

فرا داستان‌نگاری در نمایشنامه‌ *داستان دورودراز سفر سلطان...* به دیار فرنگ^۱ اثر محمد چرمشیر

پرستو محبی *

دانشجوی دکتری تئاتر، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران

چکیده

این مقاله قصد دارد الگوی داستانی نمایشنامه‌ *داستان دورودراز سفر سلطان به...* دیار فرنگ را با روش فرا داستان‌نگارانه‌ای که در ادبیات داستانی پسامدرن رایج شده است، مطابقت دهد. فرا داستان حاصل رواج دیدگاهی در ادبیات است که در مخالفت با نحله‌ رئالیسم ادبی، می‌کوشد تا چارچوب ارجاع داستان به واقعیت را مورد شک قرار دهد. در این نوع از داستان، عناصر داستانی مانند طرح، شخصیت، زمان و مکان جایگزینی از واقعیت‌های فرضی نیستند؛ بلکه تنازع دائمی میان هنر و واقعیت در آن، این بار به سود هنر خاتمه می‌یابد و واقعیت به صورت تابعی از دنیای مستقل و قائم‌به‌ذات داستان درمی‌آید. نمایشنامه‌ *داستان دورودراز سفر سلطان...* نوشته‌ محمد چرمشیر، شرح سفر سلطانی به فرنگ نیست؛ بلکه تلاش نویسنده را برای دستیابی به تجربه‌ای فرا داستانی در متنی نمایشی نشان می‌دهد. این اثر داستانی است درباره‌ فرایند برساختن داستان و کاوشی است درباب اجزای روایتی. در این نمایشنامه، مباحثی مانند شخصیت‌ها، ساختار طرح، حدود اختیار راوی و شیوه‌های روایت، دیگر جزء پنهانی برای بازگو کردن داستان و بیان معنا نیستند؛ بلکه خود داستان‌اند. برجسته‌سازی زبان، ارجاع کنایه‌آمیز یا هزل‌گونه به متون ادبی و نمایشی دیگر و در نهایت ساختن تاریخی مجعول

* نویسنده مسئول: pr_mohebi@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۹۰/۳/۲۰ تاریخ پذیرش: ۹۰/۹/۲۰

و دست‌کاری‌شده، خواننده را به تجربه شیوه‌های جدید روایتگری و هم‌زمان، ادراکی متفاوت با تاریخ دعوت می‌کند.

واژه‌های کلیدی: فراداستان‌نگاری، نمایشنامه *داستان دور و دراز سفر سلطان...*، محمد چرمشیر، ادبیات نمایشی معاصر ایران.

۱. ملاحظات مقدماتی؛ داستان، فراداستان، فراداستان تاریخ‌نگارانه

فراداستان^۲ شیوه‌ای از نگارش در جنبش فرهنگی گسترده‌تری است که اغلب با عنوان پسامدرنیسم از آن یاد می‌شود. اما در فاصله میان این اصطلاح با هم‌پسته معنایی خود یعنی داستان- که در بعد زمانی از اوایل قرن هجدهم تا نیمه دوم قرن بیستم میلادی کشیده شده است- دامنه‌ای از مباحث نقد و تحلیل ادبی قرار می‌گیرد. بخش عظیمی از بحث و جدل‌هایی که پایه خلق بسیاری از آثار ادبی قرار گرفت و به تغییرات اساسی در سبک و شیوه نگارش نویسندگان انجامید، برآمده از چارچوب ارجاع آن‌هاست. «واقعیت» مشخصه‌ای است که نویسندگان قرن هجدهم با پرداختن به آن، منتقدان را متقاعد کردند تا اعلام کنند نوع جدیدی در ادبیات ظهور کرده است. گونه‌ای که در فاصله‌ای کوتاه رمان نام گرفت، با تغییرجهتی فردمحورانه بر آن شد تا دنیای بیرون را آن‌گونه که هست به نمایش بگذارد. اما این تصرف ادبیات به وسیله واقعیت، نویسندگان را به شورش واداشت تا دنیای داستان را جایگزین دنیای بیرون کنند.

در اینجا برای تعریف فراداستان، ابتدا داستان را تعریف می‌کنیم و صداقتی را که با نام رئالیسم داستانی طی سال‌ها متن ادبی را از تمام آرایه‌ها و صنایع زدود و با دشواری فراوان راه را برای سادگی صوری داستان هموار کرد، مورد شک و تردید قرار می‌دهیم؛ به این ترتیب زمینه ورود به مبحث فراداستان و رابطه نوین داستان- واقعیت را آماده می‌کنیم. در ادامه، به فراداستان تاریخ‌نگارانه اشاره می‌کنیم که از رایج‌ترین شیوه‌های فراداستان‌نگاری است.

۱-۱. داستان

در بحث از داستان و فراداستان، آنچه بیش از همه مورد تحلیل قرار می‌گیرد، ارجاع به واقعیت در یکی و رویگردانی از واقعیت، بی‌اعتقادی به آن و تلاش برای خلق

جایگزینی برای آن در دیگری است. نخستین بار در قرن هجدهم، نویسندگانی مانند دفو^۳، ریچاردسون^۴ و فیلدینگ^۵ تلاش کردند تا از سنت ادبی پیش از خود دست بکشند و نوع جدیدی از داستان را بیافرینند که ملموس‌تر، فردی‌تر و نزدیک‌تر با تجربه نوین آن‌ها از زیستن باشد. در آثار آنان واقع‌گرایی به صورت دقت و وضوح در بازآفرینی جزئیات زندگی نمایش می‌یافت. برای پیش‌گامان این سبک، بازآفرینی تجربه زیستن، البته با دگرگون کردن اجزا و عناصر داستان همراه بود. یان وات در مقاله «طلوع رمان»^۶ به تغییرات عناصر داستانی در داستان‌های واقع‌گرا می‌پردازد. از نظر او، طرح، شخصیت، شیوه نمایش زمان و مکان و نیز طرز استفاده از زبان، عناصری بودند که نویسندگان پیش از همه با تغییر در آن‌ها، توانستند گونه‌ای نو با نام رمان را پایه‌گذاری کنند (وات، ۱۳۸۶: ۱۳-۱۵).

نویسندگان داستان‌های واقع‌گرا برای پی‌ریزی طرح نوین داستانی، اسطوره، تاریخ، افسانه و ادبیات گذشته را کنار نهادند و تجربه فردی را محور داستان قرار دادند. هدف این نویسندگان این بود که از طریق داستان، خواننده احساس کند تجربه‌های انسانی بدون کم و کاست به آنان منتقل می‌شود (دفو برای تأکید بر این هدف، طرح را تابع خاطرات نویسی کرد). همچنین، در آثار آنان نام‌های خاص جایگزین اسامی عام و سنخی شد. زمان ابدی - ازلی به زمانی بدل شد که لحظه به لحظه تجربه فرد را به پیش می‌برد و مکان به صورت حوزه‌ای جسمانی و قابل لمس درآمد که اشیاء و جزئیات آن کامل به تصویر درمی‌آمد. اما از مهم‌ترین تغییرات، تحولات زبانی در این آثار بود. در آثار گذشته - که با شعر آمیخته بود - زبان تابع موضوع خود نبود؛ بلکه موضوع را به قالب خود درمی‌آورد. اما در روش جدید داستان‌نویسی، نویسندگان رابطه‌ای یک‌به‌یک میان زبان و موضوع آن برقرار می‌کردند و در آثار آنان اشیاء، شخصیت‌ها و جزئیات زمانی و مکانی، صورتی زبانی به خود می‌گرفتند. یگانه هدف نویسنده این بود که کاری کند تا واژه‌ها آنچه را که او مد نظر داشته است، با همه ویژگی‌هایش برای خواننده روشن کند. فقر رمان در زمینه صور زبانی در مقایسه با تراژدی یا قصیده، به‌ظاهر بهایی بود که باید برای رئالیسمش بپردازد (همان، ۱۹).

