به نام خداوند جان آفرین
حکیم سخن در زبان آفرین

مجله‌ی زبان و ادبیات فارسی

دانشگاه آزاد اسلامی، واحد فسا
معاونت پژوهشی

سال پنجم، شماره‌ی دوم (پیاپی ۱۱)
پاییز ۱۳۹۳

واحد فسا

مجله‌ی زبان و ادبیات فارسی
صاحب امتیاز: دانش‌گاه آزاد اسلامی، واحد فسا
مدیر مسئول: دکتر سعید قشقایی
سردبیر: دکتر محمدعلی آتش‌سودا
مدیر داخلی: دکتر محمدرضا اکرمی

هیأت تحریریه:
دکتر کاووس حسنلی (استاد).....عضو هیأت علمی دانش‌گاه شیراز
دکتر سید جعفر حمیدی (استاد).....عضو هیأت علمی دانش‌گاه آزاد اسلامی، واحد بوشهر
دکتر محمد فشارکی (استاد).....عضو هیأت علمی دانش‌گاه آزاد اسلامی، واحد نجف آباد
دکتر محمدعلی آتش‌سودا (دانش‌یار).....عضو هیأت علمی دانش‌گاه آزاد اسلامی، واحد فسا
دکتر جلیل نظری (دانش‌یار).....عضو هیأت علمی دانش‌گاه آزاد اسلامی، واحد یاسوج
دکتر محمدرضا اکرمی (استادیار)..... عضو هیأت علمی دانش‌گاه آزاد اسلامی، واحد فسا
دکتر سعید قشقایی (استادیار)..... عضو هیأت علمی دانش‌گاه آزاد اسلامی، واحد فسا

ویراستار فارسی: شهربانو عطا الهی
ویراستار و مترجم انگلیسی: دکترامین کریم‌نیا
کارشناس فنی: محسن رضائی
صفحه آرا: آیسا حکمت
طراح جلد: لاله اکرمی
چاپ وصحافی: انتشارات سازمان مرکزی دانشگاه آزاد اسلامی

به استناد نامه‌ی شماره‌ی ۴۷۲۱۹۷/۸۷ مورخ ۹۰/۱۲/۱۸ معاونت پژوهش و فناوری دانش‌گاه آزاد اسلامی و بر اساس رأی هشتاد و سومین و هشتاد و چهارمین جلسه‌ی کمیسیون بررسی و تأیید مجلات دانش‌گاه آزاد اسلامی به تاریخ ۱۳۹۰/۱۱/۱۰، مجله‌ی زبان و ادبیات فارسی دانش‌گاه آزاد اسلامی، واحد فسا حائز رتبه‌ی **علمی پژوهشی** گردید. هم‌چنین این مجله در پای‌گاه استنادی علوم جهان اسلام (ISC) بنابر مجوز شماره‌ی ۹۱/۳۴۳۵۳ نمایه‌سازی شده است.
نشریه در رد یا پذیرش مقاله‌ها و ویرایش آن‌ها آزاد است.
مقالات رسیده برگردانده نمی‌شود.
مسئولیت مطالب مقاله بر عهده‌ی نویسنده است.

نشانی: فسا - دانش‌گاه آزاد اسلامی، واحدفسا، دفتر مجله‌ی زبان و ادبیات فارسی
تلفن:۷- ۵۳۳۳۵۲۲۵-۰۷۱
نمابر:۷- ۵۳۳۳۵۲۲۵-۰۷۱
پست الکترونیکی: Fasamagazine@gmail.com
پایگاه اینترنتی: www.iaufasa.ac.ir

تاییدیه درجه علمی

به استناد مصوبات کمیسیون بررسی و تایید مجلات علمی دانشگاه آزاد اسلامی و براساس رای هشتادوسومین و هشتادوچهارمین جلسه کمیسیون مورخ ۱۳۹۰/۱۱/۱۰، مجله **زبان و ادبیات فارسی** دانشگاه آزاد اسلامی واحد **فسا** دارای شرایط دریافت درجه **علمی پژوهشی** شناخته شد.
این تأییدیه از تاریخ تصویب به مدت **یک سال** معتبر است.

دکتر عبدالله افشار
معاون پژوهش و فناوری دانشگاه آزاد اسلامی

درج درجه علمی و شماره پروانه در داخل مجله الزامی است.

ناشر: ۱۰۶ X. انتشارات پیشوایی، تهران، خیابان انقلاب، بازاریچه کتاب، پلاک ۲۹۱/۱۹/۲ - ۰۲۱-۶۶۴۱۰۰۰۳، حق چاپ محفوظ (اثر هرگونه تغییر)

شرایط پذیرش مقاله

نشریه‌ی زبان و ادبیات فارسی دانش‌گاه آزاد اسلامی، واحد فسا به منظور گسترش تحقیق در زمینه‌ی «زبان و ادب فارسی» و آگاهی علاقه‌مندان به ادب و فرهنگ ایران زمین از نتایج پژوهشهای محققان و صاحب نظران منتشر میشود.

الف) شرایط کلی و اولیه:

۱- مقاله باید تحت برنامه Word XP ۲۰۰۷ با قلم نازنین فونت ۱۳ به نشانی الکترونیکی مجله فرستاده شود.

۲- مقالات مستخرج از پایان نامه باید تأیید استاد راهنما را همراه داشته باشد و نام وی نیز در مقاله ذکر شود.

۳- نویسنده باید تعهد نماید که مقاله را همزمان برای هیچ مجلهی دیگری ارسال نکرده و تا زمانی که پذیرش آن در مجله‌ی زبان و ادبیات فارسی دانش‌گاه آزاد اسلامی، واحد فسا مشخص نشده است، آن را برای مجلات دیگر ارسال نکند.

۴- مقاله نباید قبلاً در هیچ نشریه‌ای چاپ شده باشد.

۵- نویسنده باید نشانی، شماره تماس و آدرس پست الکترونیکی خود را به صورت جداگانه در برگ ضمیمه ارسال نماید.

۶- مقاله باید نتیجه‌ی کاوشها و پژوهشهای علمی نویسنده یا نویسندگان باشد.

۷- مقاله دارای اصالت و ایده‌ی تازه باشد.

۸- در مقاله باید روش تحقیق علمی رعایت شود و از منابع معتبر و اصیل استفاده گردد.

۹- مقالات باید از نوع تحلیلی و نقد علمی باشد، بنابراین مقولاتی مانند ترجمه و گردآوری در حوزهی کار این مجله قرار نمی‌گیرد.

توضیح: مقاله پس از دریافت، ابتدا در هیأت تحریریه بررسی و در صورت داشتن شرایط لازم، برای داوری ارسال میگردد. پس از وصول دیدگاههای داوران، نتایج آن در هیأت تحریریه مطرح میشود و در صورت کسب امتیازات کافی، پذیرش چاپ می‌گیرد.

ب) شرایط نگارش:

۱- ترتیب تنظیم مقاله:

۱-۱- عنوان که باید کوتاه و گویای محتوای مقاله باشد و با خط درشت و سیاه در وسط صفحه نوشته شود.

۱-۲- نام مؤلف یا مؤلفان همراه با درجه‌ی علمی.

۱-۳- چکیده‌ی فارسی که دربردارنده‌ی مضامین اصلی مقاله است (حداکثر ۱۵۰ کلمه).

۱-۴- کلید واژه‌ی فارسی از ۴ تا ۸ کلمه.

۱-۵- مقدمه که شامل طرح موضوع و پیشینه‌ی تحقیق است و خواننده را برای ورود به بحث اصلی آماده میسازد.

۱-۶- متن اصلی شامل بحث و بررسی.

۱-۷- نتیجه‌گیری.

۱-۸- پانوشت (در صورت لزوم و بنابر مقتضای متن).

