بررسی جلوه‌های زیبایی‌شناسانه در فرم پست‌مدرنیستی پیرنگ داستان «دزدمونا خوشبخت می‌شود» رضا مختاری

دکتر فاطمه اسدی*
دکتر شاهرخ حکمت**

چکیده

توجه به فرم و برجسته کردن آن، جلوه‌های بصری و دیداری در داستان و هم‌چنین شیوهٔ روایت متفاوت، یکی از وجوه ممیزهٔ داستان‌های پسامدرن با داستان‌های ماقبل آن به شمار می‌رود. با به وجود آمدن نقد و نظریات جدید و خدشه‌دار شدن مفهوم واقعیت، نویسندگان با بهره‌گیری از فرم و شکل‌های نامتعارف دنیایی متشکل از نظام‌ها و ساختارهای نامنسجم و تکه‌تکه را در داستان‌هایشان نشان دادند که نظم چندانی ندارد و با تعمد از تن‌دادن به یکپارچگی و وحدت سر باز می‌زند. از آنجا که شکل بیان یکی از شگردهای پیشبرد طرح و پیرنگ در داستان است این مقاله سعی نموده تا با مطالعه و تحلیل شگردهای زیبایی‌شناسانهٔ پست‌مدرنیستی که پیرنگ داستان «دزدمونا خوشبخت می‌شود» را توسعه و گسترش می‌دهد، شگرد پیرنگ‌سازی متفاوت داستان را نشان دهد. نگارندگان در پایان به این نتیجه رسیده‌اند که فرم متفاوت و شیوهٔ بیان نامتعارف، جلوه‌های بصری و گسست و تحریف زمان و مکان و دیگر عناصر پست‌مدرنیستی در این داستان سبب پیشبرد و گسترش طرح و پیرنگ شده و تعریف جدیدی از آن ارایه نموده است.

واژه‌های کلیدی

پیرنگ، فرم پست‌مدرن، زیبایی‌شناسی، داستان

---

*دانش‌آموخته دکتری زبان و ادبیات فارسی، واحد اراک، دانشگاه آزاد اسلامی، اراک، ایران.
**دانشیار زبان و ادبیات فارسی، واحد اراک، دانشگاه آزاد اسلامی، اراک، ایران. (نویسنده مسوول)
تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۹/۱۰ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۱۱/۲۷

مقدمه

یکی از درخور توجه‌ترین دگرگونی‌هایی که داستان‌نویسان پسامدرن در داستان به وجود آورده‌اند، شیوه روایت و فرم و شکل داستان است. از اوایل قرن بیستم با پیدایش نقد و نظریات جدید و علم روانکاوی که رمان مدرن را نیز به وجود آورد، صناعت موسوم به «نشان دادن» هرچه بیشتر در رمان‌نویسی رواج یافت. تفاوت این شیوه اخیر از روایت‌گری با صناعت «بازگویی» که در داستان‌های ماقبل مدرن رایج بود، را این گونه می‌توان توضیح داد که راوی به جای نفوذ به دنیای درونی شخصیت‌ها و به دست دادن اطلاعات کامل راجع به مکنونات ذهن آنها یا پس زمینه وقایع، رفتار و گفتار شخصیت‌ها و نیز رویدادهای داستان را با نثری گزارش-گونه و به شکلی کمابیش نمایشنامه‌وار به خواننده نشان می‌دهد. هدف مدرنیست‌ها از به کارگیری صناعت «نشان دادن» این بود که رفتار شخصیت‌ها در موقعیت‌های برملاکننده، بدون تفسیر راوی، ابعاد گوناگون و غالباً متناقض ذهنیت آن شخصیت‌ها را برای خواننده آشکار کند.

براساس دیدگاه روانکاوانه‌ای که شدیداً بر داستان‌نویسی مدرنیست‌ها تأثیر گذاشت؛ روان انسان یکپارچه نیست و ابهام و تناقض دو اصل مهم در انگیزه‌های رفتاری ما هستند (پاینده ۱۳۹۳: ۱۲) بنا بر این از نظرگاه مدرنیست‌ها داستان نیز نباید ساختار و شکل منسجمی داشته باشد و شخصیت‌پردازی پرتناقض و پیرنگ مبهم و پایان‌بندی‌های نامعلوم و غیرقطعی از ویژگی‌های داستان‌های آنها بود. اما در مقابل، داستان‌نویسان پسامدرنیست، برخلاف اسلاف مدرنیست‌شان، بر این اعتقادند که خود زبان، در مقام واسطه بیان، همواره نقش یک حایل را ایفا می‌کند. زبان نمی‌تواند هم‌چون منعکس‌کننده شفاف واقعیت‌ها عمل کند، خواه این واقعیت‌ها بیرونی باشند (مثلاً مکانی که چند شخصیت در آن دیدار و گفت‌وگو می‌کنند) و خواه درون ذهنی (مثلاً احساس ناخرسندی شخصیت اصلی از زندگی‌اش). نشانه‌های زبانی بیش از آن‌که به واقعیت‌هایی ملموس و ادراک شدنی ارجاع کنند، نشان دهنده فقدان ارتباط با مصداق‌های عینی‌شان هستند. به عبارتی، زبان بیشتر مبین نوعی غیاب است تا حضور؛ یا به استدلال دریدا، دال‌ها به جای ارجاع به مدلول‌های معین، صرفاً به دال‌هایی دیگر ارجاع

می‌کنند. این دیدگاه درباره حایل بودن زبان بین ما و واقعیت، رمان نویسان پسامدرنیست را به نوآوری در شیوه روایت سوق داد. اگر تکنیک‌های معمول مدرنیست‌ها برای استفاده از زبانی بی‌واسطه به منظور بیان حالات درونی شخصیت‌ها یا سیلان اندیشه‌های آنها دیگر برای خوانندگان رمان تازگی ندارد، آن گاه شاید رجعت به صناعت «بازگویی» که در رمان‌های پیشامدرن رایج بود و به کارگیری آن صناعت برای پرداختن به مسائل زندگی در دوره پسامدرن یکی از راه‌های غنی ساختن رمان در دوره معاصر باشد. بدین ترتیب، رمان‌نویسان پسامدرنیست بار دیگر به روایت از طریق «بازگویی» روی آورده‌اند که در رمان‌های رئالیستی شکل غالب در روایت داستان بود؛ اما برخلاف رئالیست‌ها، این صناعت را نه به منظور بازنمایی واقعیتی یگانه و مسجل، بلکه با هدف نشان دادن ماهیت گفتمانی هرگونه تلاش برای بازنمایی واقعیت به کار بردند. رئالیست‌ها در پی محاکات واقعیت بیرونی بودند و مدرنیست‌ها در پی محاکات نحوه کارکرد ذهن؛ متقابلاً پسامدرنیست‌ها می‌کوشند تا نشان دهند هر گونه تلاش برای محاکات محکوم به شکست است. آنها برای نشان دادن این امر، با روی آوردن به فرم و شکل‌های بدیع و نوآورانه به بیانی نامتعارف دست یافتند که داستان‌هایشان به داستان‌هایی عجیب و غریب و نامعمول تبدیل می‌کرد. به همین خاطر داستان‌های آنها تعمدا به گونه‌ای نوشته می‌شوند که نسبت به داستان‌های دوره‌های قبلی کمتر واجد وحدت در شکل هستند و بیشتر حالتی بازیگوشانه و بی‌نظم دارند و به تفسیری یگانه و قطعی تن درنمی‌دهند. به گونه‌ای که «در داستان‌های این نویسندگان، همه چیز و همه کس عملاً چنان از بیخ و بن نابهنجار و غیرعادی‌اند که با هیچ روشی نمی‌توان معلوم کرد آنها از کدام اوضاع در دنیای واقعی نشأت گرفته‌اند و یا بر اساس کدام ملاک‌ها می‌شود در سلامت عقلشان تردید کرد. عرف‌های واقع نمایی و عقل سلیم در این داستان‌ها فسخ شده‌اند. شخصیت‌ها در آن بعدی از هستی بی‌ساختار، حیات دارند که رفتارشان به طور توجیه ناپذیری بی‌دلیل و ناسنجیدنی می‌شود، چرا که خود داستانشان استعاره‌ای است از اختلال مشاعر، اختلالی که ظاهراً محرکی نداشته است و نمی‌توان میزانش را اندازه گرفت.» (لوئیس، ۱۳۹۳: ۸۲)