تجربه‌ها و آزمون‌های آنان بر روی هریک از این اجزاء در زمانه خود بسیار خلاقانه و سنت‌گریز بود؛ اما پس از مدتی، به گونه‌ای متناقض‌نما خود، به سنتی ادبی تبدیل شد. یان وات این رئالیسم داستانی را «رئالیسم صوری» می‌خواند؛ زیرا از دیدگاه او، این رئالیسم مانند مقررات شهادت دادن در دادگاه، فقط یک عرف است (همان، ۴۵). در اینجا منظور از رئالیسم، فقط مجموعه‌ای از شیوه‌های روایت است که اغلب در داستان به کار می‌روند تا همذات‌پنداری بیشتری در خواننده ایجاد کنند و درگیری او را با اثر افزایش دهند. داستان نویسان می‌دانستند که «آنچه در زندگی [واقعی] باورکردنی است، در تاریخ [و داستان] نمی‌توانیم بپذیریم.» (هاچن، ۱۳۸۶: ۲۶۷). به همین منظور، کوشیدند تا راه‌های واقع جلوه‌دادن را در داستان به کار بندند.

۲-۱. دنیای بی‌نیاز از واقعیت؛ فراداستان

فلویر^۷ را بسیاری نخستین نویسنده نظریه‌پردازی می‌دانند که به بنیان واقع‌نمایی ادبی تاخت و قواعد انتزاعی نگارشی را بااهمیت‌تر از کیفیت ساختار اخلاقی داستان دانست. او به «شکل» توجه بسیار زیادی داشت. از نگاه فلویر، وضعیت مطلوب هنری می‌تواند اثری قائم‌به‌ذات و معطوف به خود باشد که تداومش از خود ناشی شود. رولان بارت در مورد او می‌نویسد: «فلویر از طریق ارتقای کار ادبی به مقام نوعی ارزش، توانست "موضوع" بودن ادبیات را مسجّل کند.» (هلپرین، ۱۳۸۶: ۶۰).

در ابتدای قرن بیستم - چنان که فلویر پیش‌بینی کرده بود - داستان به خود معطوف شد. وسواس داستان‌نویسان درباره شگردهای ساختار و نقش‌ونگارش بیشتر شد. این تأکید و انقلاب در فنون داستان‌نویسی و شکل داستان در دو زمینه بسیار مشهود است: یکی وسواس درباره موضوعات مربوط به شکل، کلیت زیبایی‌شناختی و کاربرد نقش‌ونگار و دیگری مربوط می‌شود به تردید جلدی در مرجعیت دادن به خمیره سنتی ادبیات؛ یعنی واقعیت. گرایش نخست در زمینه رمان در دوره مدرنیسم، به خلق نوع تازه‌ای از نگارش انجامید که جان فلچر و ملکم بردبری در مقاله‌ای از آن با عنوان داستان درون‌گرا نام می‌برند؛ گرایش دیگر بخشی از تجربه‌های نویسندگان دوران پست‌مدرنیسم را شکل داد و به شکل‌گیری آنچه فراداستان خوانده می‌شود انجامید.

رمان درون‌گرا هم‌زمان - که در حوزه طرح، شخصیت و پرداخت زمان و مکان به جهان خارج از خود نظر دارد - سعی می‌کند بیش از پیش از صناعات ادبی بهره ببرد (فلچر و بردبری، ۱۳۸۳: ۳۴-۳۶). اما در فرداستان، صنعت و تمهید ادبی دیگر بخشی از داستان و به‌منظور ارائه واقعیت در شکل جدیدی نیست؛ بلکه خود، تمام داستان است. فرداستان رابطه اثر را با واقعیت خارج می‌گسلد و در دنیای آثارش به هیچ واقعیتی پایبند نمی‌ماند، مگر واقعیت هنری که در حال خلق آن است. این تجربه بی‌اعتنایی به رئالیسم نوعی نمایش فقر واقعیت در برابر قدرت خلق هنری است که در آن به‌جای پرداختن به اشیاء و یا نمایش ذهن تجربه‌گر، به فضای بین ذهن و اشیاء می‌پرداخت؛ به دنیای اثر.

پتریشا و^۸ در ۱۹۸۴م نام فرداستان را در میان منتقدان رواج داد. او معتقد است هر متنی که توقع خواننده را برای معنادار بودن یا واجد بستار بودن داستان برآورده نمی‌کند و بدین ترتیب، توجه او را به فرایند برساخته شدن خود متن معطوف می‌کند، این موضوع را بحث‌انگیز جلوه می‌دهد که چگونه رمزگان روایی، عوالم به‌ظاهر واقعی یا خیالی را به‌عنوان عوالمی طبیعی عرضه می‌کند (و، ۱۳۸۳: ۱۸۲).
مباحث اصلی مطرح‌شده در باب فرداستان و آثار متعلق به این شیوه نگارش را در موارد زیر خلاصه می‌کنیم:

۱-۲-۱. رابطه فرداستان و واقعیت

فرداستان تبدیل رابطه واقعیت - داستان به موضوع آشکار بحث است (مارتین، ۱۳۸۶: ۱۳۵). اگر در داستان رئالیستی، واقعیت اصل مفروض و بدیهی است، در فرداستان به موضوعی بدل می‌شود که گاه تمام روایت چیزی نیست جز بررسی و تحلیل آن و یا عاملی که داستان از طریق جابه‌جایی یا چندتکه کردنش بتواند به فرم جدیدی در ساختار روایی دست یابد. نیز اگر در ملاحظات نظری گفتیم اساس داستان‌های رئالیستی وفاداری به چارچوب ارجاع به واقعیت است، در فرداستان اصل اعتقاد به چارچوب به بحث گذاشته می‌شود.

فلودرنیک^۹ فراداستان را از نشانه‌های ضد رئالیسم معرفی می‌کند (60: 2009). در اینجا نویسنده در مقام تأویل‌گری باتجربه است که گاه کل اثر را به پژوهشی - اغلب بی‌انتها - برای دستیابی به واقعیت بدل می‌کند (این نکته می‌تواند یکی از دلایل کاربرد زیاد ژانر کارآگاهی در متون فراداستانی باشد). از شگردهای نویسنده برای طفره رفتن از رونویسی صرف واقعیت، به این موارد می‌توان اشاره کرد: بیرون آمدن شخصیت از داستان و دادن اطلاعاتی که درون داستان امکان دستیابی به آن برایش ممکن نیست، متوقف کردن داستان در جایی که خواننده به اوج درگیری ذهنی با اثر رسیده است و هم‌زمان ورود نویسنده یا یکی از شخصیت‌ها و گاه حتی خواننده‌ای مفروض به‌منظور تحلیل داستان یا اصلاح برخی حوادث که به‌اشتباه در داستان ذکر شده است.

