاویه دید عادت کند. «خورشاهیان» در این داستان استفاده همزمان از دو دیدگاه به استحکام بافت داستان کمک کرده این نکته را نشان می‌دهد که محتوا و فرم هر دو به یک اندازه اهمیت داشته همراه با یکدیگر در این داستان حرکت می کنند: «آن روز نمی‌دانستم روزی نویسنده می‌شوم و همه‌اشدرباره جنگ می‌نویسم نمی‌دانستم به هر بهانه‌ای توی مقاله‌های ورزشی‌ام حتی از جنگ می‌نویسم... بابا نشست روی زین چوپای آبی‌اش و هندل زد. زن عمو گفت حرف داداشت را گوش بکن برو جبهه. خدا خودش مواظب زن و بچه‌هاست... هیچ وقت نفهمیدم چرا شخصیت‌های رمانم گاهی وقت‌ها کتابی حرف می‌زنند گاهی وقت‌ها محاوره‌ای مادر گفت: دستت درد نکنه مادر. اتفاقاً خیلی خوب نوشته بودی.» (خورشاهیان، ۱۳۹۱: ۸۱)

یکی از انواع دیدگاه در بیان داستان، دیدگاه تک گویی درونی است. «دیدگاه تک گویی درونی شاخه‌ای از شیوه اول شخص است که در آن راوی آنچه را که در ذهنش می‌گذرد، بازگویی کرده و داستان را نقل می‌کند.» (مستور، همان: ۴۳) فرض اصلی در شیوه این روایت این است که مخاطبی وجود ندارد و راوی تلقی و تاثیرات خود را به شیوه نامنظم و پراکنده تعریف می‌کند این نوع روایت باعث می‌شود داستان دچار سیلان ذهن شده و از نظر رعایت زمان، غیرطبیعی به نظر آید. این روش به نویسنده امکان برملا کردن هراس‌های شخصیت اصلی را می دهد. در حقیقت مخاطبان تک‌گویی درونی مستقیماً از درون ذهن شخصیت اصلی به پیچیدگی‌ها پی می‌برند. در داستان «من منچستر یونایتد را دوست‌دارم» در ابتدای داستان نویسنده قبل از شروع اعلام می‌کند که کلیه شخصیت‌ها، اشیا، ماجراها،

خرده‌ریزها و فضاهای رمان قطعی هستند ولی هرگونه تشابه از هر نوعش ربطی به چیزهای پیرامون ما ندارد. در حقیقت نویسنده درون ذهن یک دانشجوی تاریخی که با سرطان دست و پنجه نرم می‌کند رفته داستان را در روزهای آخر مرداد ۱۳۳۲ برای خوانندگان تعریف می‌کند. در اما نویسنده از صدها شخصیت دیگر نام می‌برد که هر کدام به نوعی با نفر بعدی ارتباط پیدا می‌کنند. و در بخش دوم کتاب دوباره همهٔ حوادث و شخصیت‌ها از آخر به اول برگشت داده می‌شوند. در این داستان، آشنایی‌زدایی از روایت دانای کل صورت می‌گیرد زیرا دانای کل این داستان بر حضور خود تاکید دارد و مشخص می‌کند که از چیزهایی خبر دارد که تنها دانای کل بودن این امکان را به او داده است: «حتی دانای کل این متن هم دقیق نمی‌داند چرا این زوج بی‌آزار و خوشبخت به هتل نرسیده‌اند و جنازه سلاخی شده شان تو قبرستان ارمنی‌ها و لای تابوت‌های تازه رنده شده‌ای پیدا شده که پشت ساختمان مرکزی قبرستان انبار شده بوده‌اند. دانای کل تمام مسیر حرکت آنها را در زمستان سال ۱۳۳۱ تهران تعقیب کرده و چیزی گیرش نیامده.» (یزدانی‌خرم، ۱۳۹۱: ۱۲۶) در «داستان های ناتمام» «بیژن نجدی» راوی دانای کل از خود اقتداری ندارد و در بخش‌هایی از داستان، ادامه دادن داستان و نتیجه‌گیری به عهده خوانندگان گذاشته می‌شود. در داستان ناتمام، «شب سهراب کشان» شخصیت داستان از راوی می‌پرسد: «پس چرا دوباره می‌خواهید شروع کنید و شخصیت بعدی پاسخ می‌دهد: زیرا این طور نوشته است.»(نجدی، ۱۳۹۲: ۱۲۷) در داستان کوتاه «اعتصام» راوی برای اینکه به نوشتن ادامه دهد از خود اقتداری ندارد: از حالا تا لحظه‌ای که رئیس بلدیه اعتصام را تا کنار پله کالسکه بدرقه و سفارش کند که مبادا به چوب‌های پل نخجیر کلایه اعتماد کرده و با کالسکه از روی آن رد شوند، شما خوانندگان فرصت دارید سیگاری آتش زده و یک بار داستان را تا اینجا در ذهنتان مرور کنید، می‌بینند که هیچ حادثه‌ای اتفاق نیفتاده است.(ر.ک: همان: ۸۵) بخشی از روایات مجموعه «وقتم کن که بگذرم» از زاویهٔ دید اول شخص و بخشی دیگر از دید شخصیت‌های دیگر این داستان روایت می‌شوند در تغییر مداوم زاویه دید، کنش‌های داستان شکل می‌گیرد: «لیلا از مجموعه داستان «اگر او لیلاست، پس من کی‌ام» می‌گوید: طرف چه کاره است؟ کیه؟ راوی مجموعهٔ «وقتم کن که بگذرم» می‌گوید: کی این خبر را به آنها داد؟ یکیاز شخصیت‌های داستان