۱-۹- منابع.
۱-۱۰- چکیده‌ی انگلیسی که ترجمه‌ی چکیده‌ی فارسی است و در صفحه‌ای جداگانه نوشته و به ترتیب شامل عنوان مقاله، نام و نام خانوادگی نویسنده، مرتبه‌ی علمی وی، متن چکیده و کلید واژه‌های متن میشود.
۲- ارجاع نویسی:
۲-۱- ارجاعات درون متن: پس از متن ارجاعی و داخل پرانتز موارد زیر ذکر میشود: نام خانوادگی نویسنده، صفحه و سال. مانند: (زرین‌کوب، ۲۶:۱۳۷۰). در مورد منابع اینترنتی ذکر نام خانوادگی و تاریخ به روز شدن مقاله کافی است. مانند: (موحد، ۱۳۸۹/۲/۱۸)
۲-۲- ارجاعات منابع:
الف: ارجاع به کتاب: نام خانوادگی، نام نویسنده. سال انتشار (داخل پرانتز). نام کتاب (با حروف پررنگ)، نام مترجم یا مصحح، نوبت چاپ، شهر محل نشر: ناشر.
ب: ارجاع به مجله: نام خانوادگی، نام نویسنده. سال انتشار (داخل پرانتز). عنوان مقاله (داخل گیومه)، نام نشریه (با حروف پررنگ)، دوره / سال، جلد، شمارهی صفحات (از ص تا ص).
ج: ارجاع به مجموعه مقالات: نام خانوادگی، نام نویسنده. سال انتشار (داخل پرانتز). عنوان مقاله (داخل گیومه)، نام مجموعه مقالات (با حروف پررنگ)، نام و نام خانوادگی گردآورنده، شهر محل نشر: ناشر، شماره‌ی صفحات (از ص تا ص).
د: ارجاع به سایتهای اینترنتی: نام خانوادگی، نام نویسنده. آخرین تاریخ به روز شدن (داخل پرانتز). عنوان موضوع (داخل گیومه)، ذکر واژه‌ی «منبع»، نشانه‌ی دونقطه، نشانی پایگاه اینترنتی با حروف لاتین از سمت چپ. مانند:
موحد، ضیاء. (۸۹/۲/۱۸). «از روی تئوری نمی توان شعرگفت»، منبع: http//www.fararu.com
ه: در مورد منابع انگلیسی به همان ترتیب منابع فارسی و از چپ به راست با حروف لاتین عمل میشود.
۳- مقاله باید حداکثر در بیست صفحه تنظیم شود و هر صفحه حداکثر دربردارنده‌ی بیست و سه سطر باشد.
۴- اسامی خاص و اصطلاحات لاتین بلافاصله پس از فارسی آن داخل پرانتز و در متن مقاله آورده شود.
۵- در نگارش مقاله اصل جدانویسی و در مورد واژگان با ساخت واحد استفاده از نیم فاصله رعایت شود، مانند: آنچه ← آن‌چه،
همراه ← هم‌راه، بهتر ← به‌تر، می خواهم ← می‌خواهم.

داوران این شماره:

دکتر محمدرضا اکرمی - دکتر محمدرضا امینی- دکتر کاوس حسن‌لی- دکتر حسین خسروی- دکتر نجف جوکار- دکتر جواد دهقانیان- دکتر سمیرا رستمی- دکتر قاسم سالاری- دکتر اکبر صیادکوه- دکتر محمدحسین کرمی- دکتر جلیل نظری- دکتر فرح نیاز کار-دکتر نوشاد قاسمی- دکتر عباس احمدی سعدی

فهرست

طنز کلامی در آثار هوشنگ مرادی کرمانی ۱۱
علی افضلی، معصومه دلفان

جستجوی خواننده‌ی نهفته در رمان لالایی برای دختر مرده اثر حمیدرضا شاه‌آبادی بر اساس دیدگاه ایدن چمبرز ۲۷
محسن ایزدیار، فهیمه عرفانی‌نیا

بررسی و نقدِ طنز پرخاش‌گرانه در آثارداستانی صادق هدایت ۴۹
مرضیه زارع، آسیه ذبیح‌نیا عمران، لیلا نجفی

نقض اصول رئالیسم در شیوه‌ی داستان‌نویسی آل‌احمد ۶۷
رضا صادقی‌شهپر، صفورا شفائی

کنش‌های سه‌گانه درکتاب «پایی‌که جا ماند» براساس نظریه‌ی گریماس ۸۵
معصومه محمودی

تحلیل روان‌شناسانه‌ی شخصیت‌های داستانک «مرده‌ها و مرغ‌ها» اثر بلقیس سلیمانی ۹۵
عزیزالله مولائی، عیسی چراتی

بینش اسطوره‌ای در آثار داستانی بلقیس سلیمانی ۱۰۹
فرزانه مونسان

تحلیل داستان «نامزد جفاکار و خرس وفادار» از میرزاصادق وقایع‌نگار بر اساس نظریه‌ی پراپ، ژنت و برمون ۱۲۷
محمّد میر، افسانه نوری

مجله‌ی علمی-پژوهشی زبان و ادبیات فارسی
دانشگاه آزاد اسلامی، واحد فسا
س ۵، ش۲ (پیاپی ۱۱)، پاییز ۱۳۹۳

طنز کلامی در آثار هوشنگ مرادی کرمانی

دکتر علی افضلی
استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تهران
معصومه دلفان
کارشناس ارشد زبان ادبیات فارسی، دانشگاه دزفول

چکیده
در تاریخ ادبیات فارسی، بسیاری از شاعران و نویسندگان برای بیان و حصول اهداف خود از طنز استفاده کرده‌اند. از جمله این نویسندگان، هوشنگ مرادی کرمانی نویسنده‌ی طنزپرداز کودک و نوجوان است. مرادی کرمانی برای بهره‌گیری مناسب از طنز از تکنیک‌های گوناگونی چون طنز کلامی بهره می‌برد. درست است که گونه‌های مختلف طنز همگی به وسیله‌ی عنصر زبان است که به وجود می‌آیند، اما زبان به واسطه انعطاف‌پذیری این قابلیت را دارد که خودش مستقلا طنز را ایجاد کند. استفاده از طنز در کلام یا مربوط به انتخاب واژگان است و یا مربوط به ساختار کلی جمله. استفاده‌ی خاص از صناعات مختلف لفظی و معنوی نظیر جناس، جان‌بخشی، تشبیه و هم‌چنین استفاده از ایهام، کنایه برای ایجاد طنز در کلام به کمک طنزپرداز می‌آید. مرادی کرمانی با استفاده از ضرب‌المثل‌های رایج، اصطلاحات عامیانه، لهجه‌های محاوره و صنایع مختلف لفظی، واژگان و ترکیبات را در خدمت بیان طنزآمیز خود قرار داده است و به نوعی خاص از طنز کلامی رسیده است که مخاطب را به خوبی با خود هم‌راه می‌کند.

کلید واژگان: ادبیات داستانی، هوشنگ مرادی کرمانی، طنز، طنز کلامی.

Email: ali.afzali@ut.ac.ir

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۲/۱۱/۲۰
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۳/۳/۲

۱- مقدمه

بشر به دلیل محدودیت در بیان صریح اهداف خود ناگزیر دست به دامن قالب‌های گوناگونی چون طنز گردیده است. آن‌چنان که در آثار نویسندگان و شاعران اقوام و ملل مختلف از گذشته‌های دور تا به امروز نمود این نوع ادبی را در قالب-هایی چون: شعر، داستان، نمایش‌نامه، مقاله و... می‌توان دید.

ارائه‌ی تعریف دقیقی برای طنز کار دشواری است و این دشواری به دلیل نزدیکی مرز و مفهوم طنز با انواع دیگر شوخ-طبعی مانند: هزل، هجو و فکاهه و ماهیت پیچیده و تامل‌برانگیز آن است.

طنز در لغت‌نامه‌های عربی به معنای سخن به رمز گفتن، تمسخر کردن (دانایی، ۱۳۸۷، ۸۲۶)، مسخره کردن (رحیمی اردستانی، ۱۳۷۷، ۶۵۹) و در لغت‌نامه‌های فارسی به معنای عیب کردن، لقب کردن و بر کسی خندیدن است. (دهخدا،ذیل طنز)، ناز و سخریه و تهمت و سخن به رمز (نفیسی، ذیل طنز) ریشخند کردن، طعنه زدن، طعنه، ناز و کرشمه (معین، ذیل طنز) است.