رابطه متن - واقعیت را با فراداستان می‌توان این‌گونه جمع‌بندی کرد که اگرچه رئالیسم ادبی در آثار واقع‌گرا تکنیکی است که نویسنده برای جلب‌نظر خواننده به‌کار می‌برد، باعث می‌شود خواننده آگاهی از این «توهم» رویدادگی را به تعلیق بیندازد تا با سرکوب ناباوری، لذت خویش را از خواندن متن افزایش دهد. اما فراداستان باعث می‌شود پوسته بیرونی واقعیت ترک بردارد و سطوح مختلف توهم واقعیت آشکار شود. در سطحی دیگر، می‌توان تجربه فراداستان را از حد تغییر در رابطه یک‌به‌یک واقعیت - داستان و حتی تشکیک در ماهیت وجودی واقعیت فراتر برد و به نوعی تحول در نحوه شناخت واقعیت در انسان متأثر از شیوه‌های متفاوت ادراک ارائه‌شده در فراداستان امیدوار شد. از دیدگاه مفهومی و فلسفی، فراداستان می‌تواند برداشت انسان درباره واقعیت را به موضوعی مناقشه‌برانگیز بدل کند.

نویسندگانی مانند فولز^{۱۰} امیدوارند خوانندگان رمان‌هایشان با وقوفی جدید به نحوه برساخته شدن معانی و ارزش‌های این جهان و لذا با وقوف به امکان تردید در درستی این معانی و ارزش‌ها و نیز امکان دگرگون کردن آن‌ها، زندگی در این جهان را ادامه دهند (و، ۱۳۸۳: ۲۰۶).

۲-۲-۱. زبان و فرداستان

تا اینجا بحث از داستان و فرداستان به‌طور ساده خلاصه شده است در رابطه میان واقعیت و داستان. در این میان، عنصر اساسی‌ای که به‌طرزی باورنکردنی تا مدت‌ها مغفول مانده بود، چیزی است که در فاصله این دو قرار می‌گیرد و به بیانی دیگر، این دو را به یکدیگر پیوند می‌دهد: عنصر زبان.

برخلاف داستان‌های واقع‌گرا که در آن‌ها از زبان برای نامیدن اشیاء و پیشبرد رویدادها استفاده می‌شود، فرداستان توجه خواننده را به این حقیقت جلب می‌کند که زبان فقط از مجموعه قالب‌هایی تهی تشکیل نشده است که با معنا اشباع شود؛ بلکه زبان آنچه را که می‌توان به بیان آورد و درک کرد شکل می‌دهد. حتی عناصر سازنده داستان که از آن‌ها نام برده شد (مانند طرح و شخصیت) در فرداستان به واحدهایی زبانی تبدیل می‌شوند. ادعای توماشفسکی^{۱۱} مبنی بر اینکه شخصیت چیزی نیست جز پاره‌های لفظی که با نام خاصی به هم پیوندی سست یافته‌اند، اشاره‌ای به همین مطلب است (75: 1925). در فرداستان، طرح نیز انسجامش را از دست می‌دهد و به پاره‌هایی کلامی فرومی‌کاهد؛ پاره‌هایی که فقط از طریق نظام دلخواهی زبانی به هم پیوسته‌اند نه ساختار منسجمی از روابط علت و معلولی.

از میان نقش‌های شش‌گانه عاطفی، ترغیبی، ارجاعی، همدلی، فرازبانی و ادبی که در الگوی ارتباطی یاکوبسن به آن‌ها اشاره می‌شود، رئالیسم داستانی فقط به وجه ارجاعی آن توجه دارد؛ حال آنکه فرداستان سویه فرازبانی را موردتوجه قرار می‌دهد. در این وجه، زبان برای صحبت درباره خود زبان به‌کار می‌رود و اثر به شرحی درباره عناصر سازنده خود بدل می‌شود (صفوی، ۱۳۸۰: ۳۲). برای مثال، در «رمان‌های دایرةالمعارفی»- آن‌چنان که کالوینو^{۱۲} از آن نام می‌برد و خود نیز تجربیاتی در آن دارد- کل اثر نوعی تفحص است درباب «کلمات»: وزن واژه‌ها، تعدد معانی و یا ریشه‌یابی آن‌ها (کالوینو، ۱۳۷۵: ۶۶). اما در مورد داستان می‌توان گفت در وجه فرازبانی، داستان به داستانی در مورد چگونگی روند ساخت خود و نیز تحقیقی درباب عناصر درونی داستان تبدیل می‌شود: بحث از شیوه‌های روایت، جایگاه راوی و نحوه پیشبرد داستان.

همچنین، فراداستان به نقش ادبی زبان- از نقش‌های شش‌گانه آن- اهمیت می‌دهد. در نقش ادبی، توجه بیش از محتوا، به شکل اثر جلب می‌شود (مقدادی، ۱۳۷۸: ۶۲۳). فراداستان در ادامه ادبیات مدرنیستی، برجسته‌سازی زبان را جایگزین خودکاری آن کرده است. در داستان‌های مدرنیستی، از تکنیک‌های ادبی‌ای مانند تکرار، وزن، ریتم و جناس به‌گونه‌ای اغراق‌آمیز استفاده می‌شود. اما در دوران ادبی پست‌مدرن، تأکید بر فرم، بازی با وزن‌های ادبی و وزن کلمه‌ها و جمله‌ها نیز جنبه‌ای هجوآمیز می‌یابد و یا به وسواسی در مورد جمع‌آوری انواع ریتم‌ها و شیوه‌های نگارشی بدل می‌شود.

۳-۲-۱. اقتباس در فراداستان

از ویژگی‌های دیگر فراداستان که ویژگی غالب آثار پست‌مدرنیسم نیز به‌شمار می‌رود، اقتباس^{۱۳} است. در این آثار، اقتباس کم‌وبیش شبیه به درست کردن قلب بعضی^{۱۴} است؛ اما نه قلبی تشکیل‌یافته از حروف، بلکه ساخته‌شده از اجزای «سبک نگارش». پس می‌توان گفت اقتباس جابه‌جا کردن مشخصه‌های دستوری و عام است. نویسندگان پست‌مدرن تمایل دارند از میان سبک‌های موجود، دست به‌گزینش نامحدودی بزنند تا آنجا که گاه متنشان را به آمیزه‌ای از آثار مختلف ادبی (و غیرادبی) بدل می‌کنند. گاه این اقتباس از سبک رایج دیگر نویسندگان نیست؛ بلکه در سطح تقلید از ژانرهای مختلف ادبی و حتی سینمایی است؛ برای مثال داستان‌های علمی و تخیلی، کارآگاهی و یا فیلم‌های وسترن. این تغییر چهره یا چرخش فرمی بیشتر انگیزه‌ای تصادفی یا نامنظم دارد و گاه با هدف نقیضه‌نویسی صورت می‌گیرد. داستان‌های علمی و تخیلی به‌دلیل توجه به موضوعات وجودشناسانه، قرینه طبیعی سبک نگارش پست‌مدرنیستی‌اند. در نوع ادبی کارآگاهی، دنبال کردن سرنخ‌ها برای نویسنده فراداستان‌ها گیرایی دارد؛ چرا که این کار شبیه به نیاز فراداستان‌ها به جست‌وجوی خواننده برای یافتن معنا در متن است. فیلم‌های وسترن نیز به‌دلیل نو بودن و یا شاید دنیای به‌هم‌ریخته و منحصربه‌فردش مورد توجه نویسندگان این سبک قرار گرفته است.

