

نقد فرمالیستی و پیشافرمالیستی عنصر پی‌رنگ در مجموعه داستان‌های کوتاه دیوان سومنات

رضا نکویی*

چکیده

این مقاله به نقد عنصر داستانی پی‌رنگ از چشم‌انداز فرمالیستی و پیشافرمالیستی در مجموعه داستان‌های کوتاه دیوان سومنات نوشته ابوتراب خسروی می‌پردازد. تمایزی که این دو دیدگاه میان داستان و پی‌رنگ قائل شده‌اند گویای تفاوت کاربرد آن‌ها درباره این دو سازه داستانی است.

در نقد پیشافرمالیستی استفاده از پی‌رنگ کلیشه‌ای، بها دادن به کنج‌کاوی و تعلیق‌های از پیش لو رفته و عدم تناسب در شبکه‌های علت و معلولی از نکات قابل تأمل است. همچنین استفاده از توصیف‌های جزئی‌نگر حامل زاویه دید که گویای خرده پی‌رنگ‌های زمان و مکان است و به کارگیری روایت غیرخطی بر پایه بازگشت به پس‌های مکرر از نقاط قوت داستان‌ها می‌باشد. اما در پی‌رنگ فرمالیستی خسروی برای آشنایی‌زدایی به انواع شگردها و تمهیدات هنری مانند استفاده از برخی مؤلفه‌های ادبیات پسامدرن، گفت‌وگو درباره تکنیک‌های داستانی، استفاده از فرم‌های دایره‌ای مکرر و غریب ساختن جهان داستان با تصاویر سنت‌های دینی و مذهبی و هنر مینیاتور ایرانی توجه دارد. در مجموع نویسنده در داستان‌هایی موفق است که بر پایه آشنایی‌زدایی و پی‌رنگ فرمالیستی بنا شده‌اند، و نه داستان‌هایی که بر اساس ضابطه‌های علت و معلولی استوار شده‌اند.

واژه‌های کلیدی

ادبیات داستانی، ابوتراب خسروی، دیوان سومنات، پی‌رنگ پیشافرمالیستی، پی‌رنگ فرمالیستی، آشنایی‌زدایی.

* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، گرایش غنایی، دانشگاه شیراز.

الف) مفهوم داستان و پی‌رنگ از منظر پیشافرمالیستی

این مقاله به نقد عنصر داستانی پی‌رنگ از چشم‌انداز فرمالیستی و پیشافرمالیستی در مجموعه داستان‌های کوتاه دیوان سومات، اثر ابوتراب خسروی می‌پردازد. تمایزی که این دو دیدگاه میان داستان و پی‌رنگ قائل شده‌اند گویای تفاوت کاربرد آن‌ها در باره این دو سازه داستانی است.

منظور از دیدگاه پیشافرمالیستی همان نقد ارسطویی است که متأثر از نظریات ارسطو در کتاب فن شعر می‌باشد که تا زمان حاضر گسترش یافته و بسیار معتبر است. در نقد پیشافرمالیستی سابقه استفاده از پی‌رنگ به زمان ارسطو می‌رسد. ارسطو عناصر تراژدی را چنین برمی‌شمارد: «در تراژدی شش جزء وجود دارد، که تراژدی از آن‌ها ترکیب می‌یابد و ماهیت آن، بدان شش چیز حاصل می‌گردد. آن شش چیز عبارتند از: افسانه مضمون [داستان]، سیرت، گفتار، اندیشه، منظر نمایش و آواز» (زرین‌کوب، ۱۳۸۷: ۱۲۲) البته ارسطو پی‌رنگ را همان داستان فرض کرده و هر جا از داستان سخن می‌گوید، پی‌رنگ را به عنوان «عاملی که کنش و رخدادها را بر اساس مؤلفه‌های زمان‌مندی و علت پیش می‌برد» (قاسمی‌پور، ۱۳۸۹: ۶۴) در نظر دارد. ای. ام. فورستر، میان داستان و پی‌رنگ تفاوتی قائل شده که گویای طرز تلقی بوطیقای پیشافرمالیستی درباره پی‌رنگ می‌باشد، او می‌گوید:

داستان را به عنوان نقل رشته‌ای از حوادث که بر حسب توالی زمانی ترتیب یافته باشند تعریف کردیم. طرح نیز نقل حوادث است با تکیه بر موجبیت و روابط علت و معلول. «سلطان مرد و سپس ملکه مرد». این داستان است. اما «سلطان مرد و پس از چندی ملکه از فرط اندوه درگذشت». طرح است. در این‌جا نیز توالی زمانی حفظ شده لیکن حس سببیت بر آن سایه افکنده است. (فورستر، ۱۳۸۴: ۱۱۸-۱۱۹)

در این دیدگاه:

پی‌رنگ مرکب از دو کلمه پی + رنگ است؛ پی به معنای بنیاد، شالوده و پایه آمده و رنگ به معنای طرح و نقش؛ بنا بر این روی هم پی‌رنگ به معنای شالوده طرح و معنای دقیقی برای اصطلاح پلات^۱ است. پی‌رنگ؛ نقشه، طرح، الگو یا شبکه استدلالی حوادث در داستان است و چون و چرای حوادث را در داستان نشان می‌دهد. در هر اثر ادبی پی‌رنگ نشان می‌دهد که هر حادثه‌ای به چه دلیل اتفاق افتاده و بعد از آن نیز چه حادثی و به چه دلیل اتفاق می‌افتد (میرصادقی، ۱۳۸۸: ۶۳-۶۴).

پی‌رنگ مهم‌ترین عنصر داستانی است و از مجموعه عناصر دیگری مانند ناپایداری، گسترش، تعلیق، نقطه‌ی اوج و گره‌گشایی تشکیل شده است. در بررسی عناصر داستانی یک اثر نمی‌توان یک عنصر را جدا از عناصر دیگر در نظر گرفت؛ بلکه هر عنصر مکمل دیگری است. مثلاً در هر اثر، رشته حوادث را شخصیت‌ها به وجود می‌آورند این حوادث و اعمال چه در حیطه کردار و رفتار باشند و چه در حیطه گفتار، ناشی از شخصیت‌های داستانند، و از این نظر پی‌رنگ با شخصیت آمیختگی نزدیکی دارد و یکی بر دیگری تأثیر می‌گذارد. به قول هنری جیمز: «شخصیت چیست جز تحقق حادثه؟ حادثه چیست. جز نمایش شخصیت» (شمیسا، ۱۳۸۶: ۱۲۲). میان عناصر پی‌رنگ نیز ارتباطی بدین سان تنگاتنگ برقرار است، این عناصر هنگامی که رابطه‌ی سببی نیز به آن‌ها اضافه گردد در پی‌رنگ‌سازی هنری و پیش‌برد داستان نقش به‌سزایی دارند. بنا بر این «علیت نیز مفهومی است که با جریان جاری حوادث هم‌راه است و اصولاً بدون نوعی تقدم و تأخر زمانی علیتی در کار نخواهد بود» (دیپیل، ۱۳۸۹: ۷۸).

ب) مفهوم داستان و پی‌رنگ از منظر فرمالیستی

اما فرمالیست‌ها^۲ (میرصادقی، ۱۳۷۳: ۱۷۳) با روی‌کرد دیگری به تقابل داستان با پی‌رنگ می‌پردازند، آن‌ها برای تحلیل روایت‌های داستانی دو اصطلاح فابولا^۳ و سیوژه^۴ را به کار می‌برند. «صورت‌گرایان روس داستان یا فابولا را بر تمام مواد خامی که در یک روایت یا اثر هنری وجود دارد اطلاق می‌کنند و پی‌رنگ یا سیوژه را بر جانب ساختاری و صورت‌هنری که یک روایت هنرمندانه را شکل می‌دهد» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۱: ۱۸۶-۱۸۷). بوریس توماچفسکی در این باره بحث مفصلی دارد، او معتقد است داستان یک درک کلی است، نظر به کل روایت است چه اموری که گفته شده و چه نشده باشد. اما پی‌رنگ آن قسمت از داستان که نویسنده آن را برگزیده و روایت کرده است. فاصله‌های زمانی دارد که خواننده باید آن‌ها را پر کند و حوادث را به هم ربط دهد (ر.ک. شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۶۵). از نظر فرمالیست‌ها داستان عبارست از زنجیره رخدادها و کنش‌ها مطابق با نوع ترکیب آن‌ها در تسلسل زمانی؛ یعنی تسلسل رخدادها بدان سان که در عالم واقع رخ می‌دهند. اما پی‌رنگ همان مفهومی نیست که روایت‌شناسان پیشین اراده می‌کرده‌اند. مفهوم فرمالیست‌ها از پی‌رنگ کلیه تمهیدات زیبا شناختی و صناعات آشناداینده‌ای است که نویسنده برای داستان یا محتوای روایت به کار می‌بندد تا آن را هنری جلوه دهد (ر.ک. قاسمی‌پور، ۱۳۸۹: ۶۳).