«بالاخره کیه» می‌گوید: چی می‌گی؟ کی؟ (ر.ک: صادقی،۱۳۸۱: ۹۲) گاهی اوقات نویسنده در مورد کاری که باید انجام دهد و روایت راوی دانای کل دچار تردید شده نمی‌تواند داستانش را ادامه دهد، پس از شخصیت‌ها می‌خواهد که این کار را انجام دهند: «قسمت نشد از پاراگراف قبل رمانم را شروع کنم از پاراگراف بعد شروع می‌کنم. سرگشتگی‌های ذهن من، از خیلی وقت پیش شروع شده بود یعنی درست از سه سالگی که کم و بیش خاطراتم را یادم بود... اسفندیار و پرویز و هومبولت زندگی عجیب و اسرار آمیز مرا به سویی دیگر فرستادند».(خورشاهیان، ۱۳۹۰: ۱۴)«خورشاهیان» در فکر بازخوانی داستان که ماجرای روان‌پریشیِ پسری به نام بردیا استهبانی است، داستان را در مسیر تازه‌ای هدایت می‌کند و در بسیاری از موارد با تغییر زاویه دید از اول شخص به سوم شخص تعدد روایت را در ذهن خواننده تثبیت می‌کند.

پایان‌بندی داستان

پایان‌بندی مناسب در داستان می‌تواند مانند فضاسازی، شخصیت پردازی و ... تاثیر گذار باشد. با توجه به صنعتی شدن زندگی امروز انتظار می‌رود نویسندگان نو نیز پایانی برخاسته از همین نوع زندگی را در داستان‌هایشان بیاورند. چنان که «در سال‌های اخیر تغییراتی صورت گرفته است و پایان‌بندی‌هایی که حالت ایدئولوژیک در آنها غلظت بیشتری داشته است، رخ نموده‌اند.»(وبستر، ۱۳۷۹: ۹۶) نویسندگان پست مدرن همواره تلاش می‌کنند که داستان‌هایشان به نوعی با اغتشاش و ابهام همراه باشد. بنابراین علاوه بر به کارگیری ذهن مخاطب و شریک کردن او در شکل‌گیری داستان به آشنایی‌زدایی متن کمک می‌کنند.« در این نوع داستان‌ها باید بتوان در هر لحظه به اول آن بازگشت. خاصیت دایره‌ای در این است که از هر نقطه دایره که شروع کنیم، می‌توانیم دوباره به همان جایی برگردیم که شروع کرده بودیم.» (بی‌نیاز، همان: ۱۳۹۴) در پست مدرنیسم مرزهای داستان مشخص نیست،گاهی نویسنده ذهن مخاطب را در شکل‌گیری داستان در نظر دارد و او را در انتخاب پایان داستان آزاد می‌گذارد. در این شیوه، ساختار اثر با نشانه‌هایی که در خود آشکار کرده است جهانی را برای مخاطب می‌سازد که او بتواند حدس بزند پایان روایت چه خواهد شد. با استفاده از این روش هر اثر هنری به تعداد حدس و گمان مخاطب معنا پیدا می‌کند و پایان باز در