۳-۱. فراداستان تاریخ‌نگارانه

در قرن نوزدهم، دست‌کم تا پیش از پیدایش «تاریخ‌نگاری علمی» رانکه^{۱۵}، ادبیات و تاریخ شاخه‌هایی از درخت واحد معرفت تلقی می‌شد؛ درختی که هدفش «تفسیر

کردن زندگی، به‌منظور ارشاد و تعالی انسان» بود. پیشینه بحث از رابطه میان ادبیات و تاریخ به مدت‌ها پیش بازمی‌گردد. ارسطو در کتاب *فن شعر اظهار* می‌کند تاریخ‌نویس فقط درباره آنچه رخ داده است یا به‌عبارتی، راجع به امور جزئی و متعلق به گذشته سخن می‌گوید؛ حال آنکه شاعر درباره اموری سخن می‌گوید که ممکن بوده است رخ بدهد (۱۲۸-۱۲۹). اما نظریات جدید به سمت اثبات این نکته رفتند که این دو حوزه صلابت خود را نه از واقعیت، بلکه از «واقع‌نمایی» کسب می‌کنند. تاریخ و داستان، هر دو، برساخته‌هایی زبانی‌اند. این وجوه اشتراک تاریخ و داستان، از سرفصل‌های نوع جدیدی از داستان‌اند که لیندا هاچن^{۱۶} از آن با عنوان فرداستان تاریخ‌نگارانه^{۱۷} یاد می‌کند.

لیندا هاچن در کتاب *نظریه‌ای ادبی درباره پسامدرنیسم: تاریخ، نظریه، ادبیات داستانی* (۱۹۸۸)، استدلال می‌کند که بهترین نمونه‌های پسامدرنیستی، فرداستان‌های تاریخ‌نگارانه‌اند (لوئیس، ۱۳۸۳: ۸۵). در این‌گونه آثار، داستان به حوادث و شخصیت‌های تاریخی ارجاع می‌دهد؛ اما به‌عمد نظم زمانی را برهم می‌زند، تاریخ و خیال را درهم می‌آمیزد و البته گرایش‌های عمومی فرداستان را که پیشتر گفته شد، در آن می‌آمیزد. فرداستان تاریخ‌نگارانه رابطه میان حقیقت با داستان و تاریخ را دگرگون می‌کند. البته، نه فقط به‌منظور هجو حقیقت، بلکه به این منظور که نشان دهد حقیقت یک اصل بی‌بدیل نیست؛ بلکه گزاره‌ای شرطی است؛ مشروط بر آنکه چه کسی آن را بیان کند و چگونه بیان کند.

۲. شرح داستان نمایشنامه چرمشیر

راوی نمایش متوجه می‌شود که حکیم ابوالقاسم فردوسی برنده جایزه ادبی در فرنگ شده است. اما شرط گرفتن جایزه، رفتن به فرنگ است. فردوسی که پول کافی برای سفر ندارد، نزد شاه می‌رود. اما شاه درخواستش را رد می‌کند. شیخ خراسانی تصمیم می‌گیرد بی‌توشه به سفر برود. اما در بین راه بازمی‌ماند و خبری از او نمی‌شود. در این حال، شاه تصمیم می‌گیرد با جعل هویت خود، به‌جای فردوسی برای گرفتن جایزه برود. هنگامی که شاه و درباریانش عزم سفر می‌کنند، جایزه و دیدار سرزمین فرنگ

راوی را نیز وسوسه می‌کند و او از رهسپار کردن شاه پشیمان می‌شود. راوی تلاش می‌کند با چیدن موانع بر سر راه مسافران، آن‌ها را از سفر بازدارد. اما شاه هر گروهی را که بر سر راهش قرار می‌گیرند یا با رشوه می‌خرد و یا از در دوستی با آن‌ها درمی‌آید. در این میان راوی از شکست شاه درمی‌ماند و با یک اشتباه کنترل بازیگران نیز از دستش خارج می‌شود. افراد از قالب بازی خارج می‌شوند و دیگر از او فرمان نمی‌برند. در همین حال، شاه به تکنیک راوی برای به بازی درآوردن افراد دست می‌یابد و ابتدا خود او را به قالب نقش می‌برد. پرده می‌افتد و در پرده بعد شاه در نقش راوی، دفتر دیگری می‌گشاید...

۳. فراداستان سفر سلطان به روایت مرد مشکوک

نگاهی به عنوان کامل این نمایشنامه (داستان دور و دراز و فراموش‌نشده‌ی و سراسر پند و اندرز سفر سلطان ابن سلطان و خاقان ابن خاقان به دیار فرنگ به روایت مرد مشکوک) نشان می‌دهد این نمایشنامه «داستان» سفر سلطان به فرنگ نیست؛ بلکه تلاش نویسنده برای دست‌یابی به تجربه‌ای فراداستانی در متنی نمایشی است. عنوان طولانی و هجوآمیز اثر که با تقلید از سفرنامه‌ها و اندرزنامه‌های ایرانی انتخاب شده است، از همان ابتدا از تغییر ساختاری کلی در شیوه سنتی روایت تاریخی خبر می‌دهد؛ چرا که این بار داستان به روایت مردی «مشکوک» است. داستان دور و دراز... داستانی است درباره فرایند برساختن داستان و کاوشی درباب عناصر روایتی؛ عناصری مانند ساختار طرح، شخصیت‌ها، حدود اختیار راوی و شیوه‌های روایت. در این اثر - همان‌طور که از قول بارت اشاره شد - ادبیات نه واسطه بیانگری جهان، بلکه خود موضوع است. از این دیدگاه، می‌توان به نمایشنامه در حکم تمرینی عملی برای «چه می‌شود»‌های نظری درباب ساختار داستان نگریست: چه می‌شود اگر راوی نه دانای کل باشد و نه یکی از شخصیت‌های داستان، بلکه فرد ضعیفی باشد که نه طناب نه هیپنوتیزم نه تیرکمان و نه دستگاه کنترل به او توان تسلط بر بازیگرها را ندهد و آن‌ها مدام از دستش بگریزند؛ چه می‌شود اگر او روایتگر بی‌مسئولیتی باشد که هرگاه منافعش حکم کند، روند داستان را برهم زند.