روشن است که نقل ساده داستان در برابر تمهیدات و شگردهای هنری که نویسنده برای زدودن غبار عادت از متن به کار می‌برد هیچ‌گونه کشش و جذابیتی برای خواننده ندارد. این نوع تمهیدات که بر ماده خام داستان افزوده می‌شود تا باعث به وجود آمدن آشنایی‌زدایی و پی‌رنگ‌سازی هنری شود در سه سطح داستان قابل بررسی است. اول: آشنایی‌زدایی و پی‌رنگ‌سازی هنری در سطح درون‌مایه‌ای. دوم: آشنایی‌زدایی و پی‌رنگ هنری در سطح زبان. سوم: آشنایی‌زدایی و پی‌رنگ‌سازی هنری در سطح آرایه‌ای یا صناعات و آشکارسازی آن‌ها. آنچه باعث آشنایی‌زدایی در مواد خام داستان می‌شود تمهیدات و شگردهای هنری است که ممکن است توسط نویسنده‌ی خلاق در هر یک از سطوح سه‌گانه مورد استفاده قرار گیرد. نخستین بار ویکتورسکوفسکی مفهوم آشنایی‌زدایی^۵ را درباره‌ی شکل بیان ادبی مطرح کرد:

به نظر شکوفسکی هنر، ادراک حسی ما را دوباره سامان می‌دهد و در این میسر قاعده‌های آشنا و ساختارهای به ظاهر ماندگار واقعیت را دگرگون می‌کند. هنر عادت‌هایمان را تغییر می‌دهد و هر چیز آشنا را به چشم ما بیگانه می‌کند. ... اشیاء را چنان که برای خود وجود دارند به ما می‌نمایاند و همه چیز را از حاکمیت سویه خودکار که زاده ادراک حسی ما است می‌رهاند. (احمدی، ۱۳۸۹: ۴۷).

البته آشنایی‌زدایی امری نسبی و پایدار است و ممکن است چیزهایی که زمانی برای ما جنبه‌ی نو و تازه داشته‌اند در زمانی دیگر به واسطه استفاده مکرر از همان هنر سازه به صورت کلیشه و خودکار در بیایند. جریان فرمالیسم در کل دارای دو مرحله اصلی است: فرمالیست‌های اولیه که «زبان ادبی را مجموعه انحراف‌های از هنجار یا نوعی طغیان زبان دانسته‌اند» (ایلگلتون، ۱۳۹۲: ۸)، و هم‌واره به استقلال اثر ادبی از جامعه و نگاره تاریخی اصرار می‌ورزیده‌اند. جریان دیگر فرمالیست‌های

^۲ فرمالیسم (Formalism) مکتبی است در نقد فاصله‌های ۱۹۱۷-۱۹۱۵ در مسکو به وجود آمد. بنیان‌گذاران آن، اعضای دو انجمن مطالعات زبان‌شناسی در مسکو و پتروگراد بودند که با یکدیگر هم‌کاری نزدیک داشتند. هدف پایه‌گذاران این مکتب که به شکل‌گرایان روس، معروف شدند، یافتن پایه‌های علمی برای نقد ادبی بود. آن‌ها دیدگاه‌های تاریخی، سیاسی، جامعه‌شناسی یا روان‌شناسی را در نقد رد می‌کردند و معتقد بودند که اثر ادبی را تنها باید از جنبه ادبی بودن آن مورد توجه قرار داد و در حقیقت می‌خواستند با روش علمی، راز ادبیت اثر ادبی را کشف کنند و برای این کار، به تجزیه و تحلیل عناصر موجود در خود اثر می‌پرداختند.

^۳ Fabula

^۴ Sjuzhet

^۵ Defamiliarization

متأخر بوده‌اند که با پذیرش این که می‌توان به ادبیات از بیرون نیز نگریست، پویایی بیشتری به جریان فرمالیسم دادند و آن را عملاً به ساخت‌گرایی نزدیک کردند. (ر.ک. شفیع‌کدکنی، ۱۳۹۱: ۲۸)

بحث و بررسی

الف) نقد فرمالیستی و پیشافرمالیستی عنصر پی‌رنگ در داستان «مینیاتورها»:

«مینیاتورها» داستان زن و شوهری آلمانی به نام مادام و سروان اشنایدر است که در جریان جنگ جهانی دوم به ایران فرستاده شده‌اند. با بالاگرفتن جنگ سروان برای پیوستن به نیروهای متحدین به جنوب می‌رود. مادام نیز از ترس بمباران روس‌ها به خانه راوی که نقاشی ایرانی است پناه می‌برد و با خبر شکست آلمان‌ها و احتمال مرگ سروان با او ازدواج می‌کند. بعد از چند سال سروان بر می‌گردد و مادام را که اینک مادر تعدادی بچه نیز است، به تنهایی با خود به آلمان برمی‌گرداند. طرح داستان «مینیاتورها» بر اساس تعلیق‌های متعدد برای ایجاد یک راز در ابتدای داستان و در کنار آن آرایه‌ی یک موقعیت دشوار به وجود آمده است. تعلیق:

کیفیتی است که نویسنده برای وقایعی که در داستان در حال تکوین است، می‌آفریند تا خواننده را کنج‌کاو و نسبت به ادامه خواندن داستان مشتاق کند. تعلیق ممکن است به دو صورت در داستان به وجود آید، یکی آن که نویسنده رازی را در داستان مطرح کند تا خواننده مشتاق دریافت و درک آن شود و یا شخصیت یا شخصیت‌های داستان را در وضعیت و موقعیت دشواری قرار دهد به طوری که خواننده را نسبت به سرنوشت آن‌ها کنج‌کاو کند (میرصادقی، ۱۳۸۸: ۳۲۰).

در ابتدای داستان خواننده در پاسخ به ابهام‌گویی نویسنده کنج‌کاو شده و سعی می‌کند بداند چه رازی بین مادام اشنایدر با سروان اشنایدر، آلمان، راوی، تهران و بچه‌ها وجود دارد؟ یا اصلاً چرا دیگر مادام اشنایدر کاتولیک نیست؟ در صفحه‌ی دوم در حالی که هنوز چیزی از شروع داستان نمی‌گذرد و خواننده داستان را در ذهنش جمع و جور نکرده نویسنده نشانه‌های روشنی می‌دهد که تمام موضوع داستان را لو می‌دهد. به عنوان مثال وقتی مادام اشنایدر بچه‌هایش را با کنایه از موصوف «میمونک‌های سیاه من» (خسروی، ۱۳۸۹: ۲) صدا می‌زند خواننده بی‌درنگ از تعلق بچه‌ها به راوی شرقی و مادام اشنایدر آگاه می‌شود. یا وقتی نویسنده از غیبت سروان اشنایدر و سپس بازگشت او حرف می‌زند: «دیگر چشم به راه سروان نبود که قاصد سروان اشنایدر از راه رسید، مادام او را ندید. به کارگاه آمده بود، سروان از جنوب پیغام داده بود که تصمیم دارد به تهران بیاید، مادام باید آماده باشد تا به برلین برگردند» (همان). خواننده به تمام جوانب داستان اشراف می‌یابد و در همان ابتدا کیفیت رازآلود داستان از بین می‌رود.