گذشته از این، شکل داستان در داستان‌های پسامدرن به موضوعی چالش‌برانگیز و امری غریب تبدیل شده است هرچند که اسلاف پسامدرنیست‌ها، یعنی مدرنیست‌ها، نیز به شکل و ساختار بسیار توجه کرده‌اند اما «برخلاف مدرنیست‌ها که می‌خواستند انسجام مستتر در گیسختگی و آشفتگی را در تمامیت شکل آشکار کنند، هدف پسامدرنیست‌ها از ایجاد شکل یا ضد شکل در آثارشان تفسیر جهان نیست (تا سپس نشان دهند که تفسیر جهان کاری ناممکن است و لذا سوژه با جهانی که تجربه‌اش می‌کند بیگانه است)؛ آنان می‌خواهند این تفسیرناپذیری را بسنجند و با آن بازی کنند» (Hoffman، ۲۰۰۵: ۲۹)

به نظر می‌رسد، فرم بدعت گذارانهٔ داستان‌های پسامدرن، که در نگاهی سطحی «عجیب و غریب» به نظر می‌آید، در واقع تلاشی است برای تجدید نظر در قواعد بازی ضمنی‌ای که هنگام خواندن داستان بین تولیدکنندهٔ متن (نویسنده) و مصرف کنندهٔ آن (خواننده) صورت می‌گیرد. نمونه‌هایی از این همبازی شدن را می‌توان در پایان‌های چندگانهٔ داستان‌های پسامدرن دید که خواننده برحسب میل و رغبت خود یکی از فرجام‌ها را برمی‌گزیند و یا وقتی قسمت‌هایی از داستان با نقطه چین پر می‌شود یا صفحه‌ای سفید در داستان قرار می‌گیرد، در واقع نویسنده، خواننده را در خلق داستان مشارکت می‌دهد. علاوه بر این، فرم و ساختار داستان‌های پسامدرنیستی به گونه‌ای است که تعمدا از بازگویی روایتی منسجم و وحدتمند سر باز می‌زنند و گاهی به تکه‌های پراکنده‌ای می‌مانند که ارتباط میان آنها را نمی‌توان به آسانی دریافت و گاهی اساساً به یکدیگر بی‌ارتباط هستند. شاید بتوان گفت هدف آنها از به کارگیری این صناعات و فرم‌های بدعت‌گذارانه در داستان این است تا «خواننده نتواند داستان‌هایشان را به شیوهٔ متعارف بخواند. در نتیجه، خواننده ناگزیر می‌شود که به سیالیت متن تن دردهد و بپذیرد که داستان مشحون از شکاف‌ها و فاصله‌ها و وقفه‌های روایی توجیه نشده‌ای است که نمی‌توان برحسب هنجارها و قواعد ادبی یا مقوله‌های ذهنی آنها را پذیرفت» (پاینده، ۱۳۹۳: ۱۷۰-۱۷۱)

از طرف دیگر می‌توان گفت که شکل داستان‌های پسامدرن نشان دهندهٔ تضاد بین تجربه و بیان تجربه است. هوفمان می‌گوید:

«نقطهٔ آغاز داستان پسامدرن وقوف به این موضوع است که تجربه با عقلانی‌سازی سازگاری کامل ندارد (و شاید بتوان گفت اصلاً هیچ گونه سازگاری‌ای با عقلانی‌سازی ندارد). بین «تجربه» و «ژرف‌اندیشی دربارهٔ تجربه» شکافی هست. تجربه آمیزه‌ای تجزیه ناشدنی از ادراک و احساس و میل و ژرف‌اندیشی است که نمی‌توان آن را منتزع کرد و در قالب یک طرح قرار داد، یا چنان بصیرت به دیگران آموزش داد» (Hoffman ۲۰۰۵: ۹۹)

بری لویئس وجوه غالب داستان‌های پست‌مدرنیستی را عبارت می‌داند از: بی‌نظمی زمانی در روایت رویدادها، زوال مفهوم زمان، استفاده گسترده و بی‌مورد از صناعت تقلید، برجسته‌سازی واژه‌ها به منزلهٔ نشانه‌های تجزیه کنندهٔ مادی، تداعی نامنسجم اندیشه‌ها، پارانویا و دور باطل یا فقدان تمایز بین سطوح منطقاً متمایز گفتار. (لوئیس، ۸۱ : ۱۳۹۳). نظریه‌پردازان پست‌مدرنیستی معتقدند که نویسندگانی که این صناعات را در داستان‌هایشان به کار می‌گیرند، «سخت تحت تأثیر این احساس هستند که دنیای ما بی‌حساب و کتاب است» (وُ، ۱۳۹۳: ۲۱۰) این نویسندگان به نحوی می‌خواهند معناباختگی متنی را برملا سازند که در جهانی که از نظر آنان هیچ ساختاری ندارد ضروری است. به همین دلیل آنها برساخته‌های کلامی خود را جانشین جهان واقعی می‌کنند.

پیشینهٔ پژوهش

درخصوص ویژگی‌های داستان‌های پسامدرنیستی و فرم و اشکال متبلور شدهٔ آن در داستان‌های کوتاه فارسی، مقالات متعددی نوشته شده و چندین کتاب و پایان‌نامه نیز به رشتهٔ تحریر در آمده است. اما هیچ یک از این مقالات و کتاب‌ها به صورت مجزا به موضوع روایت فرم و زیبایی‌شناسی متأثر از آن در گسترش پیرنگ داستان‌های کوتاه نپرداخته‌اند. منصوره تدینی در کتاب «پسامدرنیسم در ادبیات داستانی» به بررسی آرا و نظریات مختلف پسامدرنیستی و تبلور آنها در چند داستان کوتاه و بلند فارسی پرداخته است. حسین پاینده در کتاب سه جلدی «داستان کوتاه در ایران »، در جلد سوم با عنوان «داستان‌های پسامدرن» به

بحث و بررسی در مورد این نوع داستان پرداخته و بر اساس نظریات مختلف پسامدرنیستی به نقد نمونه‌هایی از داستان‌های موفق در این زمینه و از جمله همین داستان همت گماشته است. معصومهٔ محمودی در مقاله‌ای با عنوان «بررسی مؤلفه‌های پست مدرنیسم در رمان پوتین گلی» برخی مؤلفه‌های داستان‌های پسامدرن را به صورت کلی برشمرده و در رمان مذکور نشان داده است. هلن اولیایی نیا، در مقالهٔ «مدرنیسم و پسامدرنیسم در آثار داستان کوتاه‌نویسان معاصر ایران» به بیان ویژگی‌های مدرن و پست‌مدرن در داستان‌های کوتاه معاصر پرداخته است. «وجودشناسی پسامدرن در داستان «رؤیا یاکابوس» نوشتهٔ ابوتراب خسروی» از مهدی شریفیان و محسن لطفی عزیز، «پیوند بینامتنیت با هستی‌شناسی پسامدرنی» از عبدالله البوغبیش، «بررسی پسامدرنیسم در دو داستان کوتاه ابوتراب خسروی» از منصوره تدینی و «وجودشناسی پسامدرن در داستانی از یک نویسنده ایرانی» از حسین پاینده نمونه‌هایی از مقالات نوشته شده دربارهٔ داستان‌های پست‌مدرنیستی است. اما به طور قطع هیچ یک از کتب و مقالات ذکر شده، موضوع جلوه‌ها و شگردهای پست‌مدرنیستی در روایت و فرم و تأثیر آن بر گسترش و توسعهٔ پیرنگ را مورد بررسی و کنکاش قرار نداده‌اند.

ضرورت و پرسش‌های پژوهش

تردیدی نیست که روایت و شکل بیان در داستان‌های پسامدرن، آشکارا با شکل بیان در داستان‌های غیرپسامدرن تفاوت دارد. بدعت‌گذاری یک راه مهم برای تمایز گذاشتن بین امر نو و امر دیرین و در انداختن طرحی نو در داستان‌های پسامدرن است. کشف یا ابداع فرم خاص در داستان مستلزم این است که این فرم در خدمت القای مفهوم مرتبط با فرهنگ معاصر باشد. اگر چنین رابطه‌ای میان فرم و محتوا برقرار نباشد، شاید داستانی عجیب و غریب داشته باشیم اما مطمئناً تأمل‌برانگیز و دلالت‌دار نخواهد بود و جنبه‌های ناگفته و پنهان فرهنگ و روابط انسانی را نمی‌کاود. شکستن هنجارهای مسلط ادبی به خودی خود عملی نوآورانه نیست؛ قالب شکنی زمانی ارزشمند محسوب می‌شود که بتواند پرتو جدید و روشن‌گری بر وضعیت زندگی

انسان معاصر بیفکند. سعی این مقاله بر این است تا با بررسی و تحلیل شکل بیان و شیوه روایت پست‌مدرنیستی در داستان «دزدمونا خوشبخت می‌شود» به سؤالات زیر پاسخ دهد:

۱ـ فرم و اشکال تصویری و نوشتاری روایت در داستان کوتاه پسامدرنیستی «دزدمونا خوشبخت می‌شود» چه تأثیر زیبایی‌شناسانه‌ای در توسعه و گسترش پیرنگ دارند؟

۲ـ پیرنگ متعارف در داستان چگونه از طریق شیوه‌های نامتعارف و جلوه‌های پست-مدرنیستی شکسته می‌شود؟

پیرنگ

«پیرنگ» مبحثی است که پیشینهٔ طرح آن به روزگار ارسطو و «فن شعر» او می‌رسد؛ پیرنگی که دارای وحدت و انسجام باشد، توالی رویدادهای آن را دو عامل «علیت» و «خط سیر منظم زمان» و از آغاز، میانه، پایان، گره‌افکنی و گره‌گشایی برخوردار باشد. این قواعد که به تدریج و در سده‌های بعد توسعه‌یافته بود، در اواخر قرن نوزدهم اندک اندک نفوذ و کارایی پیشین خود را از دست داد. بسیاری از داستان‌های کوتاه قرن بیستم شیوه‌های نوینی از پیرنگ را تجربه کردند و مانند گذشته به نظم خطی وفادار نماندند. به طوری که زمان پریشی یکی از ویژگی‌های شاخص این داستان‌ها شد و پیوستگی مبتنی بر نظام علی و معلولی در آنها به هم ریخت. بدین ترتیب پیرنگ در این داستان‌ها، از پیرنگ شناخته شدهٔ ارسطویی در داستان‌های پیشین فاصله گرفت. در نتیجه چنین رویکردهایی «بسیاری از منتقدان به شناسایی شیوه‌های جدید پیرنگ روی آوردند و به تدریج در تصور ارسطویی از پیرنگ، خدشه‌های بسیاری وارد شد. نخستین بار صورت‌گرایان روس مطالعه بر روی شیوه‌های نوین پیرنگ را آغاز کردند. شکلوفسکی (۱۹۹۰) در شمار نخستین کسانی است که نگرش ارسطویی به پیرنگ را کنار گذاشت و برخی عوامل متفاوت را در ساختار پیرنگ شناسایی کرد که عبارتند از: تکرار، شباهت و تناقض.» (چتمن، ۱۹۷۸: ۲۰)

بوریس آیخن باوم در تشریح دیدگاه‌های شکلوفسکی می‌گوید: «مفهوم سنتی پیرنگ در

مقام ترکیب‌بندی بن‌مایه‌ها تغییر یافته است، شکلوفسکی، پیرنگ را به عنوان هیاتی ترکیبی (compositional) در نظر می‌گیرد تا به عنوان مفهومی درون‌مایه‌ای (Thematic). از این رو مفهوم پیرنگ دیگر مترادف با داستان نیست زیرا پیرنگ عبارتست از ویژگی خاص هنر روایی» (Eichenbaum 1965:122) بر این اساس از نظر فرمالیست‌ها، داستان عبارتست از مواد خام روایت که اموری آشنا، عادی و معهود به نظر می‌رسند و می‌باید کاری «هنری و زیباشناختی» روی آنها صورت بگیرد تا به پیرنگ تبدیل شوند. بنا بر این تا داستان به پیرنگ تبدیل نشود، کاری هنری محسوب نمی‌شود (قاسمی‌پور، رضایی دشت ارژنه، ۱۳۸۹: ٦٦)

ساختارگرایان و پساساختارگرایان نیز در ترسیم چهرهٔ نو و متفاوت پیرنگ سهم مهمی دارند. بسیاری از اندیشه‌های پساساختارگرایان بر تکنیک‌های شخصیت‌پردازی و پیرنگ‌سازی داستان‌نویسان پسامدرنیستی تأثیر گذاشت و به قول هانس برتنس «علایق داستان‌نویسان پسامدرن به میزان زیادی با علایق منتقدان پساساختارگرا همپوشانی دارد» (برتنس، ۲۰۰۱: ۱٤۲) این اعتقاد آنها که می‌گفتند: «از آنجا که معانی ضامن‌های بیرونی و برون متنی ندارند، غیرمحرز و نامستمر و بی‌ثباتند» (Belesy، ۲۰۰۷: ٤۳) در تغییر شیوه‌های پیرنگ‌سازی بسیار تأثیر گذاشت به طوری که بسیاری از داستان‌های پسامدرنیستی با فرجام‌های چندگانه و محتمل به پایان می‌رسیدند زیرا به اعتقاد پساساختارگرایان قرائت متن اتمام‌ناپذیر است و معنای دال‌های زبان صرفاً از راه تفاوت‌شان با یکدیگر معلوم می‌شود و هیچ قرائتی نمی‌تواند معانی بالقوهٔ یک داستان را تماماً و قطعاً تعیین کند. به این ترتیب دوران تازه‌ای که نویسندگان تجربه می‌کنند، آنـان را وا می‌دارد تا شیوه‌ای تازه برای بیان اندیشه‌ها و احساسات خود برگزینند. در رمان نو اثر دارای نقاط تیره، حفره‌ها و فضای پر ابهامی است که خواننده باید در پر کردن ابهام‌ها بکوشد؛ حفره‌ها و ابهام‌هایی که شاید نویسنده با چیره‌دستی آن‌ها را در برابر خواننده گذاشته است. در برخی موارد بار سنگین پیرنگ‌سازی بر عهدهٔ خواننده گذاشته می‌شود. همین سعی و کوشش از سوی خواننده بیان‌گر لذتی است که رولان بارت آن را «لذت متن» می‌خواند.

بحث و بررسی داستان

خلاصه داستان

داستان «دزدمونا خوشبخت می‌شود» نوشتهٔ «رضامختاری» نمونه‌ای از داستان‌های پسامدرنیستی است که در اصل بازنویسی روایت کهنی است که شکسپیر آن را در قرن شانزدهم با نام «اتللو» به صورت نمایش‌نامه درآورد. اما روایت نویسنده از این داستان قرائتی نو از داستان آمیخته با آیرونی است که با به سخره‌گرفتن شخصیت تسلیم و منفعل دزدمونا در داستان شکسپیر، داستان را در مسیری جدید به پیش می‌برد. دزدمونا که از ویراست دهم و چاپ یازدهم داستان «اتللوی مغربی» فرار کرده است، خود را از بالای برج‌های دو قلوی نیویورک پایین می‌اندازد و آمبولانس بدن مجروح و تکه‌تکهٔ او را به بیمارستان می‌رساند. پس از بازگشت از اتاق عمل و بیمارستان درحالی‌که در خیابان سرگردان شده و نمی‌داند که به کجا برود با کشته‌شدگان و حادثه‌دیدگان یازده سپتامبر مواجه می‌شود در این میان با دیدن شخصی که مثل «اتللو» است فرار می‌کند و به کوچهٔ سوت و کوری وارد می‌شود. اما باز با دیدن مردی بر ترسش افزوده می‌شود و نمی‌داند که برگردد یا نه؟ او در ادامهٔ راه به تصویر چند زن ویلونیست بر می‌خورد که با هشدار «رضا مختاری» که همان نویسنده است متوجه می‌شود که آنها مرد هستند. در این هنگام با سوالات مأموران اف بی آی و سی آی ای نیز مواجه می‌شود که می‌خواهند بدانند او در آن زمان، بالای برج‌های دوقلو چه می‌کرده است؟ دزدمونا برای فرار از آنها به کوچهٔ فرعی می‌پیچد که طی آن با دستمال‌های ریز و درشتی برخورد می‌کند که برسر راه او قرار گرفته‌اند. در این تعقیب و گریز بالاخره به یک نیمکت کنار پیاده‌رو می‌رسد و بر روی آن می‌نشیند و به بدبختی‌هایش می‌اندیشد و در نهایت نیز داستان در یک چرخش دوار به جای نخست باز می‌گردد و دزدمونا خود را به برج‌های دوقلو می‌رساند و داستان بدون نقطه پایانی به اتمام می‌رسد.