در این نمایشنامه شخصیت‌ها بیش از آنکه «هویت»‌های کلامی باشند، مانند مهره‌های بازی هستند که به میل نویسنده چیده می‌شوند. در این نمایشنامه نقش‌ها فرم‌هایی طنزآمیز و درحال‌تغییرند که به بهانه جعل هویت، در شروع سفر نام‌هایشان را با هم عوض می‌کنند و با تمام شدن باتری کنترل راوی و یا عمل نکردن «بشکن» او، از نقش خارج می‌شوند.

مبحث دیگری که باید به آن پرداخت، ساختار طرح در این نمایشنامه است. الگوی شبه‌فراشناختی رایج در داستان همواره با یک مقدمه معرفی‌کننده فضا، شخصیت‌ها و ماجرا آغاز می‌شود و با پیشبرد حوادث، شرایط لحظه‌به‌لحظه بغرنج‌تر می‌شود تا آنکه به نقطه اوج می‌رسد و در نهایت با باز شدن گره داستانی، حوادث آرام می‌شود و به پایان خود می‌رسد (هولتن، ۱۳۷۶: ۷۱)؛ اما متون مدرنیستی متفاوت با این الگو هستند و الگوی دیگری را ارائه می‌کنند. این‌گونه آثار بدون مقدمه و از میانه داستان آغاز می‌شوند و به گونه‌ای پایان می‌یابند که خواننده احساس کند هیچ‌چیز تمام نشده است و داستان همچنان ادامه دارد. اما در آثار فرداستانی، اغلب، شخصیت‌ها در ابتدای داستان درباره دلخواهانه بودن آغازها و نیز تمایز آغاز، میانه و پایان به صراحت حرف می‌زنند. در این متون، برای پایان نیز چندین پیشنهاد مطرح شده است تا خواننده بتواند آن را که خود می‌پسندد انتخاب کند. گاه نیز ممکن است نحوه پایان یافتن این رمان‌ها حاکی از ناممکن بودن هرگونه فرجام باشد.

در این نمایشنامه، چرمشیر برای خلق ساختاری متمایز، از دو تکنیک بهره می‌برد: الگوی هفت‌خوان شاهنامه و الگوی سفر (الگوی سفر به دلیل ساختار بی‌ثبات و تغییریابنده‌اش، مورد انتخاب بسیاری از فرداستان‌نویسان بوده است). هر خوانی، از میانه آغاز می‌شود و در جایی که می‌تواند به اوج برسد، با اشتباه‌های راوی و یا پادرمیانی پادشاه، بی‌نتیجه به پایان می‌رسد و دوباره سفر آغاز می‌شود تا خوان بی‌مقدمه و بی‌پایان دیگری را بگذراند. پس از آنکه شاه و همراهانش شش‌خوان را می‌گذرانند و پیش از آنکه به خوان هفتم برسند - که در آن باید شاه پیروز شود و یا دست‌کم شکستش رقم بخورد - و داستان پایان یابد، آن‌که شکست می‌خورد راوی است. راوی

مغلوب می‌شود، شاه راوی می‌شود تا پرده‌ای دیگر را روایت کند و «داستان» همچنان ادامه می‌یابد.

۳-۱. جهانی ساخته‌شده از زبان

همان‌طور که در ملاحظات نظری اشاره شد، در فراداستان، زبان دیگر محمل و وسیله‌ای برای رساندن داستان به واقعیت نیست؛ بلکه خودش «مسئله» است. در داستان‌های رئالیستی، نویسنده‌ها تلاش می‌کردند تا با کاربرد درست زبان، به شخصیت‌ها به اصطلاح جان بدهند تا آنجا که خواننده تصور کند اگر دستش را دراز کند می‌تواند گوشت و پوست شخصیت را لمس کند. اما در فراداستان، توان نویسنده در فروکاستن شخصیت‌ها به برساخته‌هایی کلامی است؛ مجموعه‌ای از واژه‌ها که همراه با آن‌ها تغییر می‌یابند و نه موجوداتی واجد هستی. دخالت‌های پیاپی راوی در این آثار، تجسم شخصیت در ذهن خواننده را مدام درهم می‌شکند و بنیاد شخصیت را سست و سست‌تر می‌کند.

با این دیدگاه، می‌توان گفت چرمشیر بسیار موفق عمل کرده است. در همان ابتدای نمایشنامه، فردی «آب پاکی را بر دست و بال خواننده می‌ریزد»؛ چرا که اعلام می‌کند هیچ کجای نمایشنامه معلوم نمی‌شود شخصیت‌ها چه کسانی هستند؛ «شاه واقعی، عتبر حرفه‌ای، یا یه مشت علّاف زیرتی، یا بازیگر حرفه‌ای، نیمه حرفه‌ای، تجربی، تخصصی». (چرمشیر، ۱۳۸۴: ۱۰). سپس با انداختن شنلی سرخ بر روی خود نقش راوی را می‌پذیرد. از این پس، شنل به تمهیدی در دست نویسنده تبدیل می‌شود. هر شخصیتی دیگر هویت مستقل و منحصر به فردی نیست؛ بلکه فقط یک فرم زبانی است. کسی که با زبان نَقال سخن می‌گوید، راوی است و شخصی که لحن «ملوکانه» دارد، شاه است. وقتی هم شنل هر فرد بر روی دیگری می‌افتد، با تغییر ساختار زبانش، هویتش نیز تغییر می‌یابد؛ سوپرمن شاه می‌شود و شاه راوی. در جایی دیگر، راوی صورتک رخس را بر سر می‌گذارد و با زبان فردوسی سخن می‌گوید!

در ملاحظات نظری به فرایند خودکاری و برجسته‌سازی زبان اشاره، و گفته شد که نقش ادبی در مدل ارتباطی یاکوبسن، برجسته‌سازی زبان در متن است. به اعتقاد

هاورانک، فرایند خودکاری زبان دراصل، به‌کارگیری عناصر زبان است؛ به‌گونه‌ای که به قصد بیان موضوعی به‌کار رود، بدون آنکه شیوه بیان جلب‌نظر کند و مورد توجه اصلی قرار گیرد. ولی برجسته‌سازی، به‌کارگیری عناصر زبان است؛ به‌گونه‌ای که شیوه بیان جلب‌نظر کند، نامتعارف باشد و بیش از موضوع گفتار، چگونه‌گفتن اهمیت یابد (Havranek, 1932: 3-16).

در نمایشنامه *داستان دور و دراز...* در سراسر متن در مورد نحوه به‌کارگیری زبان و سواسی به‌چشم می‌خورد. زبان متن از لحنی به لحن دیگر می‌لغزد و شیطنت زبانی نویسنده، متن را به کولاژی از سبک‌ها و شیوه‌های متفاوت گفتاری و نوشتاری بدل می‌کند: زبان قاجاری با گویش لمپنی ترکیب می‌شود و لحن درباری با زبان امروزی می‌آمیزد. اما نویسنده در این بازسازی ادبی - که از قرن چهارم تا امروز و در طول تاریخ ادبیات شعری و نمایشی و حتی سینمایی گسترش یافته است - بیش از آنکه حس نوستالژی را القا کند و یا حتی قصد زورآزمایی ادبی داشته باشد و توانش را به نمایش بگذارد، به هجوی کم‌نظیر دست می‌یابد. در اینجا به‌جای تقلید صرف یا ستایش ادبیات گذشته، این سنت ادبی به نقد گذاشته می‌شود.