از این جا به بعد تنها موقعیت دشوار مادام اشنایدر می‌تواند در محور داستان قرار گیرد: «پرسید (مادام اشنایدر) هیچ وقت رؤیا و کابوس با هم دیده‌ای. به خودش نگاه کرد که داشت پا به ماه می‌شد» (همان، ۳). که آن هم در چند سطر بعد با شفاف‌سازی مادام مبنی بر انتخاب سروان اشنایدر در عوض راوی، داستان تمامیت خود را از دست می‌دهد. «و گفت: (مادام) کاش آخر سپتامبر بیاید. شاید چون تا آخر سپتامبر تهی می‌شد و می‌توانست مثل اشیاء خانه که هیچ رابطه‌ای با او نداشتند، (بچه‌ها را) رهایشان کند و با سروان همان‌طور تنها و تهی می‌رفت که آمده بود» (همان). یکی از دلایل لو رفتن موضوع داستان وجود پی‌رنگ کلیشه‌ای و داستان‌ها، فیلم‌ها و موقعیت‌های از پیش شناخته شده و مشابه در ذهن خواننده است. فیلم‌هایی مانند «باز باران» (۱۳۷۱) به کارگردانی محسن محسنی‌نسب و «خرس» (۱۳۹۰) به نویسندگی و کارگردانی خسرو معصومی. حتی حماسه‌ی ادیسه هومر نیز چنین موضوع و ساختاری دارد: غیبت شوهری که معمولاً به جنگ رفته و اطرافیان او

را از دست رفته می‌پندارند و موضوع ازدواج همسرش. پی‌رنگ کلیشه‌ای «در مورد داستان‌هایی به کار می‌رود که خواننده به سادگی حدس بزند اتفاق بعدی چیست و حوادث بعدی کشش و جاذبه‌ای برای او نداشته باشد» (میر صادقی، ۱۳۸۸: ۶۶). نقطه ضعف اصلی داستان «میناتورها» که باعث مرگ زود هنگام داستان در صفحه سوم از مجموع پانزده صفحه‌ای داستان می‌شود این است که آن موضوع‌های تکراری را آینگی می‌کند.

با شروع بخش میانه داستان تا رسیدن به نقطه اوج، که چیزی در حدود ده صفحه است داستان از جریان پی‌رنگ علت و معلولی گسسته می‌شود و بیشتر عناصر صوری و زیباشناختی وظیفه پیش‌برد داستان را بر عهده دارند. این عناصر که شامل حجم گسترده‌ای از تمهیدات هنری و صناعات آشنایی‌زداننده‌ای است که نویسنده برای بیان داستان یا محتوای روایت به کار می‌بندد تا آن را هنری جلوه کند در ایجاد پی‌رنگ فرمالیستی نقش به‌سزایی دارند. در این بخش به صورت مختصر به برخی از عناصر ایجاد پی‌رنگ هنری و آشنایی‌زدایی روایت در سه سطح معنایی، زبانی و صنعتی از نظر فرمالیست‌ها اشاره می‌شود. داستان «میناتورها» روایت غیرخطی دارد. روایت غیرخطی باعث درنگ و تأمل در خواننده و تطویل کنش دریافت و برداشتن غبار عادت می‌شود. بازگشت به پس، تکنیکی برای ارایه این نوع روایت می‌باشد:

در برخی از داستان‌ها یا نمایش‌نامه‌های جدید یا سناریوهای سینمایی، از تکنیک بازگشت به پس استفاده می‌کنند، یعنی حوادثی را که قبل از آغازش اتفاق افتاده است به انحاء مختلف مثل ذکر خاطره‌ای یا اعتراف یکی از شخصیت‌های اثر، مختصراً مرور می‌کنند و بیننده یا خواننده را در جریان موضوع اصلی قرار می‌دهند (شمیسا، ۱۳۸۶: ۱۷۹-۱۸۰).

در این داستان نویسنده نزدیک به پنجاه بار از زبان راوی یا مادام اشنايدر از این تکنیک استفاده کرده است: «یادم نیست چند روز بعد از رفتن سروان به خانه من آمده بود، بلدچی سفارت از بی‌راهه‌ها آورده بودش. شب از در پشتی سفارت آمده و از خندق‌های غربی خیابان فردوسی گذشته و به حدود یوسف‌آباد رسیده بوده‌اند.» (خسروی، ۱۳۸۹: ۶). «می‌گفت: آخرین بار که سروان را دیدم، صبح بود اونیفورمش را پوشید. چکمه‌اش را به پا کرد. تا کنار تخت آمد. خواب و بیدار بودم. خم شد، صورتم را بوسید. صدای قدم‌هایش را شنیدم که از پله‌ها پایین می‌رفت، اتومبیلش را روشن کرد و دور شد» (همان، ۷). از دیگر دخیل و تصرف‌های نویسنده در نظم زمانی حوادث داستان برای پی‌رنگ‌سازی هنری به کارگیری پاره‌ای فرازمانی‌ها است که خارج از محدوده زمانی داستان روی داده‌اند: «گفتم: خوش آمدید مادام، افتخار آشنایی با شما را داشته‌ام. حتی قبلاً هم می‌شناختمتان. در مسیر مدرسه دویتش پرزیش می‌دیدمتان» (همان). در حالی که مدت زمان آشنایی راوی با مادام به چند ماه هم نمی‌رسد راوی ادعای شناخت و دیدار مادام را در کودکی دارد. این نوع پی‌رنگ هنری روایت که متأثر از شیوه تک‌گویی درونی و جریان سیال ذهن است نحوه روایت اول شخص را توسعه می‌دهد. در این دو شیوه، چنین وانمود می‌شود که شخصیت بر ماجرای یا گذشته خود می‌اندیشد یا تأثرات حسی و اندیشگانی اوی در لایه پیش‌گفتاری یا لایه گفتاری ذهنش؛ بدون دخالت نویسنده، بر کاغذ کتابی که در دست خواننده است چاپ شده. البته راوی فقط به گره‌ها یا لحظه‌های حساسی از ماجرا می‌اندیشد که با روشی غیر مستقیم و با تکیه بر هوش خواننده، اطلاعات لازم را در اختیار تخیل فعال او قرار دهد (ر.ک. مندنی‌پور، ۱۳۸۹: ۱۳۴-۱۳۵). ارایه اطلاعات به این شکل، باعث ایجاد کنج‌کاوی و تعلیق، آشنایی‌زدایی و به وجود آمدن پی‌رنگ هنری در سطح معنایی داستان می‌شود. استفاده از این سازه‌های زمانی گسسته که در آثار نویسندگان معاصر به عمد گسسته نوشته می‌شود تا نمایان‌گر پریشانی و گسستگی دنیای امروز باشد در هیچ بخشی از داستان استقلال ندارد و جدایی بخش‌هایی از آن به منزله اسقاط آن از کلیت هنری خویش است (ر.ک. حسن‌لی، ۱۳۹۱: ۲۰۸-۲۰۹). و این یکی از نقاط قوت داستان است.

استفاده از تصاویر سنت‌های دینی و مذهبی و هنر میناتور ایرانی در روایت داستان از دیگر شگردهای ابوتراپ برای

آشنایی‌زدایی و پی‌رنگ‌سازی هنری در سطح معنایی داستان است که باعث غریب شدن جهان داستان‌ها می‌شود: فراموش می‌کرد که چطور به تهران رسیده، می‌گفت: فکر می‌کنم از برلین پرتاب شده‌ام به این‌جا و در این خانه سقوط کرده‌ام، و باید به همه چیز عادت کنم، در این خانه نفس بکشم، بخوابم و بیدار شوم و از سر بلا تکلیفی صاحب بچه‌هایی شوم که شبیه به هیچ کس نیستند (خسروی، ۱۳۸۹: ۱).

امر آشنایی پیش‌زمینه‌ای این تصاویر بنا به سنت‌های دینی و مذهبی ماجرای هبوط آدم از بهشت به زمین و متولد شدن فرزندان آدم در قرآن کریم می‌باشد (ر.ک. کزازی، ۱۳۸۸: ۴۰۶). «... خبرهایی را که شنیده بودم برایش می‌گفتم که آلمان کن‌فیکون شده، مفهوم کن‌فیکون را برایش گفته بودم چیزی بالاتر از نیستی است (خسروی، ۱۳۸۹: ۴). دست‌مایه‌های این تصویر نیز ریشه در فرهنگ دینی دارد. این اصطلاح مأخوذ است از برخی آیات قرآن کریم که در مقام آفرینش هستی آمده است. این اصطلاح در زبان عامیانه درست به معنای عکس به کار می‌رود (ر.ک. بیگدلی، ۱۳۹۱).