جلوه‌های زیبایی‌شناسانهٔ پست‌مدرنیستی مؤثر بر پیرنگ در داستان دزدمونا خوشبخت می‌شود همان‌طور که قبلا هم اشاره شد، شکل و نوع روایت در داستان‌های پست مدرنیستی با

داستان‌های ماقبل خود متفاوت است. این داستان‌ها عامداً از تسلیم خود به خواننده، به معنای فهمیدن داستان بر اساس منطق روایی داستان‌های دوره‌های پیشین، لجوجانه سر باز می‌زنند و داستان را وسیله‌ای برای به سخره گرفتن نابخردی‌های انسان معاصر می‌دانند. به همین دلیل این داستان‌ها اغلب روایتی یکپارچه و منسجم ندارند . اگر پیرنگ را در این داستان‌ها به معنای «تلفیق زمانی عناصر داستان محسوب کنیم که از یک طرف به صورت یک قاعدهٔ سامان دهنده و وحدت‌بخش عمل کند و از طرف دیگر سامان فرایند زمانی داستان را به عهده بگیرد» (هانیول، ۱۳۹۳: ١٤) راه به جایی نخواهیم برد چرا که بی‌سامانی و زمان‌پریشی از ویژگی‌های اساسی در داستان‌های پست‌مدرنیستی به شمار می‌روند. به طوری که گاه تمهیدات پیرنگ‌سازی در این نوع داستان‌ها جای خود را به پیرنگ گریزی یا ضد پیرنگ‌سازی می‌دهد. در این داستان‌ها اغلب فرم و شکل‌پردازی‌های بدیع و خلاقانه و روایت‌های نو، پیرنگ داستان را به شیوه‌ای نوین می‌سازند و گاه آن را غریبه می‌کنند. اما آنچه این داستان را در شمار داستان‌های پست‌مدرنیستی قرار می‌دهد ویژگی‌های زیر است:

۱ـ بینامتنیت آیرونیک

۲ـ فرم گسیخته (زمان پریشی و مکان پریشی، پایان‌بندی مدور، تمهیدات بصری و اشکال نوشتاری)

۳ـ فراداستان

بینامتنیت آیرونیک

بینامتنیت شکل تحول یافته نظریهٔ چند آوایی یا پلی فونی است که میخاییل میخاییلویچ باختین آن را از هنر موسیقی به عاریت گرفت. بعدها ژولیا کریستوا در دههٔ شصت میلادی مفهوم آن را گسترش داد. بینامتنیت بر این اندیشه مبتنی است که متن، نظامی بسته و مستقل و خودبسنده نیست؛ بلکه با متون دیگر پیوندی تنگاتنگ دارد. این متون ممکن است ادبی یا غیرادبی، معاصر همان متن یا متعلق به سده‌های پیشین باشند؛ در واقع از نظر کریستوا هیچ متنی از متون دیگر آزاد نیست. (مکاریک، ۱۳۸۸: ۷۲)

داستان «دزدمونا خوشبخت می‌شود» در قالب و فرمی ابداعی و بازیگوشانه روایت می‌شود، این فرم بازیگوشانه از طریق بازنویسی روایتی کهن که ویلیام شکسپیر در قرن شانزدهم آن را به صورت نمایشنامه درآورده است به شکلی آیرونیک به انجام می‌رسد که نوعی رابطهٔ بینامتنیت با متن اصلی است. در واقع با اینکه شخصیت اصلی داستان وامدار شخصیت «اتللو» در داستان شکسپیر است اما به جای تقویت و یا تکثیر معنای متن شکسپیر، نویسنده در این داستان، آن را با استفاده از صنعت آیرونی به سخره می‌گیرد و معنای آن را برمی اندازد تا بدین‌وسیله چهرهٔ متفاوتی از شخصیت «دزدمونا» ارایه دهد. دزدمونا در روایت شکسپیر زنی مطیع و فرمانبر است که سرنوشتش به دست مردان در جاهای مختلف نمایشنامه رقم زده می‌شود، اما در داستان «دزدمونا خوشبخت می‌شود» دزدمونا زنی جسور و سرکش است که از گردن نهادن به سرنوشتی که مردان برایش رقم زده‌اند سرباز می‌زند. او با فرار از داستان اتللوی مغربی و پرتاب کردن خود از برج‌های دو قلو این جسارت و سرکشی را به ما نشان می‌دهد تا حداقل اگر قرار است بمیرد مرگ او با تصمیم خوش باشد نه دیگران:

«دزدمونا سراسیمه با لباس پاره پاره در ساعت هشت صبح به وقت نیویورک از دست ویراست دهم و چاپ یازدهم «داستان اتللوی مغربی» فرار کرد» (مختاری، ۱۳۸٦: ۵۷)

آنچه در همان ابتدا روایت و پیرنگ داستان را تحت تأثیر قرار می‌دهد استفاده آیرونیک و سخره آمیزی است که در انتخاب نام و شخصیت اصلی داستان صورت گرفته است. راوی داستان با وقوف بر این نکته که منتقدان ادبی در نوشتن نقدهای خود بیشتر بر شخصیت اصلی داستان شکسپیر، اتللو، تأکید کرده‌اند و موضوع محوری داستان‌هایشان بیشتر بدگمانی اتللو و حسادت و فریبکاری ایاگو (شخصیت منفی داستان که برای انتقام از رقیبش اتللو، دزدمونای بیگناه را قربانی توطئهٔ شوم خود کرد) بوده است و زنان در نقدهای آنان نقشی حاشیه‌ای داشته‌اند، با عوض کردن نقش و اهمیت شخصیت دزدمونا، نویسنده، داستان شکسپیر را به سخره می‌گیرد. از دیگر جلوه‌های بینامتنیت داستان استفاده از واژهٔ دستمال است که با تکرار آن و فرار دزدمونا که با طرحی مارپیچ از میان دستمال‌ها نشان داده شده است. در روایت

اصلی، اتللو دستمالی گلدوزی شده را به دزدمونا هدیه کرده است که ایاگو موفق می‌شود با ترفندی آن را بدزدد و به وسیله آن علیه دزدمونا توطئه کند. اشاره به دستمال و فرار دزدمونا از آن، داستان را دارای پیچشی آیرونیک می‌کند و روایت قبلی را به سخره می‌گیرد. به این ترتیب این فرم بازیگوشانه و بینامتنیت آیرونیک، پیرنگ داستان را به پیش می‌برد و با فرار دزدمونا از دستمال‌ها قرائت جدیدی از داستان ارایه می‌شود.

فرم گسیختهٔ داستان

فرم هر داستان متناسب با سبک و جنبش ادبی خاص هر داستان تمهیدات و شگردهای متفاوتی را می‌طلبد و هنر هر نویسنده در این است که بتواند شکل مناسب محتوای داستان را انتخاب و یا حتی کشف و ابداع کند. در داستان‌های رئالیستی که بیشتر فرایندهای برون ذهنی و اجتماعی ماهیت داستان را می‌سازند، فرم وشکل روایت داستان نیز به تبع آن بر ساختارهای علی بنا می‌شود که در آن، توالی رویدادهای بیرونی برای روایت داستان، اصلی اجتناب ناپذیربه شمار می‌رود. از این رو این داستان‌ها ساختاری خطی و یکپارچه دارند. هم‌چنین در داستان‌های مدرنیستی که ماهیت آنها معطوف به فرایندهای ذهنی و روانی است به پیروی از ساختار نامنسجم و پیچیدهٔ ذهن که اغلب نمودار آشفتگی‌های روحی و روانی انسان مدرن است، داستان‌ها ساختاری ظاهراً پیچیده و نامنسجم و گاهی متناقض و مبهم دارند. پسامدرنیست‌ها نیز چون داستان‌نویسان ماقبل خود شکل داستان را تبلوری از محتوای آن می‌دانند. براساس نگرش پست مدرنیستی، «فراتفسیری که در ادبیات داستانی خودآگاه می‌توان یافت، این پیام کمابیش صریح را اعلام می‌کند: «داستانی که می‌خوانید، ساختگی است» و «این یک بازی است». (وُ، ۱۳۹۳: ۱۹۵) بنا بر این داستان‌نویسان پست مدرنیستی برای بازی با امر واقع به برساختن واقعیتی بدیل از طریق دست‌کاری در رابطهٔ میان مجموعه‌ای از نشانه‌ها (خواه زبانی و خواه غیر زبانی) به منزلهٔ پیام یا زمینه و چهارجوب آن پیام می‌پردازند. «این بازی داستانی موجب باز اندیشی دربارهٔ روال سنتی مراوده می‌شود و ما را از الگوهای دیرینه می‌رهاند.» (همان: ۱۹۷)