از بهترین نمونه‌های هجویه در این نمایش، پیش‌پردۀ ابتدای نمایش است:

آنکه اول دفتر نوشتند، عشق بود! عاشقی از بیکاری بهتره؛ اینو گفتم که مشتری شی!... اینو که می‌بینی عین دسته‌بیل کج و کوله‌س، شاهه. خودش عتیره اما عترباز داره و یه عتتر... قصه ما قصه ناموسی نیس. اصلاً پروانه این پرده پروانه کسب ناموسی نیس... (چرمشیر، ۱۳۸۴: ۹-۱۰).

اندکی بعد، پرده با این نقل آغاز می‌شود: «و اینک لب‌ها به خنده بازمی‌شود!... با هنرمندی هنرمندان دربار، ته بار، سر بار و همگی عمله‌جات دربخانه حکومتی!... و دیگر مفتخوران قرون و اعصار؛ علی‌الخصوص سلطان بی‌همتای موزیک کافه‌های زیرزمینی، روزمینی با سرویس ایاب و ذهاب.» (همان، ۱۳).

در ادامه برجسته‌سازی زبان، گاه کلمات از بافت داستان خارج می‌شود، نویسنده داستان را رها می‌کند و به شرح کلمات می‌پردازد؛ البته باز هم با چاشنی‌ای از طنز. در

این نمایشنامه کلمات بسیار ساده و بی‌اهمیت به بحث گذاشته می‌شوند و یا اشخاص بارها با لحن‌های متفاوت آن‌ها را بیان می‌کنند.

۲-۳. اقتباس‌های نمایشی، ادبی و سینمایی

اقتباس یکی از نمودهای صوری میل به از میان برداشتن فاصله بین گذشته و حال و نیز گرایش به بازنویسی گذشته در زمینه‌ای جدید است. رمان‌نویسان پست‌مدرن با استفاده از اقتباس، به طور مستقیم با گذشته ادبیات رویاروی می‌شوند؛ به این صورت که ابتدا تلمیحات تأثیرگذار آن‌ها را به متن وارد می‌کنند و سپس با استفاده از طعنه و رویدادهای خلاف انتظار، این تأثیر را از بین می‌برند. این تکرار باعث تازه شدن دید ما درباره گذشته و بازتفسیر آن در پرتوی متفاوت می‌شود. در این حالت، عوض شدن سیر رویدادها در متن، کیفیتی خلاف انتظار به متن می‌افزاید و معنای آن را تأمل‌انگیزتر می‌کند.

در نمایشنامه *داستان دور و دراز...*، اقتباس در سطح وسیعی صورت می‌پذیرد و حوزه‌هایی مانند ادبیات، نمایش و سینما را دربرمی‌گیرد. اقتباس‌هایی که گاه بسیار پخته (اقتباس‌های ادبی و نمایشی) و گاه خام و سطحی (در زمینه سینما و رقص) می‌نماید. اما آنچه در همه آن‌ها مسلم است این است که این تلمیحات و اقتباس‌ها به منظور کمک گرفتن از متنی دیگر برای تقویت بخشیدن به متن حاضر و یا ارجاعی معنایی به متون دیگر نیست؛ بلکه به منظور استفاده از متن جدیدی است برای به هجو کشیدن سابقه‌ای ادبی و نمایشی؛ حیطه‌ای گسترده برای بازی‌ها و شیطنت‌های پست‌مدرنیستی و نیز فرصتی برای تأملی دوباره در سنت گذشته. متن نمایشنامه با اقتباسی ساختاری از هفت‌خوان رستم آغاز می‌شود؛ هفت‌خوانی که هیچ‌گاه به هفت نمی‌رسد. در سطح ادبی، متن گاه‌گریزی به شعرهای فردوسی می‌زند و گاه تصنیف‌های کوچک‌بازاری را تقلید می‌کند.

پس از آنکه «شیخ خراسان» جایزه ادبی را می‌برد و با شرط سفر به فرنگ روبه‌رو می‌شود، طوماری به شاه می‌نویسد تا از او هزینه سفر را طلب کند. متن فردوسی با این شعرها آغاز می‌شود:

یکی نامه بنوشت قاسم به شاه
 بگفتا که من قاسم توسی‌ام
 بگفتند نام‌آوران فرنگ
 ندارم زری تا دهم با کسی
 پر از ناله و زاری و سرصدا...
 به گفتار خود سخت ناموسی‌ام...
 پسندیده بود این کلام جفنگ ...
 بگیرد برایم ویزا کسی
 (همان، ۲۱-۲۲)

در جای دیگری ادريس برای عنترش، مخمل، می خواند:

عنتر دارم انار و به
 بساط زده کنار ده ...
 شاه فرنگ با لشکرش
 وزیر بیاد پشت سرش
 عنتر بخواد واسه پسرش
 آیا بدم، آیا ندَم (همان، ۳۸)

سپس داستان امیرارسلان پیش کشیده می‌شود. عزت مادر فولادزره می‌شود که در فراق همسرش می‌خواند:

ای زنان رخت عزا در بر کنید
 خویش را قربانی شوهر کنید
 (همان، ۴۰)

ولی در همان حال رابطه‌ای را با شاه شروع می‌کند!

در خوان دیگری، ادبیات کلاسیک و شیش و هشت ایرانی کنار گذاشته می‌شود و پای ادبیات نمایشی غرب به‌میان می‌آید. اتللو در نقش مرد سیاهی ظاهر می‌شود که دستمال‌بینی! شاه را- که راوی در جیب شاه گذاشته- می‌بیند و «شک ورش می‌دارد» و فکر می‌کند دستمال همسرش «رُقی» است. «بودن یا نبودن» در گفتار شاه می‌آید و لحظه‌ای بعد بدل می‌شود به «دَمر خوابیدن، یه‌ور خوابید، یا که تاق‌باز خوابیدن»!

در زمینه اقتباس‌های نمایشی نیز می‌توان به بخش‌های پرده‌خوانی، نقالی، عنتربازی و معرکه‌گیری در اثر اشاره کرد. راوی با اسکیت پرده‌خوانی می‌کند، پهوان معرکه‌گیری می‌کند، عزت نساء است که زنجیر پاره می‌کند و سینی جر می‌دهد، بچه کارآگاه و

مرشد کارآگاه به دنبال قاتل پدر فردوسی می‌گردند و راوی شهر فرنگ راه می‌اندازد و تازه می‌فهمد فرنگ، «باغ بهشته» و از پیش بردن داستان پشیمان می‌شود. پیشتر گفته شد که از سینما ژانرهای علمی و تخیلی، کارآگاهی و وسترن مورد علاقه نویسندگان پست‌مدرن قرار گرفت. در این نمایشنامه نیز این گونه‌ها مورد تقلید قرار گرفتند؛ اما به نحوی بسیار تمسخرآمیز. در خوان دوم، کاکتوس‌ها در نظر ادريس «درخت خرما فرنگی» می‌آید و شاه از عزت کیسه می‌خواهد تا خیرات شب جمعه جمع کند. اندکی جلوتر، راوی کابوی‌ها را به جنگ با شاه می‌فرستد. در خوان پنجم، روح پدر شیخ ابوالقاسم می‌آید و کارآگاه و دستیارش با لحن مرشد و بچه‌مرشد بر جنازه‌اش ظاهر می‌شوند. در خوان ششم، سوپرمن از آسمان می‌افتد و شنلش پاره می‌شود و درازای شنل پادشاه به او مشق سوپرمن‌بازی می‌دهد، اما از روی کتاب حسین کرد شبستری آن‌هم از نوع موزیکال.