داستان اتفاق می‌افتد. «شکلوفسکی» برای اولین بار از پایان منفی و دگرگونی صفر که توسط فرمالیست‌ها به جهان ادبیات وارد شد، نام می‌برد. وی روش‌های مرسومی را بر می‌شمارد که در داستان کوتاه برای گریز از پایان سنتی به کار می‌رود مانند پایان دادن داستان با توصیف یا با جمله‌های پیش‌پا افتاده، این موارد را پایان منفی یا درجه صفر می‌نامند و می‌گویند که «تاثیر این پایان ها دقیقاً به دلیل تضاد آن با پایان‌های تعدیل شده‌ای است که داستان‌های سابق انتظارشان را در ما پدید می‌آورند.» (مارتین، ۱۳۸۲: ۵۹) در مجموعه «داستان‌های ناتمام» راوی در اغلب داستان‌ها، پایان داستان را نمی‌نویسد و نیمه‌کاره رها می‌کند:«طلعت گفته بود: امیر، خانم، پدرم گفت اسم بچه را باید بگذاریم امیر. شب‌های، بعد، بچه‌ها می‌آمدند توی اتاق و »(نجدی، همان:۹۲) نویسنده حتی از انتخاب عنوان داستان نیز آشنایی‌زدایی کرده است. انتخاب عنوان «داستان‌های ناتمام» خود نشانه‌ای از داشتن پایان ناتمام برای همه داستان‌های این مجموعه است. بسیاری از داستان‌های این مجموعه پایان باز یا ناتمام دارند و نویسنده پایان‌بندی داستان را به عهده خواننده گذاشته است: «سربازان عراقی جلوی گمرک خرمشهر ایستاده‌اند و دارند عکس می‌گیرند، اینها می‌خواهند مرا پاره کنند و کلیه‌ام را درسته بردارند و جای خالی آن را با پنبه ترکمنی و خون و پوست»(همان: ۱۱۲)در مجموعه «وقتم کن که بگذرم» نویسنده در پایان بسیاری از داستانک‌ها برای گریز از پایان سنتی و رسیدن به یکپارچگی تمامیت در داستان‌های کلاسیک، از جمله‌های پیش پا افتاده و مبهم استفاده کرده، پایان داستان را به عهده خواننده می‌گذارد «حالا هم او فهمیده این داستان، زندگی بوده و اگر نبوده، مردگی هم نبوده، چون می‌داند همه چیز و همه کس، همین بوده‌اند و نبوده‌اند و بوده‌اند و ... »(صادقی، ۱۳۸۱: ۷۶)

نتیجه‌گیری

به طور کلی داستان‌نویسان معاصر در سال‌های گذشته، در پی آشناشدن با نظریات و جریان‌های جدید ادبی مانند فرمالیسم و آشنایی‌زدایی به گونه‌ای تغییر خلاقانه در روایت داستان‌های خود دست پیدا کرده‌اند. آنها با استفاده از مؤلفه‌های مکتب پست مدرنیسم و آشنایی‌زدایی از سازه‌های داستان همچون دیدگاه، مضمون، فضا، زمان، فرم، لحن و پایان‌بندی، داستان را از حادثه پردازی‌های سنتی خارج کرده و فرم جدیدی از داستان‌نویسی