«معادل انگلیسی طنز، (satire) است که از (satira) در لاتین گرفته شده که از ریشه‌ی (satyros) یونانی است. » (اصلانی، ۱۳۸۷،ذیل واژه طنز) و طنز، طعنه، سخریه و هزلیات.» (آریان‌پور کاشانی، ۱۳۸۶، ۹۴۶)

علی اصغر حلبی در کتاب مقدمه‌ای بر طنز و شوخ‌طبعی در ایران، هجو را این‌گونه معرفی می‌کند: «هجو و هجا و تهجاء، هر سه مصدر از هجا یهجو است به معنی عیب کردن و شتم کردن. در اصطلاح ادیبان عبارت است از نوعی شعر غنایی که بر پایه‌ی نقد گزنده و دردانگیز است و گاهی به سرحد دشنام‌گویی یا ریش‌خند مسخره‌آمیز و دردآمیز نیز می-انجامد. » (حلبی، ۱۳۶۵، ۳۵)

شریفی در کتاب فرهنگ ادبیات فارسی طنز را این‌گونه تعریف می‌کند: «طنز نوعی از بیان یا اثر ادبی است که (غالباً با اغراق) به برشمردن زشتی‌های کسی یا جامعه‌ای می‌پردازد، اما صراحت تعبیرات هجو را ندارد و اغلب غیرمستقیم و به تعریض یا تمسخر یا کنایه عیوب کسی یا کاری را بازگو می‌کند.» (شریفی، ۱۳۸۷، ۹۷۴)

گر چه مبنای طنز بر شوخی و خنده است، اما عامل مهم در شکل‌گیری آن تفکر برانگیز بودن است. طنزی دل‌نشین-تر و قابل تامل‌تر است که هم خواننده و هم افراد مورد انتقاد را پس از مطالعه به تفکر وا دارد و با دادن آگاهی، واقعیت-های زندگی را نشان دهد. «یک اثر طنزآمیز راستین، دقیق‌تر از انواع ادبی است زیرا تنها عالی‌ترین نوع آن می‌تواند موثر افتد و آن طنزی است که موجز و موثرتر بیان شده باشد و نمایش‌گر تیزبینی و قدرت تشخیص و موشکافی اجتماعی و آگاهی‌های سیاسی طنزپرداز باشد و او توانسته باشد با ظرافت طبع و قدرت ذوق و احساس اخلاقی قوی و جسارت هم-گام با اندیشه، لبخند محجوبی را که از درون هر اشک و درون هر درد و درون هر زندگی غم‌انگیز و دردآمیزی پنهان است، بیرون بیاورد و با واقعیت‌های دردآفرین و منقصت‌های بنیان برانداز اجتماعی بیامیزد و در کام مشتاقان ریزد.

بین هجو و هزل با طنز تفاوت‌هایی وجود دارد از جمله: « هجو مشخصا به شوخی با اشخاص، گاه با زبانی تند می-پردازد.» (تجبر، ۱۳۹۱، ۱۰۰) اما طنز دردی همگانی دارد و مربوط به همه‌ی اجتماع است. مبنای طنز بر شوخی استوار است در حالی‌که مبنای هجو فحاشی و ناسزاگویی است. بیان هجو، صریح و بی‌پرده است و «گاهی به سرحد دشنام‌گویی یا ریش‌خند مسخره‌آمیز و دردآور نیز می‌انجامد.» (حلبی، ۱۳۶۵، ۳۵) اما بیان در طنز (اغلب غیر مستقیم و به تعریض عیوب کسی یا کاری را بازگو می‌کند.» (تجبر، ۱۳۹۰، ۴۲) و خواننده با تفکر آن را در می‌یابد. درست است که مبنای هزل و طنز هر دو بر شوخی و خنده است اما، خنده در هزل همراه با یک نوع سرخوشی و طیبت است در حالی‌که خنده در طنز خنده‌ی تفکر برانگیز و به عبارتی یک خنده‌ی تلخ است. هدف اصلی طنز اصلاح معایب و نواقص اجتماعی است، در حالی‌که در هزل هدف، ایجاد خنده از راهی است، زیرا هزل «سخنی است که در آن مضامین خلاف اخلاق و ادب می-آید و آن‌که هزل مقابل پند و حکمت است.» (حلبی، ۱۳۶۵، ۱۹)

اگر چه طنز در آثار پیشینیان نمود زیادی داشته است، اما با توجه به گستره‌ی معنا و مفهوم امروزی کلمه‌طنز که انتقادهای خنده‌آور، مضحک و تفکر برانگیز را در بر می‌گیرد سابقه‌ی زیاد طولانی ندارد.دوران مشروطه (اواخر دوره قاجار ۱۳۴۴-۱۱۹۳ ه.ق) را اوج طنزپردازی می‌توان دانست. «در دوره‌ی مشروطیت طنزنویسی به دو دلیل گسترش و اهمیت زیادی می‌یابد. اول این‌که با رواج چاپ و انتشار مطبوعات، نویسنده و شاعر به مفهوم واقعی از حمایت خواننده برخوردار می‌شود. دوم این‌که به علت آشنایی بیش‌تر با ادبیات و افکار اروپایی نویسنده و شاعر تعهد بیش‌تری نسبت به اجتماع پیدا کرد تنها سوز و ساز شعر غنایی و یا خیال‌پردازی‌ها و صناعات ادبی مکتب هندی آن‌ها را اقناع نمی‌کرد و در ضمن هم زیاد باب طبع مردم نبود. این بود که با گسترش جنبه‌ی خلقی و اجتماعی در شعر، طنزنویسی نیز گسترش یافت و مخصوصا در انواع آثار منثور چون مقاله و نمایش‌نامه نیز اهمیت به خصوص پیدا کرد.» (جوادی، ۱۳۸۴، ۱۴۷)

برای شناخت بیش‌تر این گونه‌ی ادبی می‌توان با مطالعه‌ی آثار طنزپردازان موفق و نگرش علمی به آن‌ها به این هدف نائل آمد. بسیاری از طنزپردازان با شیوه‌ها و شگردهای متنوع و گاه منحصر به فرد این عنصر را مورد استفاده قرار می‌دهند. یکی از کاربردهای عنصر طنز، در ادبیات کودک و نوجوان است. طنز در ادبیات فارسی تا کنون در گستره‌ی ادبیات کودک و نوجوان آن‌گونه که باید بررسی نشده است و تنها در سال‌های اخیر اندکی مورد توجه قرار گرفته‌است، زیرا علاوه بر این-که نویسنده باید دارای قلم و نگارشی قوی بوده، باید سرشار از ذوق و علاقه نسبت به این موضوع نیز باشد به‌گونه‌ای که بر انواع متنوع شگردها و شیوه‌های ایجاد طنز هم‌چون: اشعار، اصطلاحات، ضرب‌المثل، فرهنگ و آداب و رسوم و... تسلط کامل داشته باشد تا بتواند عبارات را با ایجازی دل‌نشین و جذاب به رشته‌ی تحریر در آورد و بر سطح دانش و شناخت و شوق و ذوق

خواننده بیافزاید. یکی از دلایل بررسی آثار هوشنگ مرادی کرمانی به عنوان طنزپرداز موفق ادبیات داستانی توجه ویژه‌ی او به تکنیک‌ها و شگردهای خنده‌انگیزی و به کارگیری مناسب آن‌ها است.

با وجود پژوهش‌های بسیاری که در زمینه‌ی طنز آثار مرادی کرمانی صورت گرفته تا کنون آثار این نویسنده از نظر شگردهای ایجاد طنز به طور دقیق بررسی نشده است. در ایران درباره‌ی طنز و عناصر سازنده‌ی طنز، کتاب، پایان‌نامه و مطالبی چند نگاشته شده است، برای نمونه می‌توان به کتاب‌هایی چون: کتاب تاریخ طنز در ادبیات فارسی نوشته‌ی حسن جوادی، کتاب نظریه‌ی طنز بر بنیاد متون برجسته‌ی طنز فارسی نوشته‌ی نیما تجبر و کتاب طنز و طنزپردازان در ایران نوشته‌ی حسین بهزادی اندوهجردی یا رساله‌های دکتری با عنوان «بررسی محتوا و ساختار طنز در نثر مشروطه» نوشته‌ی جواد دهقانیان و «نقد و بررسی طنز، هجو و هزل از مشروطه تا ۱۳۳۲» نوشته‌ی جهانگیر صفری یاد کرد که در هر دو اثر، بخش‌هایی به تکنیک‌های طنزپردازی اختصاص داده شده‌است. تنها پژوهش‌گری که آثار مرادی کرمانی را به طور کلی بررسی کرده است، پروین سلاجقه است، او در کتاب صدای خط خوردن مشق در بخش ویژگی‌های زبانی داستان‌های مرادی کرمانی بر این باور است که طنز در زبان این نویسنده «گزنده، تند، عصبی و همراه با نفرت و بدبینی نیست بلکه ملایم و نسبتا تلخ است، خنده‌ای که در نتیجه‌ی طنز به کار گرفته شده در این زبان ایجاد می‌شود.» (سلاجقه، ۱۳۸۳، ۱۹-۱۸) البته در این اثر بیش‌تر به تحلیل ساختاری آثار مرادی کرمانی پرداخته شده است تا طنز.