اما اوج آشنایی‌زدایی معنایی و پی‌رنگ‌سازی نویسنده در حجم گسترده‌ای از روایت داستان است «که با تصاویر مینیاتورهای ایرانی و نقش‌های اسلیمی در آمیخته و نویسنده حتی برای پرداختن شخصیت‌ها از مینیاتور استفاده نمودن کرده است» (صولت‌پور، ۱۳۹۰). «می‌گفت: (بچه‌ها) حتی به شما هم شبیه نیستند. موجوداتی با خصوصیت مغولی مینیاتورها و چشم‌های سبز من» (خسروی، ۱۳۸۹: ۱)، «می‌گفت که او، مارگریت اشنایدر هم به زن نقاشی‌های من شبیه است، فرقی این است که او خیلی زود مادر شده و آن‌ها برای همیشه عقیم مانده‌اند» (همان، ۱۱) «می‌پرسد: فرق من با ارسی‌ها، مقرنس‌ها و قاب‌های شمشه‌ای این‌جا چیست. عیب این عشقه‌های اسلیمی این است که دور تن آدم می‌پیچند و حتی در خواب به سراغم می‌آیند (همان، ۱۲). و «مادام می‌خواست از چارچوب خطوط کناره‌نما بگریزد و من می‌خواستم که سایه‌اش با خط‌ها و رنگ‌های درخشانش در چارچوب نقاشی‌ها بماند، نه مثل آن‌های دیگر که در چارچوب کناره‌نما به یازسگی رسیده بودند» (همان، ۱۵).

بعد دیگر آشنایی‌زدایی و پی‌رنگ‌سازی هنری «مینیاتورها» در سطح زبانی نهفته است. در این قسمت با دو روی‌کرد متفاوت از جانب خسروی مواجه هستیم. اول: نویسنده برای قرار دادن داستان در موقعیت تاریخی اقدام به گزینش اصطلاحات متداول دوره پهلوی اول نموده است. برخی از واژگانی که خواننده با قرار گرفتن در فضای تاریخی داستان با آن مواجه می‌شود عبارتند از: بته جقه‌ای، بلبشو، بطئی، درک ارسی‌ها، اریب نور، نقر، لیکور، گارما، بلدچی، رولوری، مردنگی، خلار شیراز، اتاق سه دری، دواخانه، چنک، کوبه و دامن ارخلق. هم‌واره خواندن و شنیدن این اصطلاحات که در عصر حاضر چندان کاربردی ندارند باعث فعال شدن هنر سازه‌ها و آشنایی‌زدایی در سطح زبانی می‌شود. زبان خون سرد و نظام یافته‌ی خسروی را برخی از منتقدان جزو جذاب‌ترین ویژگی‌های فردی داستان‌نویسی او می‌دانند و حتی از وی به خاطر استفاده از واژگان کلاسیک فارسی به عنوان کاشف واژگان کهن یاد می‌کنند (ر.ک. صولت‌پور، ۱۳۹۰/۶/۴).

دوم: در برابر نقطه‌ی قوت نویسنده در کاربرد واژگان کهن، با روی‌کرد دیگری در استفاده‌ی وقت و بی‌وقت و بی‌پروای نویسنده از تعدادی واژگان در سطح عمومی مجموعه داستان‌ها رو به رو می‌شویم که باعث یک‌نواختی و خودکارشدن زبان و لحن داستان‌های این مجموعه شده است. مثال: در داستان‌ها باران همیشه چپ راه یا کج راه می‌زند. شخصیت‌ها همیشه شانه به شانه هم راه می‌روند. رنگ‌ها همه جا شنگرف، خردلی، کهربایی یا عاج‌گون‌اند. نورها همیشه نارنجی است. تصویر آرنج و ستون پیشانی همیشه تکرار می‌شود. عشقه، کرک، شمد، پله و ردیف کاج‌ها و سروها تمام ناشدنی‌اند. باد پاییزی و صدای خش خش برگ‌ها همیشه گوش خواننده را آزار می‌دهند، و این نکته‌ای است که هیچ منتقد فرمالیستی آن را بر نمی‌تابد.

بالاخره توصیفات بدیع و شاعرانه‌ی داستان در سطح آرایه‌ای یا صنعتی مورد بررسی قرار می‌گیرند. نویسنده برای

آشنایی‌زدایی و پی‌رنگ‌سازی هنری جریان داستان را با این صحنه‌های شاعرانه آمیخته است:

باد در باران می‌دوید و پا چینی از جنس ابر بال بال می‌کرد و به دور ساقه‌هایی از نور می‌چرخید، زانو زد، میان گل‌های شمعدانی نشست، صورتش رو به آسمان بود و باران در تاریکی می‌بارید و قطراتش روی پیشانی بلند و پلک‌های بسته و گونه‌هایش می‌لغزید و به سرخی نیم شکفته‌ای فرو می‌رفت (خسروی، ۱۳۸۹: ۵).

«گفتم: چیزی زیر پایت بگذار، شاخه‌ای از آن کهکشان را بتکان و توی جیب‌هایت بریز و ببر» (همان، ۹).

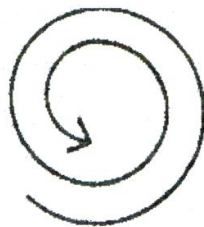
با شروع بخش پایان دوباره به سراغ شخصیت‌های داستان می‌رویم. اکنون سروان شنایدر برای دیدار مادام از جنوب به خانه راوی برگشته و داستان به نقطه اوج خود رسیده است. هر چند سروان حضور قابل توجه‌ای در داستان ندارد اما همیشه رفت و آمدهای او باعث تغییرات اساسی در روند داستان می‌شود. یعنی حداقل در نبود او و تغییر شرایط محیطی، راوی و مادام نیز تغییر رویه داده‌اند و مبدل به شخصیت‌هایی پویا شده‌اند. «شخصیت پویا، شخصیتی است که در طول داستان، دست‌خوش تغییر و تحول شود و جنبه‌ای از شخصیت او، عقاید یا جهان‌بینی او یا خصلت و خصوصیت شخصیتی او تغییر کند» (میرصادقی، ۱۳۸۸: ۲۰۱). یک بار هم در ابتدای داستان با ارسال پیغامی مبنی بر آماده شدن مادام برای بازگشت به برلین وضعیت پایدار اولیه را به ناپایداری و کش‌مکش عاطفی راوی بدل کرده بود. «ناپایداری جوهره و دلیل وجودی هر پی‌رنگ است. هر پی‌رنگی که فاقد عنصر ناپایداری باشد پی‌رنگ نیست. ناپایداری محصول شرایط و وضعیتی است که از آن به کش‌مکش تعبیر می‌شود و این سنگ بنای هر پی‌رنگ داستانی است» (مستور، ۱۳۸۷: ۱۹) راوی نیز هم‌چنان تا آخر داستان دچار همان کش‌مکش عاطفی است و داستان را با یک احساس درونی تلخ و شیرین نسبت به مادام و موقعیت‌های گذشته روایت می‌کند. «اگر سروان هرگز باز نگشته بود، یا این که اگر سروان خانه را پیدا نکرده بود، مارگریت وضع حمل می‌کرد و مجبور بود که بماند و دنبال بچه‌ها بدود». (خسروی، ۱۳۸۹: ۱۳) کش‌مکش عاطفی «وقتی است که عصیان و شورشی در میان باشد تا درون شخصیت داستان را متلاطم کند، مثل کسی که ساکت نشسته اما در وجودش جوششی باشد که ناگهان سرریز کند». (میرصادقی، ۱۳۸۸: ۲۶۶) اما کش‌مکش عاطفی راوی به خاطر عدم تلاش برای ایجاد یک وضعیت ناپایدار دیگر در جریان داستان چندان اهمیتی ندارد و همیشه تسلیم و ناظر محض تصمیم‌های مادام و سروان شنایدر است. در این داستان شخصیت منفی وجود ندارد، شخصیت مثبت هم وجود ندارد. آنچه که هست، سه انسان معمولی هستند که در موقعیت‌های مختلف، با توجه به شخصیت خود، واکنش‌های متفاوت از خود بروز می‌دهند و همین واکنش‌ها، باعث کنش‌های متقابل آن‌ها نسبت به یک‌دیگر می‌شود. در مجموع، شخصیت راوی و سروان تحت تأثیر تصمیم‌گیری‌های مادام قرار دارند، مادام نیز هر چند از نظر رفتاری تا پیش از بازگشت سروان، کاملاً به راوی وفادار است اما از لحاظ فکری، هنوز عاشق هم‌سر خود می‌باشد. در پایان با انتخاب شدن سروان به جای راوی از سوی مادام، داستان دارای پی‌رنگ بسته است «سروان پیچانه سفید بچه را به دستم داد، لب‌خندی زد و گفت: همین روزها باید برویم. سروان در انتظار هم‌چون روزی بود و مادام می‌خواست تهی شود بی این که غریبه‌ای در تن او باشد، برگردد» (خسروی، ۱۳۸۹: ۱۵). پی‌رنگ بسته:

پی‌رنگی است که از کیفیت پیچیده و تو در تو و خصوصیت فنی نیرومندی برخوردار باشد، به عبارت دیگر نظم ساختگی حوادث بر نظم طبیعی آن بچربد. این نوع پی‌رنگ اغلب در داستان‌هایی به کار گرفته می‌شود که نتیجه‌گیری قطعی و محتومی دارد و داستان از ضابطه علت و معلولی محکمی تابعیت می‌کند. (میرصادقی، ۱۳۸۷: ۷۹)

البته درباره انتخاب مادام می‌توان توضیح داد: «مطابق شرع مقدس اگر زنی به فرض فوت شوهر، مجدداً ازدواج کند بعد از بازگشت شوهر اول، عقد دوم فوراً فسخ می‌شود و زن باید به شوهر اول رجوع کند» (اوارکی، ۱۳۹۲/۱۲/۱۹). با وجود این تفاسیر، هر چند نویسنده در ابتدای داستان اشاره‌هایی به شکست آلمان‌ها و احتمال کشته شدن سروان در جنوب و تعهد و

گرایش‌های شرقی مادام دارد اما هرگز خواننده را توجیه نمی‌کند: «وقتی اولین بچه را به دنیا آورد، چند روز ساکت بود، ناخن‌هایش را می‌جوید و سیگار می‌کشید. گفت: فکر می‌کردم باید به اسپار شبیه باشد. فکر می‌کردم از اسپار است که در تنم بود» (خسروی ۱۳۸۹: ۳). برای چیست؟ در این قسمت به خاطر عدم تناسب شبکه‌های رابطه‌ای، پی‌رنگ‌سازی علت و معلولی تحت تأثیر قرار گرفته و تضعیف شده است. در مجموع خواننده آن را فقط «به عنوان تأویلی از واقعیت می‌پذیرد. نویسنده در داستان‌هایی موفق است که فضایی مبهم و پر تردید دارند، و نه در داستان‌هایی که با استدلال و برهان قطعیت یافته‌اند». (میرعابدینی، ۱۳۸۷: ۱۰۶۸)

شکلی که نویسنده از داستان می‌سازد تا شبکه‌های علت و معلولی حوادث و عناصر دیگر از جمله تمهیدات هنری برای پی‌رنگ‌سازی را زیر پوشش آن قرار می‌دهد فرم داستان است. هنر داستان، ساز و کاری طراحی شده است که باعث ایجاد واکنش در خواننده‌اش می‌شود. داستان‌های خوب شکل‌های خوش‌آیند و مطلوبی دارند. مسیر داستان «مینیا‌تورها» برای شکل‌گیری طرح، در جهت داخل و به طور مارپیچ است زیرا در مرکز داستان رمز یا عنصر مبهمی است که با طی کردن این مسیر پیچیده، کم‌کم به ماهیت آن پی می‌بریم. (ر.ک. نایت، ۱۳۸۸: ۷۶-۷۸)



در نهایت، در این داستان خواننده با پی‌رنگ مکان و زمان که جزئیات صحنه داستان از جمله نوع لباس‌ها، تقویم روایت و خصوصیت آدم‌های داستان است، رو به رو می‌گردد. (ر.ک. خسروی، ۱۳۸۸: ۴۹) پی‌رنگ مکان و زمان از خرده‌پی‌رنگ‌هایی هستند که جریان داستان را با استفاده از توصیفات جزئی‌نگر و عینیت‌گرا که حاصل زاویه دید می‌باشد از روایت شفاهی صرف به روایتی بصری و نمایشی تبدیل می‌کند. برخلاف ادبیات کهن در روایت مدرن جزئی‌نگاری اهمیت بسیار دارد زیرا ما از طریق داستان می‌توانیم جزئیات واقعه را خیلی خوب بفهمیم چرا که تنها از این طریق تأثیرگذار خواهد بود. (ر.ک. خسروی یگانه، ۱۳۹۳) «سروان به کارگاهم می‌آمد. عجیب بود که چطور مرا توی آن بالاخانه در کوچه‌های لاله‌زار پیدا کرد. به ندرت کسی از آن راه‌پله تنگ بالا می‌آمد و سراغم را می‌گرفت» (خسروی، ۱۳۸۹: ۴). «مادام سارافن سفیدی پوشیده بود، از پله‌ها بالا آمد، سبدها در دستش بود. چیزهایی از سبد بیرون آورد و روی ماهوت پوش سبز میز گذاشت» (همان، ۵) و، «مادام می‌دانسته که روس‌ها تا قزوین رسیده‌اند، وقتی بمباران هواپیماهای روسی شروع می‌شود، فکر می‌کند دیگر اداره نظامی جای ماندن نیست و از بلدچی سفارت سراغ خانه امن می‌گیرد» (همان، ۶). این تصاویر و بسیاری از تصاویر دیگر نشان از پرداخت منحصر به فرد خسروی از جزئیات کنش شخصیت‌ها و همچنین بازسازی فضای داستان دارد.

ب) نقد فرمالیستی و پیشافرمالیستی عنصر پی‌رنگ در داستان «مرثیه برای ژاله و قاتلش»:

«مرثیه برای ژاله و قاتلش» داستان خبر وقوع قتل زن جوانی به نام ژاله در روزنامه کیهان سال سی و دو است که نویسنده با دست‌مایه قرار دادن این حادثه سعی در گسترش داستان با تطویل کنش قتل دارد.

داستان «مرثیه برای ژاله و قاتلش» برگرفته از خبر کوتاه قتل زنی در روزنامه کیهان است که خسروی با کاستن عادت از نیروی رسانگی، مواد خام داستان را در بازنویسی‌های مکرر به حداکثر پی‌رنگ و تمهیدات هنری و حداقل داستان تبدیل کرده است. نویسنده برای رسیدن به این هدف در کنار استفاده از عناصر پی‌رنگ علت و معلولی پیشافرمالیستی از برخی مؤلفه‌های

ادبیات پسامدرنیستی نیز به عنوان شگردهایی برای آشنایی‌زدایی و رسیدن به پی‌رنگِ فرمالیستی استفاده کرده است. یکی از تکنیک‌های مهم پسامدرنیستی برقراری اتصال کوتاه بین جهان واقعی با جهان داستان است. خسروی نیز در این داستان، برای ارتباط با خوانندگان بارها بین این دو جهان در رفت و آمد است: «با این اوصاف چنان که خوانندگان هم در متینگ‌های معهود داستان ما در میدان بهارستان شرکت کنند، آن‌ها را با کمی دقت خواهند شناخت» (خسروی، ۱۳۸۹: ۷۶). یا، «بهتر است اولین نسخه داستان را که قاتل هنوز به بلوغ در کشتن نرسیده است بازخوانی کنیم ضمناً آن‌ها تازه به سرزمین داستان ما هجرت کرده‌اند» (همان، ۷۷). دیوید لاج از نظریه‌پردازان ادبیات پسامدرنیسم معتقد است: «نویسنده پست مدرنیست با ایجاد اتصال کوتاه در فاصله بین متن ادبی و جهان واقع، خواننده را به‌تازگی می‌کند تا نتواند به سهولت فراداستان را در مقوله‌های رایج متون ادبی قرار دهد» (تدینی، ۱۳۸۸: ۱۱۶). برقراری ارتباط بین جهان واقعی و داستانی باعث آشنایی‌زدایی و به وجود آمدن پی‌رنگ هنری در سطح معنایی می‌شود.