را با توجه به شکل و صورت جدید جایگزین نموده‌اند. نویسندگان معاصر با به کار بردن تمهیدات آشنایی‌زدایانه و دخل و تصرف در عناصر داستان‌های سنتی و پدیدآوردن شیوه‌ای نو در کاربرد آرایه‌ها و صناعات ادبی و فاصله گرفتن از الگوهای متفاوت داستان‌نویسی، استفاده از نمادگرایی‌های نو و پایان‌بندی متفاوت در داستان، قلمروهایی تازه کشف نموده‌اند. این مسئله منجر به پدید آمدن آثاری ماندگار همسو با جریان‌های نو ادبی شده است. داستان‌های بررسی شده در این پژوهش نشان می‌دهند که نویسندگان آن‌ها، هر یک به نوعی با به کارگیری ترفندها و شگردهای داستان پسامدرن با شکستن عادت‌های متعارف داستان‌نویسی، در عین جلب توجه مخاطب به کیفیت ساختار داستان، او را به فضای جدیدی از شیوه تفکر و زیست اجتماعی و خیالین راهنمایی می‌کنند، گرچه خواننده ناآشنا به شیوه نویسنده پسامدرن در بدو خواندن ممکن است سردرگم و دچار عدم قطعیت و تردید شود ولی به تدریج قادر خواهد بود به تفاوت فرم و محتوای داستان‌های پسامدرن با داستان‌های مدرن پی ببرد.

پی‌نوشت‌ها

۱.ادبیت همان عاملی است که ماده ادبی را تبدیل به یک اثر ادبی می‌کند.

۲. کلمه «هنرسازه» در برابر priem روسی و device انگلیسی به کار می‌رود و یک تشبیه، یک استعاره... یک تغییر هنری جای اجزای جمله و هر نوع وسیله‌ای که بر ساخت جمال شناسیک متن بیفزاید.

۳. زمان حسی زمانی است که واحد ثابت مثل ثانیه زمان تقویمی را ندارد و واحد آن کش آمدنی یا کوتاه شدنی است و فاعل تعیین چنین واحدی، حس ماست.

منابع

کتاب‌ها

ایبرمز، ام اچ (۱۳۸۷) **فرهنگ توصیفی اصطلاحات ادبی**، ترجمهٔ سعید سبزیان، تهران: انتشارات رهنما.

اخوت، احمد (۱۳۷۱) **دستور زبان داستان**، اصفهان: نشر فردا.

اصلانی، محمدرضا (۱۳۸۶) **استعاره مجاز در داستان**، تهران: انتشارات نیلوفر.

ایگلتون، تری (۱۳۸۳) **پیش درآمدی بر نظریه‌های ادبی**، ترجمهٔ عباس مخبر، تهران: نشر مرکز.

ایوتادیه، ژان (۱۳۷۸) **نقد ادبی در قرن بیستم**، ترجمهٔ مهشید نونهالی، تهران: انتشارات نیلوفر.

برزگر خالقی، محمدرضا (۱۳۸۴) **شاخه نبات حافظ**، تهران: انتشارات زوار.

بی‌نیاز، فتح الله (۱۳۹۴) **درآمدی بر داستان‌نویسی و روایت‌شناسی**، تهران: انتشارات افراز.

پاینده، حسین (۱۳۹۳) **داستان کوتاه در ایران**، تهران: انتشارات نیلوفر.

تدینی، منصوره (۱۳۸۸) **پسامدرنیسم در ادبیات داستانی ایران**، تهران : نشر علم.

تودوروف، تزوتان (۱۳۸۵) **نظریه‌های ادبیات متن‌هایی از فرمالیست‌های روس**، ترجمهٔ عاطفه طاهایی، تهران: نشر اختران.

خورشاهیان، هادی (۱۳۹۱) **من کاتالان نیستم**، تهران: نشر آموت.

خورشاهیان، هادی (۱۳۹۰) **من هومبولتم**، تهران: نشر تندیس.

ریمون کنان، شلومیت (۱۳۸۷) **روایت داستانی، بوطیقای معاصر**، ترجمهٔ ابوالفضل حری، تهران: انتشارات نیلوفر.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۱) **رستاخیز کلمات**، تهران: نشر سخن.

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

صادقی، لیلا (۱۳۸۸) **داستان‌های برعکس**، تهران: انتشارات نگاه.

صالحی، سیدعلی (۱۳۸۵) **گزیده اشعار**، تهران: انتشارات مروارید.

فرد، رضا (۱۳۷۷) **فنون آموزش داستان کوتاه**، تهران: انتشارات امیرکبیر.

قاسمی، رضا (۱۳۹۱) **وردی که بره‌ها می‌خوانند**، تهران: نشر گردون.

فضیلت، محمود (۱۳۹۰)**اصول و طبقه‌بندی نقد ادبی**، تهران: انتشارات زوار.