با توجه به اهمیت و نقش ویژه‌ی طنز در بسیاری از آثار مرادی کرمانی این مقاله بر آن است تا پس از بررسی تکنیک‌های طنز کلامی در آثار این نویسنده موفق کشورمان، به پرسش‌های زیر پاسخ گوید:

۱- اهمیت ونقش ویژه‌ی کلام در ایجاد طنز در آثار هوشنگ مرادی کرمانی چیست؟
۲- مرادی کرمانی برای ایجاد طنز کلامی از چه شگردهایی بهره برده است؟
۳- مرادی کرمانی چگونه از طریق طنز کلامی بر مخاطب خود تاثیر گذاشته است؟
۴- ویژگی‌های طنز از دیدگاه مرادی کرمانی چیست؟

۲- بحث و بررسی

۲-۱- طنز از دیدگاه مرادی کرمانی:

مرادی کرمانی با این‌که زندگی تلخی داشته است ولی تلخی‌ها را با طنز بیان می‌کند و آن چنان شیرین‌گویی می‌کند که خواننده به جای گریه می‌خندد! البته این خنده خنده‌ی گریه است. چنین خنده‌ای بی‌شک عمیق‌تر از خنده‌ی بی-گریه است. طنز از دید مرادی کرمانی باید سه ویژگی داشته باشد: «طنز آن است که به لب، لبخند بیاورد به دل درد بیاورد و به سر فکر، ترکیب این سه

عامل طنز واقعی است.» (فیضی، ۱۳۸۸، ۴۱۳)

هنر طنز واقعیت دارد و هنری که برای طنز لازم است از مسائل دیگر بیش‌تر است، چون طنز نگاهی ویژه به زندگی است و از زاویه‌ای است که هر کس نمی‌تواند. برای طنز نوشتن هوش‌مندی خاصی لازم است. این کار نیازمند تیزی خاصی است که دیگران آن را ندارند و نمی‌توانند طنز را شکار کنند. از طرف دیگر در گفتن طنز باید جوری از واژه‌ها استفاده کرد که همه را به آن نوع نگاه وادار کرد و خنداند. طنز یک نوع نیاز است، چیزی در دنیا نیست که به وجود بیاید بی‌آن‌که نیازی در پشت آن باشد. همه چیز براساس نیاز است. بنابراین انسان وقتی طنز می‌گوید و طنز می‌خواند و طنز می‌نویسد از روی یک نیاز انسانی است.

مرادی کرمانی درباره‌ی کارکردهای عمومی طنز و نقش آن به لحاظ اجتماعی و فرهنگی چنین می‌گوید: «طنز مسائل زیادی را متعادل می‌کند. طنز در جدی‌ترین کارکرد خودش، آینه‌ای را جلو مردم و جامعه می‌گذارد و خیلی از مسائل را نشان می‌دهد. طنز در صورتی که به ریشه‌ها و موقعیت‌های خاص بپردازد، دقیقا می‌تواند ماندگار باشد و این کار نیازمند دانایی‌هایی است که طنزنویس باید آن‌ها را بداند تا چیزهایی بگوید و بنویسد که به لحاظ اجتماعی ارزش‌مند باشد و در همیشه انسان سیر کند و خصلت‌ها و خصوصیاتی را که انسان‌ها همیشه دارند، مثل خست و لجاجت و تظاهر و خودخواهی و خودنمایی و... نشان بدهد.» (ر.ک فیضی، ۱۳۸۸، ۴۳۳ - ۴۲۰)

۲-۲- شیوه‌های طنزپردازی کلامی مرادی کرمانی:

مرادی کرمانی برای بهره‌گیری مناسب از طنز از تکنیک‌های گوناگونی بهره می‌برد. گاه برای بزرگ‌نمایی یک پدیده و تاکید بر آن، جزییات را بزرگ می‌کند و گاه نیز اغراق معکوس می‌کند، یعنی جدیت را بسیار کم‌تر از آن‌چه هست، نشان می‌دهد. گاهی تکیه‌ی او بر گفت‌وگو و دیالوگ است. مرادی کرمانی، تاثیر طنز را علاوه بر موقعیت‌ها، از طریق لحن آدم-های داستانی نیز منتقل می‌کند. بدین ترتیب، دیدگاه طنزآمیز تا حد زیادی از سخنان کاراکترها به به دست می‌آید. او با استفاده از فرهنگ عامه علاوه بر ایجاد طنز به نثر خود غنا بخشیده است و با به کاربردن دوبیتی‌ها و شعرهایی در خلال متن، ضمن باورپذیر کردن فضای داستان، زبان خود را تنوع و تازگی می‌بخشد.

درست است که گونه‌های مختلف طنز همگی به وسیله‌ی زبان است که به وجود می‌آیند، اما عنصر زبان به واسطه انعطاف‌پذیری این قابلیت را دارد که خودش مستقلا طنز را ایجاد کند. استفاده از طنز در کلام یا مربوط به انتخاب واژگان است و یا مربوط به ساختار کلی جمله. در نوع اول نویسنده کلمات خاصی را که می‌توانند بار طنزآمیزی را به هم‌راه داشته باشند در جمله انتخاب می‌کند یا این‌که روی کلمه یا ترکیب خاص تاکید می‌کند. «بدون کاربرد واژگان مناسب، نویسنده هرگز نمی‌تواند به زبان مناسب دست یابد و در معرفی شخصیت‌ها و موضوع اثر، موفق باشد...

برای انجام این امر، شناخت مردم و روحیات آن‌ها و هم‌چنین، آشنا بودن به خصوصیات تیپ‌های مختلف در هر صنف و مقامی، اهمیت دارد. بدون درک کامل روحیه و زبان خاص پسربچه‌های مدرسه‌ای در سن و سال شخصیت اصلی قصه‌های مجید و بدون کاربرد لحن مناسب و در کل اثر، ساخت جمله‌ای این‌گونه، ممکن نیست.» (سلاجقه، ۱۳۸۳، ۶۶-۶۵)

هم‌چنین در جمله‌ی زیر، اگر روحیات و حال و هوای پسربچه‌ای کم حواس، با هوش متوسط و دیگر ویژگی‌های خاص او به طور کامل درک نشود و موقعیت و زبان خاص او با توجه به سن و سالش در نظر گرفته نشود، جملاتی از این دست معنی نمی‌یابد: « یک روزی پای تخته تو جدول ضرب ماندم... لب‌ها و زبانم می‌گفت،]حساب و هندسه را،[چشم‌هام عددها را می‌دید اما تو کله‌ام هیچ چیز نمی‌رفت و نمی‌ماند. خدا می‌داند تا آخر شب، چند دور جدول ضرب را از اول تا آخرش خواندم و چیزی دستگیرم نشد.» (قصه‌های مجید، ۱۳۹۱، ۱۹۱-۱۹۰)

فتوحی در کتاب سبک‌شناسی نظریه‌ها، روی‌کردها و روش‌ها، دراین باره می‌گوید:

«طنز یا شوخی اساسا یک ناهماهنگی است که از ناسازگاری اجزای سخن با هم‌دیگر و با موقعیت کلامی حاصل می‌شود. در سطح وسیع‌تر، حاصل ناسازگاری عوامل سازنده‌ی گفتمان است. هر چه میزان ناسازگاری این عوامل بیش‌تر باشد جوهر شوخنگی سخن بیش‌تر است. بیان یک سخن طبیعی و جدی در موقعیتی ناسازگار، مسیر اندیشه و گفتمان را تغییر می‌دهد و فضای جدی را به شوخی، استهزاء و طنز بدل می‌کند.» (فتوحی، ۱۳۹۱، ۳۷۹)

علاوه بر شناخت موقعیت و محیط زندگی و حال و هوای شخصیت اصلی، عواملی تحت عنوان گریز از هنجار در محور افقی زبان دخالت دارند. «در نوع دوم جابه‌جایی ارکان جمله است که اهمیت دارد. به عنوان مثال جابه‌جایی ارکان جمله و قرار گرفتن فعل در آخر جمله‌ها نوعی هنجارشکنی است که بافت معمولی کلام را به هم می‌ریزد و آن را از حالت رسمی به سمت عامیانگی سوق می‌دهد. به عبارت دیگر، به طور معمول در روال منطقی و نحوی یک جمله، فعل در آخر جمله قرار می‌گیرد.» (سلاجقه، ۱۳۸۳، ۶۶)

«یکی او گفت یکی من. تا بالاخره حرفی زد که بدجوری به تریج قبایم برخورد...رفتم عقب و آمدم جلو و یک تیپای حسابی چاشنی پایین تنه‌اش کردم.» (قصه‌های مجید، ۱۳۹۱، ۲۲۹)

به کاربردن واژگانی چون: تریج قبا، چاشنی کردن، لگد زدن، تیپا به جای واژگان رسمی، باعث برجستگی عامیانه و طنزآمیز شدن کلام شده‌است که این مسئله باعث افزایش تاثیر بر عاطفه مخاطب و جلب توجه بیش‌تر او می‌گردد.