داستان‌نویس پسامدرن برای نشان دادن این ساختگی بودن و بازی در داستان، فرم و شکل‌های متفاوتی را به کار می‌گیرد که بیشتر ابداعی و بدیع هستند و با شکل و سنت‌های داستان‌نویسی گذشته کاملاً متفاوتند. این فرم بدعت‌گذارانهٔ داستان‌های آنها با محتوای داستان رابطه‌ای تنگاتنگ دارد. آنها با انتخاب یا ابداع این فرم‌های بازیگوشانه در پی بیان ادراکی نو از جهان برای خواننده هستند. جهانی که به جای تفسیر به بازی با آن می‌پردازند. عمده‌ترین تفاوت‌هایی که این داستان‌ها ازاین طریق با داستان‌های گذشته پیدا کردند، عدول از وحدت ساختاری و روابط علی و معلولی در بیان حوادث بود. داستان پسامدرن تعمدا به گونه‌ای نوشته می‌شود که از پذیرفتن وحدت و انسجام سرباز می‌زند و بیشتر حالتی گسخته و بی‌نظم دارد. داستان‌نویسان پسامدرن به این شیوه می‌خواهند فرایند فهم روایت را به موضوعی مهم تبدیل کنند و در کانون توجه خواننده قرار دهند. زبان، مکان و زمان در داستان‌های آنها به بازی گرفته می‌شود تا خود موجد شکل و فرمی نو در داستان‌هایشان باشد. این تداخل‌های زمانی و مکانی و زبانی، خود انسجام و وحدت داستان را خدشه‌دار و مرزهای وجودشناختی آن را نقض می‌کنند و پیرنگ داستان را درهم می‌ریزند. موضوع دیگری که فرم داستان‌های پست مدرن را گسیخته و ناهموار می‌کند شکل ظاهری و نوشتاری آنهاست. استفاده از فونت‌های مختلف برای بیان محتوایی خاص، استفاده از تصویر، کولاژ و... از ویژگی‌های ظاهری فرم و شکل ناهمگون این داستان‌هاست.

اما آنچه در داستان «دزدمونا خوشبخت می‌شود» باعث عدول از روابط ساختاری و عدم انسجام متن یا همان گسیختگی در فرم شده است عبارتند از: آناکرونیسم یا زمان‌پریشی، مکان پریشی، تقض مرزهای وجوشناختی، تمهیدات بصری و نوشتاری، پایان‌بندی مدور....

زمان و مکان‌پریشی

از شگردهای بازیگوشانه و پسامدرنیسیتی داستان که پیرنگ آن را تحت تأثیر قرار می‌دهد اما به جای پیشبرد و توسعه به ضد پیرنگ تبدیل می‌کند، می‌توان به گسست زمان در داستان

اشاره نمود که به نوعی داستان را از نظر کرونولوژی زمانی دچار گسست و زمان پریشی می‌کند. هر چند که در نگاه نخست پیرنگ داستان در یک نظام خطی و مستقیم زمانی جریان می‌یابد اما گسست‌های زمانی که داستان را با پیچشی آیرونیک مواجه می‌کند این نظم خطی و رو به جلو را به هم می‌ریزد و پیرنگ خطی داستان را به نوعی به بازی می‌گیرد و به آن بی‌اعتنایی می‌کند. این بی‌اعتنایی نویسنده به پیرنگ خطی زمینه را برای گسترش متن در ساحت‌های دیگر برای برداشت‌های متفاوت و متعدد خواننده فراهم می‌کند. دزدمونا و اتللو شخصیت‌های متنی هستند که به قرن شانزدهم میلادی تعلق دارند اما در این داستان با اشخاص معاصری چون رضا مختاری (نویسنده داستان) و هم‌چنین تودروف (نظریه‌پرداز معاصر) برخورد یا از گفته‌های آنها استفاده می‌کنند: «اون مرده. اون مرده. اون مرده... این صدای یه نفر بود به نام رضا مختاری» (همان، ٦١)

«می‌تونست برگرده. ولی نه او از اتللو می‌ترسید. در ثانی چیزی که نوشته بشه و گفته بشه رو نمیشه برگردوند. اینو تودرروف گفته. یه نظریه‌پرداز فرانسوی.» (همان، ۵۹)

همان‌طور که گفته شد، این گسست و بی‌نظمی زمانی طرح و پیرنگ داستان را غریبه می‌کند و با شکستن منطق زمانی داستان، پیرنگ را به هم می‌ریزد و ساحت‌های وجودشناختی آن را دچار تردید و عدم قطعیت می‌کند. نویسنده باور خواننده در این داستان را بدین صورت به بازی می‌گیرد و با نقض دنیای واقعی و غیرواقعی، ذهن خواننده را به کنکاش و فعالیت وامی‌دارد تا به بازی آیرونیک نویسنده و به سخره گرفتن همهٔ قراردادهای وضعی جهان داستان پی ببرد.

علاوه بر این شکاف و تداخل زمانی، داستان با تحریف مفهوم زمان معنادار، وقایعی را به تصویر می‌کشد که منطقاً در طول مدت یاد شده در داستان امکان‌پذیر نیست. فرار دزدمونا از داستان اتللوی مغربی، بالا رفتن از برج‌های جهانی، پرتاب شدن از بالای برج‌ها، رفتن به بیمارستان، جراحی در اتاق عمل، بازگشت به خیابان، دیدن کشته‌های یازده سپتامبر، فرار از دست اتللو، برخورد با نوازندگان ویلون و رضا مختاری، فرارازماموران FBI و CIA دویدن در

کوچه‌ها و نهایتا رسیدن به خیابان و کنار پیاده‌رو و پریدن در داستان «دزدمونا خوشبخت می‌شود». همهٔ این اوقایع متعدد در مدتی کمتر از یک شبانه روز اتفاق می‌افتند.در واقع نویسنده با متورم کردن و تحریف زمان، آن را به طرزی آشفته نشان می‌دهد تا مفهوم گذشت زمان در داستان‌های رئالیستی را به سخره بگیرد و مرز بین تاریخ و خیال‌پردازی را مخدوش کند.

این شگرد، تنها منحصر به گسست در زمان نمی‌ماند و مکان را نیز در برمی گیرد. دزدمونا در داستان شکسپیر اشراف‌زاده‌ای و نیزی است و حوادث و رخدادهای آن در قارهٔ سبز، اروپا روی می‌دهند اما وقایع داستان «دزدمونا خوشبخت می‌شود» در نیویورک می‌گذرند. این تداخل‌ها و پریشانی زمان و مکان نه تنها وحدت ساختاری داستان را به هم می‌ریزد بلکه با نقض آن، هنجارشکنانه پیرنگ و طرح داستان را برمی اندازد و با عدول از ساختارهای سنتی پیرنگ و بی‌اعتنایی به قواعد پیشین داستان‌نویسی، آن را به سخره می‌گیرد. علاوه بر این، در پاراگراف ذکر شده، نویسنده جز این که با استفاده از گفتهٔ تودروف گسست زمانی داستان را برجسته می‌کند، با شیوه‌ای واسازانه آنچه را خود از زبان تودروف گفته برمی‌اندازد و نقض می‌کند. به این معنی که خود نوشتن داستان دزدمونا، در حقیقت بازنگاری داستانی است که قبلا توسط شکسپیردر قرن شانزدهم نوشته شده و این بار به وسیلهٔ نویسنده در عصر حاضر انجام می‌گیرد. این دقیقاً نقض آن چیزی است که تودروف گفته «در ثانی چیزی که نوشته بشه و گفته بشه رو نمیشه برگردوند. اینو تودرروف گفته. یه نظریه‌پرداز فرانسوی.».

تمهیدات بصری و نوشتاری

چنان که گفته شد، یکی دیگر از شگردهای پست مدرنیستی داستان که فرم آن را گسیخته و بی‌نظم کرده است، تمهیدات بصری و نوشتاری است که علاوه بر زبان‌پریشی، داستان را به شکل «متن طرح گرافیکی» در آورده است. به گونه‌ای که با قرائت داستان از زبان شخص دیگری نمی‌توان آن را فهمید چرا که این داستان علاوه بر خواندن به دیدن نیز برای افادهٔ معنا