گرین، ویلفردال و دیگران (۱۳۸۵) **مبانی نقد ادبی**، ترجمهٔ فرزانه طاهری، تهران: انتشارات سمت.

مارتین، والاس (۱۳۸۲) **نظریه‌های روایت**، ترجمهٔ محمد شهبا، تهران: نشر هرمس.

مستور، مصطفی (۱۳۸۴) **مبانی داستان کوتاه**، تهران: نشر مرکز.

مندنی‌پور، شهریار (۱۳۸۴) **ارواح شهرزاد**، تهران: انتشارات ققنوس.

موسوی، مریم (۱۳۹۳) **نقد فرمالیستی**، تهران: انتشارات افراز.

میرصادقی، جمال (۱۳۶۴) **عناصر داستان**، تهران: نشر مرکز.

نجدی، بیژن(۱۳۹۲) **داستان‌های ناتمام**، تهران: نشر مرکز.

یزدانی خرم، مهدی(۱۳۹۱) **من منچستر یونایتد را دوست دارم**، تهران: نشر چشمه.

منابع انگلیسی

Bertens,w, Johannes (2001) **Literary theory** , London : Routledge.

مقالات

اولیائی‌نیا، هلن (۱۳۸۹) **مدرنیسم و پسامدرنیسم در آثار کوتاه نویسان معاصر ایران**، کتاب ماه: ادبیات و فلسفه، شمارهٔ ۴۴، صص۸۴-۹۵.

پاینده، حسین (۱۳۸۱) **سیمین دانشور: شهرزادی پسامدرن**، کتاب ماه: ادبیات و فلسفه، شمارهٔ ۶۳، صص۸۱-۷۳.

حجاری، لیلا و قاسمی، پروین (۱۳۹۰) **نگاهی به ویژگی‌های پسامدرنیستی در «داستان ناتمام(A+B)**، بوستان ادب، شمارهٔ ۱، صص ۹۹-۱۲۴.

دوستی، فرزانه (۱۳۹۱) **مروری بر کتاب فراداستان**، کتاب ماه: ادبیات و فلسفه، شمارهٔ ۶۸، صص ۳۴-۳۳.

مقدادی، بهرام (۱۳۸۶) **موانع شکوفایی پژوهش‌های نقد ادبی در ایران**، کتاب ماه، ادبیات، شمارهٔ ۵، صص ۳۲-۳۶.

وبستر، راجر (۱۳۷۹) **روایت شناختی: روایت و روایت‌گری**، ترجمهٔ مجتبی ویسی، عصر پنج‌شنبه، شمارهٔ ۲۳ و ۲۴، صص۹۶-۱۱۵.

References:

Books

Iberms, MH (2008) **Descriptive Culture of Literary Terms**, translated by Saeed Sabzian, Tehran: Rahnama Publications.

Okhot, Ahmad (1992) **Grammar of the story**, Isfahan: Farda Publishing.

Aslani, Mohammad Reza (2007) **Authorized Metaphor in Story**, Tehran: Niloufar Publications.

Eagleton, Terry (2004) **An Introduction to Literary Theories**, translated by Abbas Mokhber, Tehran: Markaz Publishing.

Iotadieh, Jan (1999) **Literary Criticism in the Twentieth Century**, translated by Mahshid Nonhali, Tehran: Niloufar Publications.

Barzegar Khaleghi, Mohammad Reza (2005) **Hafez Candy Branch**, Tehran: Zavar Publications.

Biniaz, Fathollah (2015) **An Introduction to Fiction and Narrative Studies**, Tehran: Afraz Publications.

Payende, Hossein (2014) **Short Story in Iran**, Tehran: Niloufar Publications.

Tadini, Mansoureh (2009) **Postmodernism in Iranian Fiction**, Tehran: Alam Publishing.

Todorov, Tzutan (2006) **Literary Theories Texts by Russian Formalists**, translated by Atefeh Tahaei, Tehran: Akhtaran Publishing.

Khorshahian, Hadi (2012) **I am not Catalan**, Tehran: Amout Publishing.

Khorshahian, Hadi (2011) **I am Humboldt**, Tehran: Tandis Publishing.

Raymond Kenan, Shalomit (2008) **Narrative, Contemporary Poetics**, translated by Abolfazl Hori, Tehran: Niloufar Publications.