استفاده‌ی خاص از صناعات مختلف لفظی و معنوی نظیر جناس، جان‌بخشی، تشبیه و هم‌چنین استفاده از ایهام، کنایه و ... برای ایجاد طنز در کلام به کمک طنزپرداز می‌آید. مرادی کرمانی با استفاده از ضرب‌المثل‌های رایج، اصطلاحات عامیانه، لهجه‌های محاوره و صنایع مختلف لفظی واژگان و ترکیبات را در خدمت بیان طنزآمیز خود قرار داده است و به نوعی خاص از طنز کلامی رسیده است که مخاطب را به خوبی با خود هم‌راه می‌کند.

۲-۲-۱- استفاده از جناس:

از گذشته، جناس و طنز رابطه‌ی جدانشدنی با هم داشته‌اند و در بسیاری مواقع از جناس برای ایجاد طنز استفاده شده است. زبان‌شناسان بر این باورند که جناس از دامنه‌ی وسیعی برخوردار است، تا جایی که هر صنعت ادبی را که اساسش مانند جناس بر چند معنایی استوار باشد، در بر می‌گیرد.

فتوحی در کتاب سبک‌شناسی نظریه‌ها، روی‌کردها و روش‌ها درباره‌ی نقش جناس در ایجاد طنز چنین می-گوید: «جناس یکی از شگردهای سبکی موثر برای آفرینش طنز در سطح آوایی زبان است. شگرد هنری جناس، در آن واحد دو معنی ناهماهنگ و نامرتبط را در یک بافت با هم ترکیب می‌کند که سبب غافل‌گیری شنونده می‌شود. جناس این امکان را فراهم می‌کند تا معانی نامرتبط در یک بافت قرار گیرد و امکان یک بازی دو معنایی مهار شده را فراهم سازد، یعنی خواننده با یک کلمه روبه‌رو است که دو معنی دارد ولی فقط مجاز است یک معنا را در خوانش خود به کار گیرد.» (فتوحی، ۱۳۹۱، ۳۸۲)

در زیر به نمونه‌هایی از کاربرد جناس در ایجاد طنز در کلام اشاره می‌شود:

«باری، مدیر و معلم‌ها که دوچرخه و سایر بند و بساط مرا دیدند، به ناظم حق دادند که گوش مرا بگیرد و گوش‌مالیم بدهد.» (قصه‌های مجید، ۱۳۹۱، ۱۴۸) در این عبارت شگرد جناس را در دو کلمه‌ی گوش و گوش‌مالی می‌توان مشاهده نمود.

«آغ بابا شیرین زبانی می‌کند. با همه شوخی می‌کند... با داماد شوخی می‌کند و می‌گوید: عروس که گفت بله، کله‌ی تو میره تو تله.» (شما که غریبه نیستید،۱۳۹۱، ۵۹) (جناس خط بین کلمات بله و تله)

«آسان‌بر پر بود از خاطره‌ها و داستان‌های نیمه‌تمام او. فکر می‌کرد در آسان‌بر که باز شود همه‌ی آن‌ها پر می‌گیرند و پشت سر آدمی که پیاده شده می‌روند.» (نازبالش، ۱۳۹۱، ۲۵) (جناس ناقص بین دو کلمه‌ی در و پر)

«ممنون مست کتاب بود و عاشق دانش، موی آشفته داشت و پیراهنی کهنه که پارگی زیر بغل داشت، چاک داشت تا پهلوها، تا دامن. مجنون هم صدایش می‌کردند... پس از هر بحث قانع می‌شد یا نمی‌شد، می‌گفت ممنون و می-رفت.» (آب‌انبار، ۱۳۹۱، ۴۷) (جناس ناقص بین کلمات ممنون و مجنون)

۲-۲-۲- استفاده از ایهام:

زبان‌شناسان معتقدند که ایهام در زیرگروه جناس قرار می‌گیرد. زیرا ایهام نیز مانند کنایه، ابهام، جناس و ... بر ساحت چند معنایی تاکید دارد. جلال‌الدین همایی در کتاب فنون بلاغت و صناعات ادبی در تعریف ایهام چنین می‌گوید: «آوردن لفظی که دارای دو معنی نزدیک و دور از ذهن باشد و آن را طوری به کار ببرند که شنونده از معنی نزدیک به معنی دور منتقل شود... فرق ما بین کنایه و

ایهام این است که در کنایه هر دو معنی قریب و بعید مراد نیست بلکه مقصود اصلی گوینده، معنی دور است و معنی نزدیک معبر و نردبان ذهن اوست. برای انتقال و رسیدن به مقصد اصلی کوینده. اما در ایهام به ترتیب ذهنی هر دو معنی دور و نزدیک مراد است.» (همایی، ۱۳۸۴، ۲۷۱-۲۶۹)

منتقدان ادبی، ایهام را یک نوع شوخی زبانی می‌دانند که موجب اجتماع دو معنای ناهماهنگ می‌شود و از این جهت مایه‌ی انبساط خاطر است. در قصه‌های مجید تکنیک ایهام را در چند نمونه‌ی زیر می‌توان دید:

«مثل فشنگ رفتم جلو، خم شدم و نان را برداشتم و بعد عکس را از میان ماست‌ها و تکه‌های شکسته‌ی کاسه پیدا کردم... عکس لگدکوب شده و ماست‌مالی شده را با بغل شلوارم خوب پاک کردم و نشانش دادم.» (قصه‌های مجید، ۱۳۹۱، ۱۰۹)

ایهام در کلمه‌ی ماست‌مالی شدن: آغشته شدن عکس به ماست و معنای اصطلاحی ماست‌مال شدن

«فلک دیدی چه‌ها کردی، چه‌ها کردی مرا در غم رها کردی رها کردی.» (همان، ۲۳۲)

ایهام در معنی کلمه‌ی: فلک، آلت شکنجه و گردون.

«او اهل حساب و کتاب بود و اسکناس را خوب می‌شناخت. » (همان، ۳۶۶)

ایهام در اهل حساب بودن و پول دوستی برای معلم ریاضی.

« تا نباشد چوب تر فرمان نبرد گاو و خر » (همان)

ایهام در کلمه چوب تر: چوب خیس و آلت شکنجه و تنبیه.

در داستان نازبالش نمونه‌ی دیگری از این شگرد را مشاهده می‌کنیم:

«آن‌سوی میدان، تابلوی اداره کوک و روغن‌کاری ساعت، بر پیشانی ساختمانی بلند با لامپ‌های رنگین و پر نور بود. آن‌جا آدم‌های وارد می‌نشستند و کار می‌کردند، به آنان آدم کوکی می‌گفتند.» (نازباش، ۱۳۹۱، ۱۵۹)

ایهام در کلمه‌ی کوکی برای کارکنان یک اداره که به صورت متناوب یک کار واحد را روزانه تکرار می‌کنند. ماشینی شدن این آدم‌ها نیز قابل ذکر است.

۲-۲-۳- استفاده از تشبیه و قیاس:

یکی دیگر از تکنیک‌هایی که مرادی کرمانی برای ایجاد طنز در داستان‌هایش به کار برده است، تشبیه و مقایسه است. همایی در تعریف تشبیه چنین می‌گوید: «تشبیه آن است که چیزی را به چیزی در صفتی مانند کنند. امر اول را مشبه و دوم را مشبه‌به و صفت مشترک مابین آن‌ها را وجه‌شبه و کلمه‌یی را که دلالت بر معنی تشبیه داشته باشد، ادات تشبیه می‌گویند.» (همایی، ۱۳۸۴، ۲۲۷)

برای آن‌که یک تشبیه طنزآمیز باشد لازم است که تشبیه میان امور ناهماهنگ صورت گیرد. هدف اصلی تشبیه، ستایش کسی یا چیزی است. اما گاهی این هدف به دست نمی‌آید و تشبیه به قصد استهزاء و تنبیه صورت می‌گیرد که در این حالت آن‌چه باعث طنز در تشبیه می‌شود عدم تناسب بین مشبه و مشبه‌به است نه تناسب. در این نوع طنز، طنزنویس به مقایسه و تشبیه دو امر ناهماهنگ و نامرتبط می‌پردازد.