احتیاج دارد.استفاده از فونت‌های متفاوت حتی گاهی در یک واژه برای افادهٔ معنای خاص، استفاده از تصویر، استفاده از طرح‌های گرافیکی در نوشتار، همه از تمهیدات نوشتاری و بصری هستند که پیرنگ داستان را غریبه می‌کنند. نویسنده با استفاده از این زمینه سعی دارد تا با همبازی کردن خواننده و مشارکت دادن او در خلق دنیای داستان، جوزهٔ معنایی متن را گسترده‌تر کند و مجال کنکاش و دریافت‌های بیشتری را در داستان فراهم آورد. از دیگر اهداف نویسنده از به کارگیری این فرم و شکل بدیع در داستان، علاوه بر برجسته کردن فرم جهت مهم جلوه دادن فهم روایت، به کارگیری صنعت نشان دادن به جای بازگویی در داستان است. اگرچه این صناعت در گذشته به وسیلهٔ نویسندگان مدرن برای روایت داستان‌هایشان تجربه شده است اما تفاوت بسیار اساسی که این نوع از نشان دادن با مدل مدرنیستی دارد این است که آنها با رفتن به درون ذهن شخصیت‌ها به بازنمایی روحیات و حالات آنها می‌پرداختند در حالی‌که نویسندهٔ پست مدرن با استفاده از اشکال و تصاویر و به کارگیری فونت‌های مختلف در نوشتار و یا طرز متفاوت نوشتن کلمات، ناگفته‌های داستان را بی‌آن‌که بگوید نشان می‌دهد. این شگرد، گذشته از به بازی گرفتن قواعد داستان‌نویسی پیشین و برساختن دنیای داستان، ذهن خواننده را برای دریافت معنای متن به تلاش وامی دارد تا پس از حل کردن هر قطعه از معمای ساخته شده توسط نویسنده و نزدیک شدن به مفهوم مورد نظر او، به التذاذ ادبی برسد. چنان که گفته شد این شکل‌پردازی‌های بدیع وقتی ادراکی نو از جهان را به خواننده می‌دهد که در خدمت محتوا قرار بگیرد. در داستان «دزدمونا خوشبخت می‌شود» شکل و فرم به کارگرفته شده و هنجارشکنی‌های نوشتاری با محتوای داستان ارتباط تنگاتنگی دارند و در خدمت گسترش دایرهٔ مفهوم و معنای داستان قرار گرفته‌اند. داستان که خود بازسازی سرکشی و طغیان دزدمونا علیه سرنوشتی است که به دست مردان دور و بر او رقم زده شده، این طغیان محتوایی را در شکل و فرم ارائهٔ داستان تجلی داده است. نویسنده با به کارگیری شکل‌های نوشتاری غیر متعارف و استفاده از مفردات و کلمات منقطع و تصاویر به شکل جدیدی از بیان دست یافته که چندان با محتوای داستان بیگانه نیست. به عبارتی این طغیان و

انقلاب شخصیتی دزدمونا با طغیان و سرکشی نویسنده در برابر قواعد و سنت‌های متعارف داستان‌نویسی و نوشتار معیار همراه شده است.

در ابتدای داستان وقتی دزدمونا برای فرار از سرنوشت خود که به دست مردان اطراف او (پدر، شوهر و...) رقم خورده عصیان می‌کند؛ خود را به بالای برج‌های جهانی می‌رساند. او برای عملی کردن تصمیمش، خود را از بالای برج‌ها به پایین پرتاب می‌کند. نویسنده قبل از افتادن دزدمونا اذعان می‌دارد که باد تندی در حال وزش است و همین امر سبب می‌شود تا در ترسیم گرافیکی شکل افتادن دزدمونا طرحی مارپیچ از اسم او به دست دهد. در واقع نویسنده با این شگرد هم وزیدن باد را به تصویر می‌کشد و هم افتادن دزدمونا به پایین برج‌ها را ملموس‌تر می‌کند. ضمن این که با استفاده از واژهٔ دزدمونا این شگرد را به کار می‌گیرد تا به خواننده بفهماند آنچه در دستان اوست و می‌خواند فقط یک متن است و واقعیت ندارد. این شگردی است که پساساختارگرایان نیز در متون خود به کار می‌گیرند. متن بودگی و تأکید بر ساختگی بودن دنیای داستان از ویژگی‌های داستان‌های پساساختارگرایانه است. نویسنده برای نشان دادن این امر به شکل‌های مختلف با واژهٔ دزدمونا بازی می‌کند و خواننده را همراه با این واژه به بازی خود می‌کشاند.

دزدمونا تقریباً به بالای برج رسیده بود و عجب باد تندی می‌آمد.

خودش را انداخت دزدمونا

دزدمونا

دزدمونا

دز دمونا

دز دمونا

دز دمونا

دز دمونا

دز دمونا

دز دمونا

دز دمونا

دز دمونا

دز دمونا

دز دمونا

دز دمونا

_____دزدمونا _____

_ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ دز _

_ د _ _ _ _ _

_ مو _ _ _ _

_ ن _ ا _ _ _ _

(مختاری، ۵۸– ۵۷ : ۱۳۸٦)

نویسنده با بدعت‌گذاری در شکل روایت داستان، پیرنگ آن را به طرزی غریب به پیش می‌برد. بدین ترتیب که رخدادهای داستان در بستری از نشانه‌های زبانی که به شکلی غیر متعارف به کار گرفته می‌شوند جریان می‌یابند. به بیانی دیگر وقایع بعد ازافتادن دزدمونا بازگویی نمی‌شوند بلکه با استفاده از تکرار کلمات، انقطاع واژه‌ها، به کارگیری فونت‌های مختلف برای بیان معنای مورد نظر نویسنده برای خواننده به تصویر کشیده می‌شوند. خواننده همراه با دزدمونا که با جریان تند باد به حالت مارپیچ از بالای طبقات برج‌های جهانی به پایین پرتاب می‌شود طبقات را طی می‌کند. پس از برخورد دزدمونا به زمین و پاره پار شدن بدن او، خواننده با تکه‌های منقطع واژهٔ دزدمونا روبه رو می‌شود.

آمبولانس! آمبولانس! آمبولانس! آمبولانس! آمبولانس! آمبولانس! آمبولانس! آمبولانس! آمب دزدمونا لانس! آمب دزدمونا لانس! آمب دزدمونا لانس! آمب دزدمونا لانس! آمب دزدمونا

لانس! آمب دزدمونا لانس! آمب دزدمونا لانس! آمب دزدمونا لانس! آمب دزدمونا لانس! آمب دزدمونا لانس! آمب دزدمونا لانس! آمب دزدمونا لانس! آمب دزدمونا لانس! آمب دزدمونا لانس!..... آمب دزدمونا لانس! » » » » » » د ز د م و ن ا » » » » » د+زد+مون ا

به کارگیری این شکل از نوشتار و استفادهٔ متنوع از فونت‌های مختلف کیفیتی تجسمی به داستان بخشیده است. این شگرد نوشتاری که به گونه‌ای رابطهٔ گفتاری نویسنده با خواننده را نقض کرده، با واگذار کردن عملیات پیرنگ‌سازی به خواننده، مشارکت و تلاش ذهنی او را برای خلق داستان به بالاترین حد خود رسانده است. خواننده باید از طریق نشانه‌ها و گزاره‌هایی که نویسنده با به کارگیری فونت‌های مختلف و تکراریا انقطاع کلمات در اختیار او قرار داده، به معناسازی و دلالت‌مند کردن متن بپردازد. بدین ترتیب که از خود خواهد پرسید: تکرار واژهٔ آمبولانس و در ادامه، انقطاع و گسیختگی آن و قرار گرفتن واژهٔ دزدمونا در میان کلمه آمبولانس چگونه دلالت مند شده‌اند؟ نقش گیومه‌های به کار گرفته شده در متن در فاصلهٔ میان بیمارستان و اتاق عمل چیست؟ چرا در نوشتار واژهٔ دزدمونا پنج فونت متفاوت و منقطع به کار گرفته شده است؟

خواننده در تلاشی ذهنی به این نتیجه می‌رسد که نویسنده آمدن آمبولانس را به جای بازگویی با تکرار کلمات تجسم بخشیده است. بدن نیمه جان و در حال مرگ دزدمونا را با قلم پر و سیاه در میان واژهٔ آمبولانس نشانده تا هم نیمه جان بودن و سنگینی آن در آمبولانس را برجسته کند (معمولاً کسانی که در آستانهٔ مرگ قرار می‌گیرند از نظر جسمی سنگین‌تر از زمانی هستند که در حالت عادی و به ارادهٔ خود بوده‌اند) و هم توجه خواننده را به تشخص و ویژه بودن شخصیت دزدمونا جلب نماید. دزدمونا که در داستان شکسپیر و نگاه منتقدان در حاشیه و زیر سایهٔ مردان بوده، اکنون به مرکز توجه تبدیل می‌شود. نویسنده به این شیوه، شخصیت پیشین دزدمونا را به فراموشی می‌سپارد و شخصیتی جدید از او به خواننده ارایه می‌کند. در ادامه، پس از رسیدن آمبولانس به بیمارستان، صدای آمبولانس در فضای بسته می‌پیچد و این

انعکاس صدا به وسیله گیومه‌هایی که در پی هم می‌آیند تصویر می‌شود. بدن تکه‌تکهٔ دزدمونا به سمت اتاق عمل هدایت می‌شود و نقش گیومه‌ها تداعی کنندهٔ خارج شدن و علامت خروج از بیمارستان است. نویسنده برای تبلور بخشیدن به ایدهٔ بازآفرینی دزدمونا پس از بیرون آمدن از اتاق عمل با استفاده از فونت‌های مختلف و انقطاع حروف واژهٔ دزدمونا به این ایدهٔ خود تجسم بخشیده است. در واقع در این بخش از داستان حرکت داستان به وسیلهٔ مفردات و تکه‌های واژه‌ها صورت می‌گیرد.