داستان یک روایت خطی بسیار ساده دارد: «بنا به نوشته‌ی کیهان قاتل، ژاله م. عضو فعال حزب فلان را هدف قرار داده و می‌گریزد» (خسروی، ۱۳۸۹: ۷۷). نویسنده نیز هم‌واره با انتخاب ترفندهای گوناگون همین روایت ساده و محتوم را آیینگی می‌کند. به نظر تودوروف «در آغاز داستان گونه‌ای پیش‌نهاد (یا نطفه نتیجه) وجود دارد که در پایان داستان آشکار می‌شود (تحقق می‌یابد) و داستان گذر از این پیش‌نهاد آغازین به آن تحقق واپسین است» (احمدی، ۱۳۸۹: ۲۸۰). خسروی با انتخاب پی‌رنگ بسته این فرجام محتوم و غیرقابل چون و چرا را برای داستان خود رقم می‌زند. هر چند «آثار نویسندگان پسامدرنیست، پی‌رنگ تبدیل به وقایع پراکنده و بدون رابطه علت و معلولی می‌شود» (تدینی، ۱۳۸۸: ۶۳). اما نویسنده پیش از ارائه‌ی نسخه‌های سه‌گانه داستان به بررسی پی‌رنگ علت و معلولی پرداخته و تصریح می‌کند: محققاً قاتل ستوان کاووس د. است که تصویر حکم مأموریتش «در صفحه سیصد و بیست و هشت کتاب تاریخ ترورهای سیاسی ایران آمده است. ... ظاهراً با صدور این نامه است که مأموریت قتل ژاله م. بر عهده‌ی ستوان کاووس د. قرار می‌گیرد و او ملزم می‌گردد تا او را در هر کجا به قتل برساند» (خسروی، ۱۳۸۹: ۷۶). هر چند در داستان پاره‌ای‌های فرازمانی‌ها وجود دارد اما هرگز پی‌رنگ علت و معلولی را تحت تأثیر قرار نمی‌دهد، چون نویسنده از ابتدا طرح داستان و هدف خود را با خواننده در میان نهاده است. مثلاً در بازنویسی اول داستان ژاله م. با دیدن ستوان کاووس د. شروع به صحبت می‌کند و گویی پیش از وقوع حادثه از قتل خود خبر دارد: «ژاله م. می‌گوید: «دنبالتان می‌گشتم». ستوان می‌گوید: «می‌بینید که آمده‌ام». ژاله م. زانو می‌زند. ستوان روبرویش می‌ایستد و سه بار پی‌پی‌پی به مرکز شعاع‌های پیچان موهایش شلیک می‌کند» (همان، ۷۹). مثالی دیگر: تا رسیدن به بازنویسی سوم به جز ژاله م. تمام شخصیت‌ها و حتی واژگان داستان پیرو مستعمل شده‌اند و تنها ژاله معین است که به واسطه مرگ جوان مانده است: «هر چند که دیگر آن‌ها این‌گونه نیستند که بوده‌اند، کلماتی پیر و مستعمل شده‌اند...» (همان، ۸۲)، «کاووس د. پیرتر از همیشه روی نیمکت سنگی نشسته است و به باغبان پیر که در حال کاشتن...» (همان، ۸۳). و «ژاله می‌گوید: فایده مرگ برای من این است که پیر نمی‌شوم، فقط همین» (همان، ۸۴).

استفاده گسترده خسروی از توصیف‌های حاصل زاویه دید که در عین حال جزیی‌نگر و عینیت‌گرا نیز هستند یکی دیگر از عوامل آشنایی‌زدایی و ایجاد پی‌رنگ هنری در سطح آرایه و صنعتی است. توصیف‌ها با نگر داشتن زمان در محور افقی داستان فرصت کافی را به نویسنده می‌دهند تا به منظره‌پردازی در محور عمودی داستان پردازد:

ژاله م. پلک‌ها را بر هم می‌گذارد. دست‌ها را مشت می‌کند. و لاله‌های گوشش را می‌فشارد و چانه را در حجم‌های پر نور

پنهان می‌کند. هاله موهایش آشفته می‌شود. ستوان سه بار پیاپی به مرکز شعاع‌های پیچان موهایش شلیک می‌کند، خطوط صورت ژاله م. در هم می‌شکند و شانهاش پله می‌شود و خون از لابه‌لای موهایش برمی‌جهد و در کلمات نشسته بر سفیدی کاغذ نشست می‌کند (خسروی، ۱۳۸۹: ۸۵).

بُعد دیگر داستان آشنایی‌زدایی و پی‌رنگ‌سازی در سطح آرایه‌ای یا صنعتی است. در این سطح نویسنده با نوعی آشکارکردن تصنع و گفت‌وگو در مورد تکنیک‌های داستانی بارها به خواننده یادآور می‌شود قصد دارد با روایت‌های مکرر از قتل ژاله م. از قاتل بخواهد فعل قتل را با طمأنینه و آرامش بیشتری انجام دهد تا اگر چیزی از داستان ناگفته مانده را دوباره از کلمه بسازد: «چنان که خواهیم دید در بازنویسی‌های مکرر به بلوغ کامل خواهد رسید. (ستوان کاووس د.) و فعل قتل را با طمأنینه و آرامش انجام خواهد داد و مجال تخیل را برای ما خواهد گذاشت.» (خسروی، ۱۳۸۹: ۷۷) یا:

حتماً وقتی ژاله م. با اشتیاق زانو می‌زند و در مسلخ می‌نشیند، می‌داند که چیزی از داستان ناگفته مانده است. چیزی که باید گفته شود، چیزی که نویسنده فقدانش را احساس می‌کند که دوباره بنویسد و او را دوباره از کلمه بسازد تا اگر شده او، ژاله م. چیزی بیشتر، حتی کلمه‌ای بیشتر از زندگی به چنگ آورد. (همان، ۸۲)

شکلوفسکی این‌گونه آرایه‌ها یا صنایع را هنر سازه‌های برهنه می‌نامد. یعنی: «هنر سازه‌هایی که خواننده را از حضور خود، به نوعی، آگاه می‌کنند.» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۱: ۳۲۶) نویسنده در قسمتی دیگر از داستان می‌گوید: «ولی در این جا آدم‌هایی مثل ستوان کاووس د. و ژاله م. در قالب‌های خاکی خود نیستند. زن و مردی از جنس کلمه هستند که به رفتار اصل واقعه در می‌آیند.» (خسروی، ۱۳۸۹: ۷۹). باید تأکید کرد که خسروی «برای فاصله‌گذاری میان متن و واقعیت تأکید می‌کند که شخصیت‌ها بازیگرانی ساخته شده از کلمات‌اند تا به موقعیتی داستانی شکل دهند؛ موقعیتی که دایمی نیست و می‌تواند تغییر کند. هر داستان هم می‌توان به شکل‌های مختلف روایت شود.» (میرعابدینی، ۱۳۸۷: ۱۴۷۲)

گسترش طرح در نسخه‌های سه‌گانه‌ی داستان ارتباط تنگاتنگی با توصیف، منظره‌سازی و اندکی گفت و گو دارد. بدین صورت که گسترش طرح در نسخه دوم نسبت به نسخه اول و در نسخه سوم نسبت به نسخه دوم فقط در افزایش پلکانی و بدون جا به جایی این عناصر است. این امر پس از خوانش اول در نزد خواننده به صورت خودکار درمی‌آید به گونه‌ای که در تمام نسخه‌ها خط سیر داستان یکی است و انتظار خواننده را آشفته نمی‌کند. شاید برای خواننده‌ی آشنا با فرمالیسم لذت‌چندانی نداشته باشد وقتی می‌بیند ستوان بار اول در صحن پله‌ها و با اندک گفت‌وگوی ژاله را به قتل می‌رساند و بار دوم با اندکی گسترش در توصیف و آرایه گفت و گویی عاطفی‌تر، ستوان تا آخر راه پله‌ها فعل قتل را به تأخیر می‌اندازد و بار سوم نیز با گسترش بیشتر در این عناصر و ترکیب با شاعرانه‌های بدیع ستوان ژاله را در داخل آپارتمان‌ش به قتل می‌رساند. در صورتی که نویسنده می‌توانست در نسخه‌های مکرر از طریق تمهیدات هنری و از شاخه به شاخه پریدن‌ها اقدام به جابه‌جایی هنر سازه‌های آشکار و ایجاد ناپایداری کند تا به آن صورت و طرحی تازه ببخشد و از آن آشنایی‌زدایی کند. شکلوفسکی نیز میان آشنایی‌زدایی و فرم نوعی ملازمه را تأیید می‌کند که هر جا آشنایی‌زدایی دیده شود، فرم حضور دارد. به عنوان مثال: در میان صورت‌گرایان روس رمان تریسترام شنیدی، اثر لارنس استرن، می‌تواند نمونه خوبی از این‌گونه کاربرد هنر سازه‌های آشکار تلقی می‌شود. آن‌ها به این رمان از دید فرم توجه بسیار داشته‌اند. (ر.ک. شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۱: ۹۹-۱۱۲) زیرا از نظر آن‌ها این رمان پی‌رنگ‌دارترین و کم‌داستان‌ترین نوع رمان‌های بزرگ است. هر چند در مجموع داستان «مرثیه برای ژاله و قاتلش» در کلیت خود در قلمرو سبک و ساخت و صورت در میان داستان‌های کوتاه معاصر فارسی دارای تشخیص است و نویسنده نیز تلاش کرده در نسخه‌ها و بازنویسی‌های مجدد، داستان را هر چه بیشتر پی‌رنگ‌دارتر کند و در واقع داستان هدفی جز فرم ندارد اما در جزئیات و در میان سه نسخه آرایه شده تا حدودی بی‌رمق و غیر فعال است. درباره اهمیت فرم از نظر فرمالیست‌ها باید

گفت: «می‌توان فرم را شیوه نمایش محتوی دانست و در این صورت است که تاریخ هنر را باید در تکامل فرم بررسی کرد.» (حسن‌لی، ۱۳۹۱: ۲۰۵)

داستان در هر سه نسخه «دایره‌ای است، که ما پایان را می‌بینیم و دوباره به اول برمی‌گردیم. شخصیت را در قسمتی گیر می‌اندازیم و تا پایان رهایش نمی‌کنیم.» (نایت، ۱۳۸۸: ۷۷-۷۸) در نهایت وضعیت پایان شبیه ابتدای داستان است و آنچه باعث بزرگ‌تر شدن دایره طرح‌ها شده آینگی طرح قبل با استفاده بیشتر از مصالح یاد شده می‌باشد.