مرادی کرمانی اغلب با استفاده از مشبه‌به طنزآمیز تشبیهات را خنده‌دار می‌کند. او برای وجه‌شبه از کلماتی نظیر عینهو، عین استفاده می‌کند که جنبه‌ی عامیانه‌تری دارد.

«کشتی‌گیرها عین خرچنگ دریایی لنگ و پاچه‌ی هم‌دیگر را چسبیده بودند، هی می‌کشیدند و مثل چغندر پخته سرخ شده بودند، صدای آقا به گوش‌شان نخورد.» (قصه‌های مجید، ۱۳۹۱، ۴۱۰)

یکی از موارد زمانی است که مجید از ترس درس پس دادن پشت سر بچه‌های دیگر پنهان می‌شود. نویسنده وضعیت او را به مرغابی تشبیه می‌کند:

«مثل مرغابی، سرم را از پشت شانه‌ی آدمی که جلوم نشسته بود، بالا می‌آوردم و با ترس و لرز می‌گفتم: مجید حاضره آقا!» (همان، ۱۸۷)

«بی‌بی یابو را نگاه می‌کرد، یاد خودش می‌افتاد. راحت می‌فهمید که یابو چه می‌کشد. انگار پیری خودش را تو تن و بدن و چشم‌های یابو دید.» (همان، ۳۳۳)

«به خانه که رسیدیم، لباس پیش‌آهنگی را پوشیدم. دیدم عجب چیزی شدم عین لولوی سر خرمن! یا به قول امروزی‌ها مترسک. » (همان، ۴۸۸)

در داستان نازبالش نیز شاهد نمونه‌های زیبایی از این نوع طنز می‌باشیم:

«توی عمرش ساعت به آن گندگی ندیده‌بود. دهانش عین غاز باز مانده‌بود.» (نازبالش، ۱۳۹۱، ۱۱۲)

«مهربان، تو دیگر رو زمین نیستی، روی ابرهایی... زندگی برایت مثل پشمک می‌شود... نرم و شیرین.» (همان، ۳۹)

مرادی کرمانی در داستان ماه شب چهارده در ماجرای پیدا کردن سوژه برای کاریکاتور برای ایجاد فضایی طنزآمیز از این نوع طنز استفاده‌کرده است:

«شاطر آقا چشم‌های گرد دارد. مثل چشم‌های جغد. به انسان و هر چیز خیره می‌شود. فکر می‌کنم، از بس شعله‌های تنور و آتش برشته دیده این جور گردیده. گوشه‌ی لب بالایش باد کرده است. سبیل او مانند دو خرمای سیاه که سرشان به هم چسبیده زیر دماغ نازک تیزش خودنمایی می‌کند.» (ماه شب چهارده، ۱۳۹۰، ۴۶) نویسنده نمونه‌ی دیگر این طنز را نیز در داستان لبخند انار، در تشبیه میکوفون به بستنی قیفی ایجاد کرده است:

«آقای حشمت روی صندلی جابه‌جا شد و میکروفون را چسباند به دهانش. کله‌ی میکروفون شکل بستنی قیفی بود و آقای حشمت انگار می‌خواست بستنی را لیس بزند.» (لبخند انار، ۱۳۹۱، ۱۴)

«روی باربند جیپ، قیف بزرگی گذاشته‌اند. راننده می‌رود توی جیپ و چیزی که شکل سم الاغ است دست می-گیرد.» (شما که غریبه نیستید، ۱۳۹۱، ۱۰۸)

«سر شب، هوا تاریک شد... کوچه‌ی عمو را گم کردم. از این کوچه به آن کوچه رفتم. کوچه‌ها مثل زولبیا، درهم و پیچ‌درپیچ بود.» (همان، ۲۸۶)

«چند تا از بچه‌ها چیزی نیاورده‌بودند که تویش آب بخورند. خجالت می‌کشیدند. عین مرغ، سرشان را کرده‌بودن زیر بالشان.» (خمره، ۱۳۹۰، ۱۰۳)

۲-۲-۴- استفاده از کنایه:

یکی دیگر از شگردهایی که مرادی برای ایجاد طنز از آن بهره برده‌است، صنعت کنایه است. همایی در کتاب فنون بلاغت و صناعات ادبی در تعریف صنعت کنایه چنین می‌گوید: « کنایه در لغت به معنی پوشیده سخن گفتن است و در اصطلاح سخنی است که دارای دو معنی قریب و بعید باشد و این دو معنی لازم و ملزوم یک‌دیگرند باشند، پس گوینده آن جمله را چنان ترکیب کند و به کار برد که ذهن شنونده از معنی نزدیک به معنی دور منتقل گردد.» (همایی، ۱۳۸۴، ۲۵۵)

آن‌سان که شرایط حاکم بر جامعه، آزادی بیان هر مطلبی را برای طنزپرداز فراهم نکند، طنزپرداز ناگزیر، مقصود خویش را به صورت پوشیده و در لفافه بیان می‌کند که این همان کاربرد صنعت کنایه است.

طنزپرداز با کمک صنعت کنایه احساس لذت و اعتماد به نفس را به خواننده منتقل می‌کند. از جنبه‌های پر کاربرد کنایه می‌توان به تعریض اشاره کرد که در بسیاری از آثار مرادی کرمانی می‌توان این تکنیک را مشاهده کرد.

در داستان لبخند انار دانش‌آموزی که به دلیل رعایت انضباط مورد تمسخر هم‌کلاسی‌های خود قرار می‌گیرد و به او نور چشمی آقای دباغ می‌گفتند، برای رهایی از این شرایط تصمیم می‌گیرد که هم‌رنگ جماعت بی‌انضباط‌ها شود، پس: «بالاخره یک روز که از کنار قلی‌پور رد می‌شدم گفت: نور چشمی، چه طوری؟ من هم دل زدم به دریا با همین هیکل کوچولو و ریزه‌ام افتادم به جانش و با مشت گذاشتم توی چانه‌اش...» (لبخند انار، ۱۳۹۱، ۳۳)

در داستان شما که غریبه نیستید نیز شاهد کاربرد این تکنیک در ایجاد طنز هستیم: «آقای دُرانّی بعد از ظهرها می‌آید جلوی دکان خادمی، می‌نشیند و با چند تا از دوستانش گپ می‌زند. دکان خادمی لب رودخانه است. گاو و گوسفندها را ول می‌کنم توی پونه‌ها و علف‌های کناره‌ی رودخانه و می‌روم می‌نشینم کنارشان و به حرف‌هاشان گوش می‌دهم .... ننه‌بابا می‌گوید: یه وقت با این‌ها قاتی نشی. این‌ها کله‌شون بوی قورمه‌سبزی می‌ده. » (شما که غریبه نیستید، ۱۳۹۱، ۱۹۴)

«می‌خواستم بروم آن طرف خیابان از ماشین‌ها می‌ترسیدم. می‌ترسیدم بروم زیر ماشین. تابلوی دکان‌ها را نشانه کرده بودم که راه را گم نکنم. ماشین‌ها تک و توک از خیابان رد می‌شدند،

اما تند می‌رفتند. بالاخره دل را یک‌دل کردم و وقتی دیدم ماشین نمی‌آید، دویدم. روی آسفالت دویدم.» (همان، ۲۳۴)

مرادی کرمانی در مجموعه‌ی قصه‌های مجید، از صنعت کنایه برای ایجاد فضایی طنزآمیز بسیار استفاده کرده‌است که نمونه‌های از آن‌ها ذکر می‌شود:

«بین‌راه اگر کسی مرغ سعادت بر شانه‌اش می‌نشست و می‌توانست در بردن توپ به مهدی کمک کند، ازخوشی کبکش خروس می‌خواند، بادمش گردو می‌شکست.» (قصه‌های مجید، ۱۳۹۱، ۱۶۴)

«... برایم خط و نشان کشید که الان آشی برایت می‌پزم که یک وجب روغن رویش باشد.» (همان، ۱۰۱)