۳-۳. فراتاریخ‌نگاری در نمایشنامه

فرا داستان تاریخ‌نگارانه یکی از شیوه‌های فرا داستان‌نگاری و از بهترین نمونه‌های آن است. چنان که برایان مک‌هیل^{۱۸} اشاره می‌کند، فراتاریخ‌نگاری به چندین روش انجام می‌شود: تاریخ مجعول، زمان‌پریشی و درهم‌آمیختن تاریخ و خیال‌پردازی (لویس، ۱۳۸۳: ۸۶). تاریخ مجعول ارائه شرحی ساختگی از وقایع معروف است. در داستان‌های فراتاریخ‌نگارانه، زمان و مکان وقایع درون داستان با زمان و مکان واقعی تاریخی اختلاف فاحشی دارد. زمان‌پریشی نیز از راه به نمایش گذاشتن مغایرت‌های تاریخی، نظم زمانی را از بین می‌برد. برای مثال، اشخاص یا اشیائی در داستان آورده می‌شوند که متعلق به آن دوره نیستند. ادبیات داستانی پسامدرنیستی نه فقط نظم زمانی رویدادهای گذشته را بر هم می‌زند، بلکه زمان حاضر را نیز به طرزی آشفته نشان می‌دهد. نمایشنامه چرمشیر هر دوی این گرایش‌ها را به نحو بارزی به نمایش می‌گذارد. در این اثر، نشانه‌های تاریخی مدام خواننده را به گذشته ارجاع می‌دهند؛ اما هم‌زمان، با جعل واقعیت، تصویر از پیش‌بناشده‌ی او را درهم می‌شکنند. داستان با ارجاع به ابوالقاسم فردوسی آغاز می‌شود و جعل تاریخ از همین ابتدا شروع می‌شود. فردوسی که

«مزقون چي قدیمیه که بنگاه شادمانی داره»، برنده جایزه ادبی در فرنگ شده است. تاریخ تکرار می‌شود و فردوسی این داستان نیز به امید یاری شاه، پیکی به دربارش می‌فرستد. اما این بار شاه نه فقط زر و سیمی به او نمی‌دهد؛ بلکه قصد تصرف جایزه‌اش را نیز می‌کند! فردوسی تاریخ از شاه روی برمی‌گرداند و در تاریخ جاودانه می‌شود؛ اما فردوسی نمایشنامه طمع می‌کند و بی‌توشه به سفر می‌رود و چیزی از او نمی‌ماند جز نامه‌ای با این متن: «!help me shah».

در ادامه، باز هم از فردوسی یاد می‌شود؛ جایی که کابوی‌ها دنبال کسی‌اند که «سرشان کلاه گذاشته و شعر قلابی به آن‌ها انداخته است». جالب این است که این شعر تنها شعر دست‌کاری‌نشده فردوسی در این متن است؛

یکی داستان است پر آب چشم دل نازک از رستم آید به خشم...
اگر مرگ داد است، بیداد چیست ز داد این همه بانگ و فریاد چیست

(چرمشیر، ۱۳۸۴: ۳۷)

همچنین، در نمایشنامه موارد بسیاری از اختلال در نظم زمانی و زمان‌پریشی به چشم می‌خورد: خبر برنده شدن فردوسی در روزنامه صور اسرافیل آمده است؛ مادر فولادزره دوربین به دست دنبال امیرارسلان می‌گردد و هم‌زمان، با شاه پیتزا می‌خورد؛ شاه از مادر فولادزره دارای فرزند می‌شود و بلافاصله راهی سفر می‌شود، اما پیش از آن بازوبندی بر بازوی او می‌بندد.

فرداستان‌های تاریخ‌نگارانه برای روایت کردن کاملاً خودآگاهانه و به‌وضوح غرض‌ورزانه تاریخ، اغلب دو شیوه روایت را بر سایر شیوه‌ها برتری می‌دهند. این دو روش - که هر دو، مفهوم فاعلیت ذهن را به موضوعی بحث‌انگیز تبدیل می‌کنند - عبارت‌اند از: روایتگریِ راوی آشکارا مدبّر یا کاملاً غیر قابل اعتماد و زاویه دید چندگانه. راوی - کسی که تاریخ باید به وسیله او منتقل شود - از همان ابتدای کار اعلام می‌کند که «شیطان» است. فرد بی‌ثباتی است که به راحتی تغییر رأی می‌دهد و به جای نقل داستان، حوادث را به نفع خود تغییر می‌دهد؛ سد راه شخصیت‌ها در پیشبرد داستان می‌شود و اگر بتواند جیب آن‌ها را نیز می‌زند. از سوی دیگر، نقش‌های نمایش نیز مدام از کنترل راوی خارج می‌شوند و از ادامه دادن داستان سر باز می‌زنند. در چنین

جایی که نه راوی گزارشگر منصفی است و نه شخصیت‌ها مسئولیت واسطه‌گری برای انتقال واقعیت را می‌پذیرند، آنچه فدا می‌شود تاریخ است. در این نمایش، گاه راوی در نقش دلچک شکسپیری ظاهر می‌شود؛ شخصی که موظف بود لایه‌های دروغ را برملا، و حقیقت صحنه را آشکار کند. اما در اینجا راوی - آن‌طور که لندفستر^{۱۹} در باب تئاتر پست‌مدرن اشاره می‌کند - به‌صورت جای خالی درمی‌آید؛ فاصله‌ای که باید با «حقیقت» پر شود؛ اما هم او و هم حقیقت در لایه‌های ساختاری تئاتر گم می‌شوند (Landfester, 2007: 129).

همچنین، نویسنده می‌کوشد تا به‌جای پنهان کردن تک‌صدای راوی - نویسنده در پشت تمام صداهای متن، راهی برای شنیده شدن صداهای دیگر بیابد. یکی از راهکارهای او در این زمینه، ارائه‌ی زاویه‌ی دید متعدد است؛ هیچ‌یک از افراد این نمایشنامه قدرت آن را ندارند تا زاویه‌ی دیدشان را بر افراد دیگر غلبه دهند. راوی پس از اولین تلاشش برای نقل پرده، سکندری می‌خورد و کارگرهای صحنه او را «بی‌مزه» خطاب می‌کنند. بازیگرها نیز گه‌گاهی از نقش خارج می‌شوند و به راوی در حکم نقش نگاه می‌کنند.