در ادامهٔ داستان، وقتی که دزدمونا از دست مردی که ظاهراً شبیه اتللو است فرار می‌کند، نویسنده کلمهٔ «مرد» را با فونت برجسته و درشت چندین سطر تکرار می‌کند تا با این تکرارخسته کننده و انزجار آور، انزجارو تنفر دزدمونا از مردان و بی‌اعتمادی به آنها را تبلور ببخشد. این تمهید بصری در جای دیگری از داستان نیز به کار گرفته می‌شود. وقتی که دزدمونا می‌دود تا خود را از دست مردان نجات دهد، دویدن او، با طرحی مارپیچ گونه از اسم دزدمونا در ستونی چند سطری میان کلمات مرد نشان داده می‌شود.

مَرد مَرد مَرد د + زد + مون ا مَرد مَرد مَرد مَرد مَرد مَرد مَرد مَرد مَرد مَرد مَرد مَرد مَرد مَرد مَرد مَرد مَرد د + زد+ مون امَرد د + زد + مون ا مَرد مَرد مَرد مَرد مَرد مَرد مَرد مَرد مَرد مَرد مَرد مَرد مَرد مَرد مَرد مَرد مَرد مَرد مَرد د + زد + مون امَرد د + زد + مون امَرد د + زد + مون امَرد د + زد + مون امَرد د + زد + مون امَرد مَرد...

(همان ۵۹)

مشابه همین شکل‌پردازی دلالت‌مند را در تکرار کلمهٔ «دستمال» با فونتی متفاوت می‌توان دید. تکرار دلالت‌دار دستمال علاوه‌بر ایجاد رابطهٔ بینامتنیت با نمایشنامهٔ اتللو، بیان‌گر بی‌اعتمادی و تنفر از مردان و عشق آنهاست. به همین دلیل دزدمونا با دویدنی مارپیچ سعی می‌کند خود را از دسیسه و توطئه‌های مردانی که با استفاده از همین دستمال در داستان شکسپیر برای او دام پهن کرده بودند رها کند. در بخش دیگری از داستان، شکل‌پردازی

بازیگوشانهٔ نویسنده با استفاده از هشت تصویر یکسان از یک نوازندهٔ ویولن صورت می‌گیرد. «د+زد+مون ا رفت و رسید به ۹ تا زن که نشسته بود و ویولون می‌زد.» (همان)

اما خواننده تصویر واحدی از یک نوازنده را می‌بیند، این ناهمسانی ذهن شخصیت و خواننده، داستان را دارای پیچشی آیرونیک می‌کند و شنیده‌ها و دیده‌های او را به سخره می‌گیرد. در واقع به این شیوه مرزهای واقعیت و امر برساخته نادیده گرفته می‌شوند تا باور خواننده معلق بماند. این تعلیق حس کنجکاوی خواننده را برمی انگیزد تا داستان را تا انتها پی بگیرد و با تکذیب حس آگاهی خود از ساختگی بودن داستان، برداشت‌های خود از داستان را وسعت ببخشد.

پایان‌بندی مدور

از دیگر شگردهای داستان که فرم را گسیخته می‌کند پایان مدور و چرخشی آن است. به طوری که پاراگراف اول عیناً و کلمه به کلمه در پاراگراف آخر تکرار می‌شود. به نوعی این تکرار تداعی کنندهٔ تکرارهای بسیار زیاد واژگانی و گرافیکی متن داستان نیز می‌تواند باشد. این چرخش که پس از تلاش‌های بسیار دزدمونا برای فرار از سرنوشت خود، او را به جای اول داستان برمی‌گرداند، یادآور معنا باختگی یا بی‌معنایی آرمان‌ها و آرزوهای اوست. نویسنده با استفاده از این شگرد در پی صحه گذاشتن بر این امر است که در جامعهٔ مرد سالار، فرار از سرنوشتی که مردان مقدر کرده‌اند برای زنان معنایی ندارد و در پایان محکوم به شکست است. در سراسر داستان، دزدمونا از دست مردان فرار می‌کند، و در پایان با سرگردانی و درماندگی به جای اول داستان باز می‌گردد تا این آرمان باختگی اجتماعی و فرهنگی (بیرون رفتن زنان از زیر سلطهٔ مردان) در جامعهٔ مردسالارانه‌ای که قواعد و قوانین آن به وسیلهٔ همین مردان شکل گرفته‌اند نشان داده شود. نویسنده حتی در انتخاب نام داستان به شکلی آیرونیک این امر را به سخره می‌گیرد. خوشبختی دزدمونا معنایی ندارد.

«...نه! باید سریع می‌رفت توی داستان. همین کارم کرد و رفت و افتاد توی داستان. اسم داستان این بود: د+زد+مون ا خوشبخت می‌شود دزدمونا سراسیمه با لباس پاره پاره در ساعت هشت صبح به وقت نیویورکاز دست ویراست دهم و چاپ یازدهم «داستان اتللوی مغربی» فرار کرد. پنج دقیقه بعد چنان از خود و سرنوشت تلخ و زندگی‌اش سیر شده بود که تصمیم گرفت خودش را از بالای یکی از برج‌های تجارت جهانی، واقع در نیویورک به پایین پرتاب کند. به بالای برج رسید درست بیست دقیقه مانده بود تا عملیات تروریستی یازده سپتامبر به وقوع بپیوندد. دزدمونا تقریباً به بالای برج رسیده بود و عجب باد تندی هم می‌آمد. خودش را» (همان، ٦٣)

از ویژگی‌های دیگر پایان‌بندی داستان ناتمام ماندن پاراگراف پایانی است. در حقیقت نویسنده با ناتمام گذاشتن متن خود بر اندیشهٔ «نا تمام بودن معنای متن» و «قطعیت گریزی» در

داستان تأکید کرده است. از آنجایی که پسامدرنیسم همواره در پی «عرضه داشت‌های نو است... برای این که حس قوی‌تری از امر عرضه ناشدنی افاده کند» (لیوتار، ۱۹۹٤: ۸۱) این داستان که خود قرائتی نو از داستان شکسپیر است، با «ناتمام ماندن جملهٔ پایانی حکایت از استمرار و فرجام ناپذیری عرضه داشت‌های نوآورانه دارد.» (پاینده، ۱۳۹۳: ۲۲۱) تا شاید به قلم نویسنده‌ای دیگر مورد بازخوانی قرار گیرد و قرائتی نو از آن عرضه شود.

فراداستان

مقصود از فراداستان، داستانی است که دائما به خواننده یادآور می‌شود که آنچه می‌خواند کاملاً تخیلی است و نه گزارشی از واقعیت یا رویدادی حادث شده. به اعتقاد لیندا هاچن، فرا داستان عبارتست از «هر متنی که توقع خواننده را برای معنادار بودن یا واجد بستار بودن داستان (اتمام داستان با پایانی قطعی) برآورده نمی‌کند و بدین ترتیب توجه او را به فرایند برساخته شدن خود متن معطوف می‌کند، درواقع به شکلی کمابیش صریح این موضوع را بحث انگیز جلوه می‌دهد که چگونه رمزگان روایی (اعم از رمزگان «ادبی» و «غیرادبی») عوالم ظاهراً «واقعی» و خیالی را در چهارچوب ایدئولوژی‌های خاص به گونه‌ای تصنعی بر می‌سازند و در عین حال آنها را به عنوان عوالمی ظاهراً «طبیعی» و «جاودان» عرضه می‌کنند. (۱۳۹۳: ۱۷۲) به طور کلی موضوع اصلی در فراداستان نگارش است و نه آگاهی نویسنده. فراداستان در درستی این مفهوم تردید روا می‌دارد که نویسنده هم‌چون یک خداست و نقشی خداگونه برای نویسنده قائل نیست. (همان، ۱۷٦)

نویسنده در داستان «دزدمونا خوشبخت می‌شود» در همان ابتدا، با اشاره بیرون پریدن دزدمونا از ویراست دهم چاپ و یازدهم داستان «اتللوی مغربی» ساختگی و تخیلی بودن داستانش را به خواننده خاطر نشان می‌کند و زمینه را برای خلق یک فراداستان آماده می‌نماید. «دزدمونا سراسیمه با لباس پاره پاره در ساعت هشت صبح به وقت نیویورکاز دست ویراست دهم و چاپ یازدهم «داستان اتللوی مغربی» فرار کرد.» در ادامه چالش نویسنده بر سر