« باز صدای همسایه‌ها و اهل کوچه در آمد که: بابا این بشر پاک بالاخانه را اجاره داده. » (همان، ۱۱۶)

در داستان بچه‌های قالی‌باف‌خانه این ویژگی چندان کاربردی ندارد: «ماش شیطونو به نمکو گفت: اگر نمی‌خوای بری تو اشکم خر، صدات در نیاد. شغال مستی هم نکن.» (بچه‌های قالی‌باف‌خانه، ۱۳۹۰، ۵۰)

۲-۲-۵- استفاده از ضرب‌المثل:

ضرب‌المثل‌ها به دلیل ایجازی که دارند و بار طنزی که بر دوش می‌کشند، کاربرد زیادی در داستان‌ها عامیانه دارند. همایی در کتاب فنون بلاغت و صناعات ادبی ضرب‌المثل را این چنین معرفی می‌کند: تمثیل یا ضرب‌المثل آن است که: « عبارت نظم یا نثر را به جمله‌ای که مثل یا شبیه‌مثل و متضمن مطلبی حکیمانه است بیارایند و این صنعت همه جا موجب آرایش و تقویت بنیه‌ی سخن می‌شود و گاه باشد که آوردن یک مثل در نظم یا نثر و خطابه و سخن‌رانی، اثرش در پروراندن مقصود و جلب توجه شنونده بیش از چندین بیت منظوم و چند صفحه‌ی مقاله و رساله باشد.» (همایی، ۱۳۸۴، ۲۹۹)

در داستان‌های مرادی کرمانی بسامد استفاده از ضرب‌المثل بسیار بالا است. درصد کاربرد ضرب‌المثل در بین داستان‌های او در مجموعه‌ی قصه‌های مجید بیش‌تر از داستان‌های دیگر مشاهده می‌شود. به عنوان نمونه ضرب‌المثل-هایی که دارای طنز بیش‌تری هستند آورده می‌شود. توضیح این‌که معنای بعضی ضرب‌المثل‌ها از پاورقی همان منبع ذکر شده است.

در مجموعه‌ی قصه‌های مجید، کاربرد ضرب‌المثل در ایجاد طنز از بسامد بالایی برخوردار است: «انگار کنین، این بچه هم فرزند شماست. کاری کنین که دست خالی از این‌جا نره و بتونه درسشو بخونه و امتحان بده. از قدیم گفتن: مرغی هست که گوشتشو می‌خورن و یه مرغ هم هست که بهش گوشت می‌دن.» (ضرب‌المثل کرمانی) به معنای این‌که از کسانی که مال و منال دارند، باید

استفاده برد و به کسانی که فقیر و بی‌چاره‌اند باید کمک کرد.) (قصه‌های مجید، ۱۳۹۱، ۱۹۶)

«خودم را ریگ تو جو کردم. افتادم وسط و نطق کردم.» ریگ تو جو شدن (کردن): خود را مطرح کردن، خود را قاتی آدم‌های حسابی کردن.) (همان، ۵۴۳)

«چند هفته‌ای می‌شد که رضایت‌نامه‌هایی با اثر انگشت سکینه می‌رفت توی مدرسه و آب از آب تکان نمی‌خورد» (تنور، ۱۳۹۰، ۵۴)

«آقا، باباش از آن سخت‌گرهاست. آدم مهمی است. خرش خیلی می‌رود.» (ماه شب چهارده، ۱۳۹۰، ۳۸)

در داستان بچه‌های قالی باف‌خانه، به دلیل ترسیم یکی از فضاهای کرمان، بیش‌تر شاهد کاربرد ضرب‌المثل‌های رایج در کرمان هستیم: «از قدیم گفتن: اشکم سگ چربی ور نمی‌داره.» (اشکم سک چرب ور نمی‌داره: (ضرب‌المثل): سگ اگر چربی بخورد مریض می‌شود. (غذای خوب به سگ سازگار نیست.) (بچه‌های قالی‌باف‌خانه، ۱۳۹۰، ۱۰۰)

«حالا هم کدخدا... خیال کردی آ. اگه تو گردوی قوزی من هم سوزن جوالدوزم.» (اگر تو گردوی قوزی من هم سوزن جوالدوزم: (ضرب‌المثل): اگر تو لجبازی من از تو لجبازترم.) (همان، ۲۳)

«نکنه رفتی خر مم جعفر ره بدی، همینه دیگه، به قول مردم: گدا خری دیده.» (گدا خری دیده: (ضرب‌المثل): آدم نوکیسه و ناخن خشکی که چیز حسابی خریده.) (همان، ۱۲)

۲-۲-۶- استفاده از اصطلاحات عامه:

مرادی کرمانی در بسیاری از داستان‌هایش از اصطلاحات عامه استفاده کرده است. از اصطلاحات خاص کوچه و بازار گرفته تا اصطلاحات خاص صنوف مختلف، همه و همه در پیدایش طنز در کلام و لحن نقش بسزایی دارند. بسامد استفاده‌ی مرادی کرمانی از اصطلاحات عامه و به ویژه اصطلاحات رایج در کرمان در مجموعه‌ی داستان‌های مجید نسبت به دیگر آثارش، بسیار بالاست. لازم به ذکر است، برخی از واژگان و اصطلاحاتی که زیر جملات معنی شده است، برگرفته از پاورقی همان منبع می‌باشد.

«روز بعد، جعفر سیاه به حسن گفت: آهای میخ طویله خروس بیا این‌جا.» (میخ طویله خروس: در کرمان به آدم کوتاه می‌گویند) (قصه های مجید، ۱۳۹۱، ۳۴۸)

«این بود که کم‌کم گوش‌هایم را شل می‌گرفتم و از جلوی چشم مدیر و ناظم غیب می‌شدم.» (گوش شل گرفتن (اصطلاح کرمانی): سر پایین انداختن و خود را به آن راه زدن) (همان، ۱۳۰)

«خودتو می‌بینن برای هفت پشتشون بسه. برو تو آینه نگاه کن، شدی عین روباه قشو کرده.» (همان، ۴۷۶)

روباه قشو کرده: (اصطلاح کرمانی) روباهی که پشم و پیله‌اش را صاف کنند و تن لاغر و استخوانی‌اش بزند بیرون.

«با هیچ کس جز کلرخ و مادرش از نخل حرف نزده‌بود. می‌ترسید مسخره‌اش کنند. خاله و شوهر خاله‌اش باش دعوا کنند که چرا به چیز الکی و پا در هوایی دل خوش کرده‌است.» (نخل، ۱۳۹۱، ۳۳)

«خمره را نگاه کرد. آقای صمدی گفت: نمی‌شود بستش بزنید.» (خمره، ۱۳۹۰، ۳۶)

(بست زدن: به هم دوختن چیزهای سفت مثل چینی و سفال.

«تا سختی نکشد آدم نمی‌شود. بگذار تو روغن خودش سرخ شود.» (مشت بر پوست، ۱۳۸۸، ۷۷) (در روغن خود سرخ شدن: آدمی که با سختی بار می‌آید، مثل گوشتی است که روی آتش با روغن خودش پخته می‌شود.)

«روزی چند تا از نوجوانان با استعداد کاریکاتوریست از دست پیرمردها کتک می‌خوردند، زخم و زیلی می‌شدند و بد و بیراه می‌شنیدند.» (ماه شب چهارده، ۱۳۹۰، ۱۸)

«تخمه فروش‌ها مثل خل و چل‌ها لباس پوشیده بود.» (نازبالش، ۱۳۹۱، ۷)

«صدات درنیاد. شغال مستی هم نکن.» (بچه های قالی‌باف‌خانه، ۱۳۹۰، ۵۰) (شغال مستی: مثل شغال این ور و آن ور دویدن. شغال که انگور فراوانی می‌خورد، مست می‌کند و تو باغ الکی می‌دود و مثلا شادی می‌کند)

۲-۲-۷- جان‌بخشی:

در داستان‌هایی که برای کودکان و نوجوانان نوشته می‌شود، شخصیت بخشی به اشیاء زیاد به چشم می‌خورد. در آثار مرادی کرمانی، این صنعت با طنز خاصی همراه می‌شود که در عین انتساب حالات انسانی به اشیاء، بار طنز جمله نیز بالا می‌رود.