این نمایشنامه فقط تجربه‌ای فرمی در ساختار داستان نیست؛ بلکه مانند بسیاری از فراداستان‌های تاریخ‌نگارانه می‌کوشد تا راه شک کردن به تاریخ و شیوه‌های روایت آن را به خواننده بیاموزد. آثاری با این ویژگی‌ها، این مفهوم را که مسئله‌ی تاریخ تصدیق کردن و مسئله‌ی ادبیات داستانی صحت داشتن است، مغشوش می‌کنند و نشان می‌دهند تاریخ و داستان به‌منزله‌ی دو شکل از روایت، هر دو شیوه‌هایی از واسطه‌گری برای جهان به‌منظور ارائه‌ی معنا هستند (هاچن، ۱۳۸۳: ۲۷۹). آثاری که در آن‌ها شناخت تاریخ به‌صورت موضوعی حل‌وفصل‌نشده و بحث‌انگیز باقی می‌ماند.

۴. نتیجه‌گیری

نمایشنامه‌ی *داستان دور و دراز...* را می‌توان اثری تجربی دانست که در پی آن است تا مباحثی نو در باب داستان را در ساختار داستانی نمایشنامه‌های ایرانی بیازماید. شیوه‌ی روایت در این اثر را می‌توان قابل انطباق با فراداستان‌نگاری دانست که روش غالب

داستان‌نویسی در دوران پست‌مدرنیسم ادبی بوده است. این نمایشنامه بیش از آنکه به شرح داستان بپردازد، داستانی است در مورد چگونگیِ برساخته شدن داستان و نیز کاوشی درباب عناصر روایتی؛ عناصری مانند ساختار طرح، شخصیت‌ها، حدود اختیار راوی و شیوه‌های روایت. اقتباس از متون دیگر و کنار هم نهادن سبک‌های ادبی، نمایشی و سینمایی از ویژگی‌های دیگر فرداستان‌هاست که در این نمایشنامه به‌وفور دیده می‌شود. همچنین، نقش برجسته زبان، تأکید بر لحن‌های متنوع ادبی و در پراکنش قرار دادن کلمات، هم‌زمان با کم‌رنگ کردن پیرنگ و هویت شخصیت‌ها، ساختار داستانی این نمایشنامه را از شیوه‌های قراردادی و واقع‌گرا متمایز می‌کند. همچنین، این اثر دست به گزینش نامحدودی در تاریخ می‌زند؛ اما این ارجاع به تاریخ نیز نه به قصد تاریخ‌نگاری از طریق داستان، بلکه با انگیزه هزل تاریخ است. نمایشنامه با دست بردن در چارچوب واقعیت به وسیله جعل تاریخ و اختلال در زمان از یک‌سو و برجسته کردن عناصر روایی و تحول در نگارش داستان از سویی دیگر، تجربه‌ای نو در ادبیات و هم‌زمان، شیوه‌ای جدید از ادراک واقعیت و تاریخ را رقم می‌زند.

پی‌نوشت‌ها

^۱ عنوان کامل این نمایشنامه *داستان دور و دراز و فراموش نشدنی و سراسر پند و اندرز سفر سلطان‌ابن سلطان و خاقان‌ابن خاقان به دیار فرنگ به روایت مرد مشکوک* است.

2. metafiction
3. Daniel Defoe (1660- 1731)
4. Samuel Richardson (1689- 1761)
5. Henry Fielding (1707- 1754)
6. "the rise of the novel ian wall"
7. Gustave Flaubert (1821- 1880)
8. Patricia Waugh
9. Monika Fludernik
10. John Fowles (1926)
11. Boris Tomashevsky
12. Italo Calvino (1922- 1985)
13. pastiche

۱۴. قلب بعض (anagram) از شکل‌های جناس است. در این صنعت حروف کلمات مقلوب و واژگونه می‌شود؛ مانند «رقیب» و «قریب».

۱۵. رانکه (Leopold Von Ranke) (۱۷۹۵-۱۸۸۶م) مورخ آلمانی است که در مقام یکی از برجسته‌ترین بنیان‌گذاران تاریخ‌نویسی مدرن شناخته شده است.

16. Linda Hutcheon
17. historiographic metafiction
18. Brian MacHale
19. Ulrike Landfester

منابع

- ارسطو (۱۳۸۱). فن شعر. عبدالحسین زرین‌کوب. چ ۳. تهران: امیرکبیر.
- چرمشیر، محمد (۱۳۸۴). داستان دور و دراز... و آرامش در حضور دیگران. تهران: نیلا.
- صفوی، کوروش (۱۳۸۰). از زبان‌شناسی به ادبیات. ج ۱. چ ۲. تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.
- فلچر، جان و بردبری (۱۳۸۳). «رمان درون‌گرا». ترجمه حسین پاینده در مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان. تهران: روزنگار.
- کالوینو، ایتالو (۱۳۷۵). شش یادداشت برای هزاره بعدی. ترجمه لیلی گلستان. تهران: کتاب نادر.
- لوئیس، بری (۱۳۸۳). «پسامدرنیسم و ادبیات». ترجمه حسین پاینده در مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان. تهران: روزنگار.
- مارتین، والاس (۱۳۸۶). نظریه‌های روایت. ترجمه محمد شهباز. چ ۲. تهران: هرمس.
- مقدادی، بهرام (۱۳۷۸). فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی. تهران: نشر روز.
- وات، یان (۱۳۸۶). «طلوع رمان». ترجمه حسین پاینده در نظریه‌های رمان. دیوید لاج و دیگران. تهران: نیلوفر.
- و، پتریشیا (۱۳۸۳). «مدرنیسم و پسامدرنیسم». ترجمه حسین پاینده در مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان. تهران: روزنگار.

- هاچن، لیندا (۱۳۸۶). «فرداستان تاریخ‌نگارانه». ترجمه حسین پاینده در *نظریه‌های رمان*. دیوید لاج و دیگران. تهران: نیلوفر.
- هلپرین، جان (۱۳۸۶). «نظریه رمان». ترجمه حسین پاینده در *نظریه‌های رمان*. دیوید لاج و دیگران. تهران: نیلوفر.
- هولتن، اورلی (۱۳۷۶). *مقدمه بر تئاتر: آیین طبیعت*. ترجمه محبوبه مهاجر. تهران: سروش.
- Havranek, B. (1932). "The Functoinal Differentiation of Standard Language" in *Prague School Reader in Esthetics, Liturary Structure and Style*. Ed. P. Garvin. Georgetown: Georgetown Univ.
- Fludernik, Monika (2009). *An introduction to Narratology*. London and New York: Routledge.
- Landfester, Ulrike (2007). "The Invisible Fool: Botho Strauss's Postmodern Metadrama and the History of Theatrical Reality" in *The Play within the Play The Performance of Meta-Theatre and Self-Reflection*. Ed. Gerhard Fischer & Bernhard Greiner. Amsterdam- New York. Pp.129- 145.
- Tomashevsky, Boris (1925). "Thematics" in *Russian Formalist Criticism: Four Essay*. Ed. Lee Lemon & Marion Reis. Lincoln: University of Nerbraska Press, 1965. Pp. 61-95.