چگونگی نگارش متن جنبهٔ فراداستانی متن را برجسته می‌کند. پس از مرخصی دزدمونا از بیمارستان نویسنده به شرح احساسات دزدمونا می‌پردازد:

«د+زد+مون ا بعد از این که حالش بهتر و از بیمارستان مرخص شد اومد توی خیابون. اما کجا بره؟ واقعیت اینه که د+زد+مون ا نمی‌دونست کجا بره. باید برمی‌گشت توی همون روایتی که شکسپیر براش درست کرده بود؟ نه! اون مرگ اونجوری رو دوست نداشت. تازه اگر می‌خواست کجا تو این هول و ولا می‌تونست اون کتاب و اون ویراست و اون قصه رو پیدا کنه؟» (مختاری، ۱۳۸٦: ۵۸)

بدین ترتیب، نویسنده برای چگونگی ادامهٔ فرایند داستان‌سازی، با شخصیت اصلی داستان خود به مشکل برخورد می‌کند. سرگردانی دزدمونا و نامعلوم بودن سرنوشت او موضوع نگارش داستان را به چالشی بزرگ برای نویسنده تبدیل کرده است. به این ترتیب با سر باز زدن شخصیت داستان از سرنوشتی که نویسنده برای او در نظر گرفته و فرار از آن و تصمیم‌گیری به جای نویسنده، جنبه‌های فراداستانی متن را تقویت می‌کند.

اشارهٔ راوی به تزوتان تودروف (نظریه‌پرداز مشهور ادبی) با شگردی بازیگوشانه به طوری که مقالاتی که تودروف ننوشته و ملیتی که ندارد را به او نسبت داده است، وارد شدن نویسنده به داستان و هشدار دادن او به دزدمونا: «اون مرده. اون مرده ... این صدای یه نفر بود به نام رضا مختاری» از دیگر جنبه‌های فراداستانی متن هستند که روایت و پیرنگ داستان را از دیگر داستان‌ها متمایز می‌کند.

نتیجه

در اواخر قرن بیستم با پیدایش نقد و نظریات پست‌مدرنیستی، بسیاری از منتقدان بر این باور بودند که تکنیک‌های سنتی داستان دیگر هواخوه ندارند و نمی‌توانند نشان‌دهندهٔ پیچیدگی‌های عصر الکترونیک باشند. بنا بر این نویسندگان برای دمیدن جان تازه‌ای در کالبد بی‌جان رمان و داستان، به شیوه‌های تازه‌ای از نگارش دست یافتند که بسیاری از سنن داستان‌نویسی گذشته را نقض می‌کرد. بی‌نظمی و گسست و تحریف زمان، تقلید، از هم گسیختگی عناصر داستان (پیرنگ، شخصیت، درون‌مایه) تداعی نامنسجم اندیشه‌ها، پارانویا، اختلالات زبانی، دور باطل و... از ویژگی‌های بارز داستان‌های آنها بود. داستان‌های این نویسندگان از تن دادن به ساختاری یکپارچه و منسجم سر باز می‌زنند و از همه مهم‌تر که آنها قواعد داستان‌نویسی گذشته را به بازی گرفتند و برای نشان دادن این بازیگوشی داستانی به فرم و شکل‌های بدعت‌گذارانه روی آوردند به طوری که فرم در داستان‌های آنها به امری غریب تبدیل شد تا فهم روایت را برای خواننده پیچیده کنند. معرفت‌شناسی مدرنیستی در داستان‌های آنها جای خود را به وجودشناسی پست‌مدرنیستی داد و نویسنده و خواننده از منظر وجودشناسی در یک مرتبه قرار می‌گیرند. نویسنده دیگر جایگاه قاطع و خداگونه‌ای در داستان ندارد. این قاطعیت نویسنده در امر ساختن داستان توسط شخصیت و حتی خواننده خدشه‌دار می‌شود. در داستان‌های آنها توصیف‌های زبانی و واقعیت رابطه‌ای مناقشه‌آمیز و غامض دارند به طوری که در آنها واقعیت و توهم به هم می‌آمیزند و باور خواننده را در این که کدام بخش داستان واقعی و کدام بخش تخیلی است دچار تردید و عدم قطعیت می‌کند. این شیوهٔ داستان‌نویسی در ایران و ادبیات فارسی نیز طرفداران و منتقدان زیادی پیدا کرده است، هر چند داستان‌های کوتاه فارسی، که واجد تمامی عناصر و ویژگی‌های پست‌مدرنیستی باشند بسیار کم و انگشت شمارند. از میان داستان‌های کوتاه پست‌مدرنیستی موفق فارسی داستان «دزدمونا خوشبخت می‌شود» به خوبی از فرم و شکل نو برای بیان محتوای مرتبط استفاده کرده است. نویسندهٔ داستان با مهارت و استادی تمام توانسته شکل‌ها و شگردهای پست‌مدرنیستی را در

داستان به کارگیرد و شکلی خلاقانه و بدیع در داستان خود به وجود آورد که خواننده را برای فهم روایت به فکر وادارد. داستان در ظاهر قصهٔ ساده‌ای را روایت می‌کند اما استفاده از عناصری پست‌مدرنی قصهٔ سادهٔ داستان را دارای پیچشی آیرونیک می‌کند و قواعد داستان‌پردازی سنتی را به سخره می‌گیرد. استفاده از بینامتنیت آیرونیک، گسست در زمان و فربه کردن آیرونیک آن، مکان‌پریشی، تمهیدات بصری و اشکال نوشتاری بدیع و نامتعارف، جایگزینی دیدن به جای شنیدن و قطع ارتباط نوشتاری مؤلف با خواننده و واگذاری بقیه ارتباط به تصویر دیداری، فراداستان، نقض ساحت‌های وجودشناسی در داستان، پایان‌بندی مدور و ناتمام و فرم گسسته از ویژگی‌هایی هستند که خواننده را به امر بازی‌سازی و مشارکت در خلق دنیای داستان و خواندن آن مایل می‌کند تا با همبازی شدن نویسنده و خواننده دنیای داستان را پویا و جذاب کند و توجه خواننده را به فرایند فهم روایت معطوف نماید و آن را به موضوعی مهم برای خواننده تبدیل کند. از طرف دیگر نویسنده با به کارگیری فرم بدعت‌گذارانهٔ عجیب و انقلابی، دگرگونی و انقلاب شخصیت درونی دزدمونا را به تصویر می‌کشد و بدین شکل میان فرم و محتوای داستان ارتباطی تنگاتنگ و متناسب ایجاد می‌نماید.

منابع و مآخذ

۱ـ پاینده، حسین. **داستان‌های کوتاه در ایران، داستان‌های پسامدرن**. تهران: نیلوفر، چاپ دوم، ۱۳۹۳.

۲ـ قاسمی‌پور، قدرت؛ رضایی دشت ارژنه، «تحلیل فرمالیستی پیرنگ داستان‌های کوتاه معاصر»، ادب‌پژوهی، ش ۱۳، ۱۳۸۹.

۳ـ لوئیس، بری. **پسامدرنیسم و ادبیات، مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان**. گزینش و ترجمه حسین پاینده، تهران: نیلوفر، چاپ دوم، ۱۳۹۳.

۴ـ مختاری، رضا. **دزدمونا خوشبخت می‌شود، سی امین حکایت سیتا**. تهران: چشمه، ۱۳۸۶.

۵ـ مک اریک، ایرنا ریما. **دانش‌نامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر**. ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران: آگه، ۱۳۸۸.

۶ـ هاچن، لیندا. **فرا داستان تاریخ‌نگارانه، مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان**. گزینش و ترجمه حسین پاینده، تهران: نیلوفر، چاپ دوم، ۱۳۹۳.

۷ـ هانیول، آرتور، **پیرنگ در رمان مدرن، مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان**. گزینش و ترجمه حسین پاینده، تهران: نیلوفر، چاپ دوم.

۸ـ وو، پتریشیا. **مدرنیسم و پسامدرنیسم، مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان**. گزینش و ترجمه حسین پاینده، تهران: نیلوفر، چاپ دوم، ۱۳۹۳.

9- Barthes, Roland (1975), The Pleasure of the Text, trans. Richard Miller. New York: Hill Annd Wang.

10- Belsey, Cathrine, (2002), Poststrucrealism: A Very Short Introduction. Oxford: Oxford University Press.

11- Eichenbaum Borris The Theory of the Formal Methodin Lemon and Rise 1965

12- Hoffmann, Gerhard, (2005) From Modernism to Postmodernism, New York: Rodapi

13- Lyotard, Jean-Francois and Jean-Loup Thebaud (1985) Just Guming. Minneapolis: university of Minnesota press.