ستوان کاووس د. و ژاله م. تنها شخصیت‌های داستان هستند. چیز زیادی درباره آن‌ها نمی‌دانیم به جز این که ژاله دانشجوی موسیقی است و در نامه‌ای که به ستوان کاووس نوشته شده مسئول میتینگ‌های ضد ایرانی معرفی شده است. ستوان کاووس هم اصلاً کرمانی است و تازه از دانشکده‌ی پلیس فارغ‌التحصیل شده و از سوی ستاد عملیاتی اداره دوم ملزم می‌گردد تا در هر کجا شده ژاله را به قتل برساند. تقابل ژاله با ستوان کاووس تقابل نیروی ضرورت است یا به یک تعبیر تقابل زمان دایره‌ای با زمان خطی است. ژاله که بیان‌گر زندگی است هر بار خود را تکرار می‌کند و باز به نقطه آغاز باز می‌گردد از این رو هم‌واره جوان و خواهنده می‌ماند او حتی عاشق قاتل خویش می‌شود، در حالی که ستوان کاووس، باغبان و دیگر آدم‌ها در هر بازنویسی پیر و خموده‌تر می‌شود (ر.ک. شهریوری، ۱۳۹۱/۱۲/۷). که شاید بی‌ارتباط با تحصیل موسیقی ژاله و شغل نظامی ستوان نیست. اما آنچه در شخصیت‌پردازی داستان باعث آشنایی‌زدایی و پی‌رنگ‌سازی هنری می‌شود تعلیق و سرگردانی آن‌ها بین گذشته و حال است. ستوان و ژاله:

شخصیت‌هایی هستند که در یک مدار هرمنوتیکی و در گردابی از قرائت افتاده‌اند و در متنی که مدام خوانده می‌شوند و خوانده می‌شوند، هم‌واره به سر جای اول خود و آن داستانی خود بازمی‌گردند. در واقع شخصیت‌ها در دوره‌ای از خواندن‌های بی‌پایان حصر شده‌اند و امکان خروج ندارند. (درمنکی، ۱۳۹۱/۳/۱۲)

از نظر طرح داستان دو شخصیت دارد که امتداد می‌یابند و هم‌دیگر را در نقطه‌ای قطع می‌کنند و جدا می‌شوند تا زمانی که دوباره با یک‌دیگر ملاقات کنند. (ر.ک. نایت، ۱۳۸۸: ۷۸-۷۸).



هر چند نویسنده اشاره می‌کند در داستان: «... هیچ واقعه‌ای تحت اراده نویسنده نیست» (خسروی، ۱۳۸۹: ۷۹-۸۰). و این شخصیت‌ها هستند که با «حافظه زوال‌ناپذیری [که] در جمجه‌های سر بی‌آن‌هاست همه چیز ... را باز می‌سازند» (همان، ۸۰). اما وقتی ژاله از ستوان کاووس می‌خواهد حکم قتل او را پاره کند نویسنده اجازه شورش‌گری را به آن‌ها نمی‌دهد. این یکی دیگر از مؤلفه‌های ادبیات پسامدرن است که باعث آشنایی‌زدایی و ایجاد پی‌رنگ هنری در داستان می‌شود: «شخصیت‌های فراداستان، بر خلاف شخصیت‌های بی‌اراده و فرمان‌بردار رمان مدرن و پسامدرن، نه تنها از امر نویسنده خود اطاعت نمی‌کنند، بلکه سعی می‌کنند در وقایع داستان و تغییر پی‌رنگ آن نیز دخالت کنند» (تدینی، ۱۳۸۸: ۴۷۵).

خسروی در داستان «مرثیه برای ژاله و قاتلش» در سطح زبانی روایت هم‌چون دیگر نویسندگان معاصر با انتخاب زبان ساده و معیار، اصراری در پرداختن به آرایه‌های لفظی برای پی‌رنگ‌سازی هنری ندارد، مگر این که برخی از واژگان نسبت به کلیت مجموعه هم‌چنان در حال تکرار هستند: مثلاً هنوز عشقه‌ها با پیچش خود واژگان دیگر داستان را تحت تأثیر قرار می‌دهند و یا سایه واژگانی چون بید بر فضای داستان سنگینی می‌کند. اما نویسنده هم‌چون داستان «مینیاتورها» در ساختن فضای تاریخی داستان که مربوط به حوادث سال سی و دو شمسی است بسیار موفق عمل کرده است. اگر در آن داستان اسلحه‌ی مادام کلت رولوری بود در این داستان با توجه به زمان تاریخی ستوان تپانچه اسکات پنج و بیست و سه دارد، یا ماشین‌های شخصی فورد و ماشین‌های نظامی ریو با تخته بندهای باربند است و نویسنده به زیبایی فضای رعب و وحشت و خفقان سال‌های کودتا را بر داستان حاکم کرده است: «ما هنوز در حال قربانی دادن هستیم در خفا به ما شلیک می‌شود و خون ما به کرات بر زمین ریخته می‌شود، من از شما می‌پرسم کی نظامات برقرار می‌شود؟» (خسروی، ۱۳۸۹: ۸۱). این فضا مقدمات لازم را برای پذیرش قتل ژاله م. از نظر پی‌رنگ علت و معلولی برای خواننده مهیا می‌کند.

البته بعضی از نکات زمانی داستان نیز جای تأمل دارد. مثلاً با این که نویسنده در چند مورد زمان تاریخی داستان را اواخر اردیبهشت ماه اعلام کرده است، اما: «باغبان در باغچه نشسته است، در حال کاشتن نشاهای اطلسی و میخک است» (همان، ۷۷) در حالی که زمان جابه‌جایی نشاء گل‌های میخک و اطلسی از نیمه آبان به بعد است و اردیبهشت ماه زمان گل‌دهی آنهاست (ر.ک. زکی‌زاده، ۹۳/۴/۲۷). یا «هم‌همه‌ای در میدان در می‌گیرد. نگهبان‌ها با باتوم و سپرهای شیشه‌ای جلو می‌آیند. عقب می‌نشینند» (خسروی، ۱۳۸۹: ۸۱). در حالی که پلیس ضدشورش ایران در سال سی و دو قطعاً به سپرهای شیشه‌ی مجهز نبوده‌اند. البته می‌توان آن را به عنوان استعاره‌ای برای تمام زمان‌ها و مکان‌ها پذیرفت که بر زیبایی کار نیز می‌افزاید.

نتیجه

اساس کار در نقد فرمالیستی و پیشافرمالیستی موضوع تقابل داستان با پی‌رنگ و تفاوت در مصالح به کار گرفته شده برای بیان آن است. در پی‌رنگ پیشافرمالیستی نویسنده با استفاده از اجزای دخیل در روابط علت و معلولی داستان اقدام به گزینش و گسترش حوادث و پویایی پی‌رنگ می‌کند. اما در نقد فرمالیستی این شکل است که محتوی را انتقال می‌دهد و نویسنده به صورت هدف‌مند اقدام به گزینش مصالح و فرم‌ها می‌کند تا مواد خام داستان را در سطوح مختلف درون‌مایه‌ای، زبانی و آرایه‌ای به صورت هنری بیان کند.