Shafiee Kadkani, Mohammad Reza (2012) **The Resurrection of Words**, Tehran: Sokhan Publishing.

Sadeghi, Leila (2002) **Take My Time to Pass**, Tehran: Niloufar Publications.

Sadeghi, Leila (2009) **Reverse Stories**, Tehran: Negah Publications.

Salehi, Seyed Ali (2006) **Selected Poems**, Tehran: Morvarid Publications.

Fard, Reza (1998) **Short Story Teaching Techniques**, Tehran: Amirkabir Publications.

Ghasemi, Reza (2012) **Verdi that lambs sing**, Tehran: Gardoon Publishing.

Fazilat, Mahmoud (2011) **Principles and Classification of Literary Criticism**, Tehran: Zavar Publications.

Green, Wilfreddal et al. (2006) **Fundamentals of Literary Criticism**, translated by Farzaneh Taheri, Tehran: Samat Publications.

Martin, Wallace (2003) **Theories of Narrative**, translated by Mohammad Shahba, Tehran: Hermes Publishing.

Mastoor, Mostafa (2005) **Basics of Short Story**, Tehran: Markaz Publishing.

Mandanipour, Shahriar (2005) **Ghosts of Shahrzad**, Tehran: Phoenix Publications.

Mousavi, Maryam (2014) **Formalist Criticism**, Tehran: Afraz Publications.

Mirsadeghi, Jamal (1985) **Elements of the story**, Tehran: Markaz Publishing.

Najdi, Bijan (2013) **Unfinished Stories**, Tehran: Markaz Publishing.

Yazdani Khorram, Mehdi (2012) **I love Manchester United**, Tehran: Cheshmeh Publishing.

English References

Bertens, w, Johannes (2001) **Literary theory**, London: Routledge.

Articles

Oliaeinia, Helen (2010) **Modernism and Postmodernism in the Works of Contemporary Iranian Short Writers**, Book of the Month: Literature and Philosophy, No. 44, pp. 84-95.

Payende, Hossein (2002) **Simin Daneshvar: Shahrzadi Postmodern**, Book of the Month: Literature and Philosophy, No. 63, pp. 81-73.

Hajjari, Leila and Ghasemi, Parvin (2011) **A Look at Postmodernist Characteristics in "The Unfinished Story (A + B)"**, Bustan Adab, No. 1, pp. 99-124.

Dosti, Farzaneh (2012) **Review of the book Faradastan**, Book of the Month: Literature and Philosophy, No. 68, pp. 34-33.

Meghdadi, Bahram (2007) **Obstacles to the flourishing of literary criticism research in Iran**, Book of the Month, Literature, No. 5, pp. 32-36.

Webster, Roger (2000) **Cognitive Narrative: Narrative and Narrative**, translated by Mojtaba Veisi, Thursday evening, Nos. 23 and 24, pp. 96-115.

Defamiliarization of story structures of six post-modern stories in Persian Cotemporary

Faezeh Ahmadi[1], Dr. Fatemeh Heidari[2]

Abstract

In literary sense demfamilirization is the technique of presenting in an unfamiliar way that part of literary concept of the text which is familiar to the audience. This literary technique was initially appeared in the Russian Formalists. In the modern story writing, defamilirization is expressed through different presentation and usage of the story elements. Postmodern stories in Contemporary Persian stand in an aura of modern features due to the choice of defamilirization in the story elements such as vision, theme, the atmosphere, time, form, tone and different conclusion, forcing the reader to read this story several times in order to be able to understand the writer's point of view.
Based on descriptive and analytical method within library process, this research attempts to know defamilirization of story structures in postmodern stories on one hand and on the other to make a critical review of six stories by" Bijan Najdi", " Hadi Khorshahian", " Mehdi Yazdani Khorram",Leila Sadeqi" and examines the constituent elements in them.

Keywords: Defamiliarization, Postmodern stories in Persian Contemporary, Meta-fiction, the atmosphere, vision, form, and different conclusion.

[1]. PhD Student, Department of Persian Language and Literature, Karaj Branch, Islamic Azad University, Karaj, Iran. fa.ahmadi4444@gmail.com
[2] . Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Karaj Branch, Islamic Azad University, Karaj, Iran. (Responsible author) fateme_heydari10@yahoo.com