خسروی برای پی‌رنگ‌سازی پیشافرمالیستی در داستان «مینیا‌تورها» از پی‌رنگ‌های بسته و کلیشه‌ای استفاده کرده است و تو صیفات جزئی‌نگر و عینیت‌گرا که حامل زاویه دید نیز می‌باشد به زیبایی گویای خرده پی‌رنگ‌های زمان و مکان است. اما در ساختار پی‌رنگ‌ها، بهادادن به کنج‌کاوی و تعلیق‌های از پیش لو رفته، عدم موفقیت در ایجاد یک راز، عدم ساخت ناپایداری و موقعیت‌های دشوار، عدم تناسب در شبکه‌های علت و معلولی و استفاده از برخی مضامین تکراری و کلیشه‌ای با پرداختی نه چندان متفاوت از آثار گذشته از نقاط ضعف این داستان می‌باشد. اما میانه گسترش یافته با استفاده از روایت غیرخطی و بازگشت به پس‌های مکرر، استفاده از شخصیت‌های معمولی و واگذاری تفکر درباره آن‌ها بر عهده خواننده با عدم اظهار نظر نویسنده و گفت‌وگوهای حساب شده از نقاط قوت داستان می‌باشد. هم‌چنین خسروی برای پی‌رنگ‌سازی فرمالیستی در این داستان اقدام به آشنایی‌زدایی و غریب ساختن جهان داستان با استفاده پیش‌زمینه‌ای از برخی تصاویر سنت‌های دینی و مذهبی و هنر مینیاتور ایرانی کرده است. در سطح زبانی نیز با استفاده از تعداد کثیری از واژگان موفق به قرار دادن داستان در موقعیت تاریخی شده است. اما در همین سطح با استفاده وقت و بی‌وقت از برخی واژگان در سطح عمومی مجموعه داستان‌ها باعث یک‌ناوختی و خودکار شدن روایت‌ها شده است. در سطح آرایه‌ای نیز برخی از تو صیفات بدیع و شاعرانه با چشم‌زدن بر هر خواننده‌ای خودنمایی می‌کنند.

اما داستان «مرثیه برای ژاله و قاتلش» سرشار از آشنایی‌زدایی و پی‌رنگ‌سازی هنری یا به تعبیر فرمالیست‌ها دارای حداکثر پی‌رنگ و حداقل داستان است. خسروی برای رساندن داستان به این سطح از تازگی و نشاط نو، تمام تمیهدات و شگردهای آشنایی‌زدایی و پی‌رنگ‌سازی هنری را بر رگِ جانِ داستان زده است. در این داستان، استفاده از برخی مؤلفه‌های ادبیات پسامدرن مانند اتصال کوتاه، پاره‌ای فرازمانی‌ها، آشکار کردن تصنع و گفت‌وگو درباره تکنیک‌های داستانی و شورش‌گری خفیف بعضی از شخصیت‌ها از شگردهای آشنایی‌زدایی و رسیدن به پی‌رنگ هنری می‌باشد. هم‌چنین استفاده از فرم‌های متنوعی مانند طرح دو شخصیتی و توسعه هر چند پلکانی در فرم‌های دایره‌ای و قرار دادن داستان در موقعیت تاریخی با استفاده از فضا‌سازی و کشف واژگان کهن که همه جزء سطوح سه‌گانه درون‌مایه‌ای، زبانی و صنعتی می‌باشد از عمده نقاط قوت پی‌رنگ فرمالیستی در داستان می‌باشد. هم‌چنین، اگر چه در بوطیقای پسامدرنیستی و در صورت وجود عناصر این سبک در داستان نیاز چندانی به پی‌رنگ‌سازی علت و معلولی نیست اما خسروی به آرایه پی‌رنگ پیشافرالیستی در این سطح پرداخته است. البته در این داستان نیز پاره‌ای از نکات زمانی جای تأمل دارد. در مجموع نویسنده در داستان‌هایی موفق است که بر پایه‌ی آشنایی‌زدایی و پی‌رنگ فرمالیستی بنا شده‌اند، و نه در داستان‌هایی که براساس ضابطه‌های علت و معلولی استوار شده‌اند.

منابع و مآخذ

- ۱- احمدی، بابک. ساختار و تأویل متن. تهران: نشر مرکز، چاپ هفتم، ۱۳۸۹.
- ۲- اهوراکی، امیر، «نقدی بر یک فیلم توقیف شده: پل خرس بگیری»، مشرق نیوز، ۱۳۹۳.
- ۳- ایگلتون، تری. پیش درآمدی بر نظریه ادبی. ترجمه عباس مخبر، تهران: نشر مرکز، چاپ هفتم، ۱۳۹۲.
- ۴- بیگدلی، اکبر، «مروری بر معانی و ریشه‌های اصطلاحات رایج امروزی»، فرهنگ اصطلاحات فارسی، ۱۳۹۱.
- ۵- تدینی، منصوره. پسامدرنیسم در ادبیات داستانی ایران. تهران: نشر علم، ۱۳۸۸.
- ۶- حسن‌لی، کاووس. گونه‌های نوآوری در شعر معاصر ایران. تهران: نشر ثالث، چ ۳، ۱۳۹۱.
- ۷- خسروی، ابوتراب. حاشیه‌ای بر مبانی داستان. تهران: نشر ثالث، ۱۳۸۸.
- ۸- خسروی، ابوتراب. دیوان سومنات. تهران: نشر مرکز، چاپ چهارم، ۱۳۸۹.
- ۹- دیپل، الیزابت. پی‌رنگ. ترجمه مسعود جعفری، تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۹.
- ۱۰- درمنکی، خلیل. «همه چیز از تاریکی خلق می‌شود: گفت و گو با ابوتراب خسروی درباره مجموعه آثارش». روزنامه شرق، ۱۳۹۳.
- ۱۱- زرین‌کوب، عبدالحسین. ارسطو و فن شعر. تهران: مؤسسه انتشارات امیرکبیر، چاپ ششم، ۱۳۸۷.
- ۱۲- زکی‌زاده، آرتین. «آشنایی با گل‌های خوزستان»، باغی از بهشت، ۱۳۹۳.
- ۱۳- شفیع‌کدکنی، محمدرضا. رستاخیز کلمات: درس گفتارهایی درباره نظریه ادبی صورت‌گرایان روس. تهران: انتشارات سخن، چاپ سوم، ۱۳۹۱.
- ۱۴- شمیسا، سیروس. انواع ادبی. تهران: انتشارات فردوس، چاپ دوم، ۱۳۸۶.
- ۱۵- شمیسا، سیروس. نقد ادبی. تهران: انتشارات فردوس، چاپ چهارم، ۱۳۸۳.
- ۱۶- شهریوری، نادر. «شکل‌های زندگی: ابوتراب خسروی و مرثیه برای ژاله و قاتلش». روزنامه شرق، ۱۳۹۱.
- ۱۷- صولت‌پور، مجتبی. کاشف واژگان کهن: «چاپ چهارم دیوان سومنات از ابوتراب خسروی». آزادگی، ۱۳۹۲.
- ۱۸- فوستر، ادوارد مورگان. جنبه‌های رمان. ترجمه ابراهیم یونسی. تهران: مؤسسه انتشارات نگاه، چ ۵، ۱۳۸۴.
- ۱۹- قاسمی‌پور، قدرت و محمود رضایی دشت ارژنه، «تحلیل فرمالیستی پی‌رنپ در داستان‌های کوتاه معاصر فارسی»، ادب‌پژوهی، شماره ۱۳، صص ۶۱-۸۳، ۱۳۸۹.
- ۲۰- کزازی، میرجلال‌الدین. گزارش دشواری‌های دیوان خاقانی. تهران: نشر مرکز، چاپ پنجم، ۱۳۸۸.
- ۲۱- مستور، مصطفی. مبانی داستان کوتاه. تهران: نشر مرکز، چاپ چهارم، ۱۳۸۷.
- ۲۲- مندنی‌پور، شهریار. کتاب ارواح شهرزاد: سازه‌ها، شگردها و فرم‌های داستان نو. تهران: انتشارات ققنوس، چاپ سوم، ۱۳۸۹.
- ۲۳- میرصادقی، جمال و میمنت میرصادقی. واژه‌نامه هنر داستان‌نویسی. تهران: کتاب مهناز، چاپ دوم، ۱۳۸۸.
- ۲۴- میرصادقی، جمال. عناصر داستان. تهران: انتشارات سخن، چاپ ششم، ۱۳۸۷.
- ۲۵- میرصادقی، میمنت. واژه‌نامه هنر شاعری. تهران: کتاب مهناز، ۱۳۷۳.
- ۲۶- میرعابدینی، حسن. صد سال داستان‌نویسی ایران. تهران: نشر چشمه، جلد سوم و چهارم، چاپ پنجم، ۱۳۸۷.
- ۲۷- نایت، دیمون. داستان‌نویسی نوین. ترجمه مهدی فاتحی. تهران: نشر چشمه، چاپ دوم، ۱۳۸۸.