شاعران و نویسندگان برای خیال‌انگیز کردن نوشته‌های خود از جان‌بخشی به اشیاء استفاده می‌کنند. یعنی حالت‌ها و رفتارهای موجودات جاندار را به چیزهای بی‌جان نسبت می‌دهند. البته این نوشته‌ها یا شعرها از زبان اشیاء بی‌جان سخن می‌گویند. در تفکر بشر قدیم همه چیز جاندار بوده است. البته این بینش کهن هنوز در زبان روزمره هست و چنان عادی شده است که توجه را جلب نمی‌کند اما در زبان ادبی مواردی هست که توجه خواننده را به خود جلب می‌کند که این موارد با امکانات علم بیان سنتی به استعاره مکنیه‌ی تخییلیه تعبیر و تفسیر می‌شوند. در این نوع استعاره که در واقع نوعی جان‌بخشی است مشبه را ذکر می‌کنند نه مشبه‌به را و آن را در دل و ضمیر خود معمولا به جان‌داری تشبیه می‌سازند و سپس برای آن‌که این تخیل به خواننده منتقل شود، یکی از صفات یا ویژگی‌های آن جان‌دار را در کلام ذکر می‌کنند. (ر. ک شمیسا، ۱۳۸۶، ۶۱-۵۹)

مرادی ضمن جان‌بخشی به اشیاء آن را با چاشنی توصیف و تشبیه، طنزآمیز می‌کند: «آب توی سماور قل‌قل می-جوشید... بی‌تابی می‌کرد و هیکل گنده‌اش می‌جنبید. بخار داغ از سوراخ‌ها

و درزهایش بیرون می‌زد.» (قصه‌های مجید، ۱۳۹۱، ۸۱)

«خمره عین آدم چاقی شده‌بود که پالتویی کشیده باشد روی سرش. پالتو کوچک بود و تن گنده‌ی خمره را خوب نمی‌پوشاند.» (خمره، ۱۳۹۱، ۶۷)

«نوک مقاش توی چشم‌خانه به دنبال مژه می‌گشت، همه جا سرک می‌کشید.» (شما که غریبه نیستید، ۱۳۹۱، ۱۷۷)

«بابا به خواب ساعت حسادت می‌کرد. زیر لب می‌گفت کاش یکی بیدارت کند. » (نازبالش، ۱۳۹۱، ۲۲)

« خل کوچولوی مراد سبز بود، بیدار بود، با نسیم بعد از باران می‌لرزید و می‌رقصید. جان گرفته بود، ریشه‌هاش تو دل زمین می‌خزید و زمین را محکم می‌چسبید، نمی‌ترسید از باد و باران و توفان.» (نخل، ۱۳۹۱، ۷۷)

«بید مجنون، سبز و شاداب، سر خم کرده بود تو آب، زلف‌هاش را می‌شست.» (همان، ۴۷)

«صدای گلوله توپ و خمپاره آنی قطع نمی‌شد، گلوله‌ها دشت را شخم می‌زدند، زمین را پاره می‌کردند.» (تنور، ۱۳۹۰، ۴۴)

«باد می‌آمد. باد کویری خشک. تابستان بود و قبرها زیر آفتاب داغ دراز کشیده بودند. بوته‌های گل سرخ، اطلسی‌ها و درخت‌های کوچک سرو سر قبرها تشنه بودند و در باد خم و راست می‌شدند.» (مشت بر پوست، ۱۳۸۸، ۱۷)

۳- نتیجه‌گیری

هوشنگ مرادی کرمانی بی‌تردید یکی از مهم‌ترین نویسندگان تاریخ ایران است.تماشای بدون کم و کاست زندگی، تماشای شادی و اندوه، مرگ و زندگی، امیدواری به روزهای به‌تر در کنار اصالت آثار وی که به شدت بومی و ایرانیست، همه را مجذوب می‌کند و این جاذبه همه طیف‌ها و مخاطبین عام و خاص را در بر می‌گیرد. مرادی کرمانی کودکی تلخی داشته است اما نیرویی همواره او را بر آن داشته تا این همه فقر و رنج و تلخی زندگی را به نیشخند بگیرد. طنز مرادی کرمانی به شکل کلی حاصل تضاد میان دنیای درونی و دنیای بیرونی قهرمانان داستان‌هایش و در سایه بازنمایی این تضاد آفریده می‌شود.صداقت و سادگی او، مرز میان خیال و واقعیت را در زندگی از میان می‌برد و همین امر، پدید آورنده موقعیت‌های طنز می‌شود. این طنز عمیق، گاه در قالب طنز موقعیت و گاه در قالب طنز کلامی متجلی می‌گردد. مرادی کرمانی طنز کلامی را با بکارگیری صنایع بلاغی گوناگون هم‌چون تشبیه، ایهام، جناس، جان بخشی و کنایه و زبان عامیانه در قالب ضرب‌المثل و اصطلاحات عامیانه به سبکی استادانه نشان می‌دهد و در همه احوال، ایشان نویسنده‌ای اخلاق‌گرا است. در کلام طنز وی، رعایت حریم‌ها در موقعیت‌هایی که بیم هنجارشکنی می‌رود، نشانه رعایت اصول اخلاقی است.

منابع

۱-آریان‌پور کاشانی، عباس و منوچهر آریان‌پور کاشانی. (۱۳۸) **فرهنگ فشرده انگلیسی به فارسی یک جلدی،** چاپ چهل و چهارم، تهران: امیرکبیر.

۲-اصلانی، محمدرضا. (۱۳۸۷) **فرهنگ واژگان و اصطلاحات طنز،** تهران: کاروان.

۳-باطنی، محمدرضا. (۱۳۷۳) **فرهنگ معاصر انگلیسی به فارسی،** چاپ چهارم، تهران: فرهنگ معاصر.

۴-بهزادی اندوهجردی، حسین. (۱۳۸۷) **طنز و طنزپردازی در ایران،** تهران: دستان.

۵-تجبر، نیما. (۱۳۹۰) **نظریه‌ی طنز بر بنیاد متون برجسته‌ی طنز فارسی،** تهران: مهرویستا.

۶-جوادی، حسن. (۱۳۸۴) **تاریخ طنز در ادبیات فارسی،** تهران: کاروان.

۷-حلبی، علی‌اصغر. (۱۳۶۵) **مقدمه‌ای بر طنز و شوخ‌طبعی در ایران،** تهران: موسسه‌ی پیک.

۸-سلاجقه، پروین. (۱۳۸۳) **صدای خط خوردن مشق،** تهران: معین.

۹-شریفی، محمد. (۱۳۷۸) **فرهنگ ادبیات فارسی،** تهران: فرهنگ نشر نو و انتشارات معین.

۱۰-شمیسا، سیروس. (۱۳۸۶) **معانی،** تهران: میترا.

۱۱-دانایی، امیر هوشنگ. (۱۳۸۷) **فرهنگ جامع عربی به فارسی المرشد،** جلد اول، تهران: نگاه.

۱۲-دهخدا، علی‌اکبر. (۱۳۸۵). **فرهنگ متوسط دهخدا،** زیر نظر دکتر شهیدی، به کوشش غلامرضا ستوده و همکاران، جلد دوم، تهران: موسسه انتشارات و چاپ دانشگاه تهران.

۱۳-رحیمی اردستانی، مصطفی. (۱۳۷۷) **ترجمه المنجد،** جلد اول، تهران: صبا.

۱۴-فیضی، کریم. (۱۳۸۸) **هوشنگ دوم،** تهران: اطلاعات.

۱۵-مرادی کرمانی، هوشنگ (۱۳۸۸) **مشت بر پوست،** چاپ پنجم، تهران: معین.

۱۶- ـــــــــــــــ. (۱۳۹۰) **بچه‌های قالی‌باف‌خانه،** چاپ دهم، تهران: معین.

۱۷- ـــــــــــــــ. (۱۳۹۰) **تنور،** چاپ سیزدهم، تهران: معین.

۱۸- ـــــــــــــــ. (۱۳۹۰) **خمره،** چاپ ششم، تهران: معین.

۱۹- ـــــــــــــــ. (۱۳۹۰) **مثل ماه شب چهارده،** چاپ هفتم، تهران: معین.

۲۰- ـــــــــــــــ. (۱۳۹۱) پ**لوخورش،** چاپ هشتم، تهران: معین.

۲۱- ـــــــــــــــ. (۱۳۹۱) **آب‌انبار،** چاپ دوم، تهران: معین.

۲۲- ـــــــــــــــ. (۱۳۹۱) **نازبالش،** چاپ چهارم، تهران: معین.

۲۳- ـــــــــــــــ. (۱۳۹۱) **نخل،** چاپ دهم، تهران: معین.

۲۴- ـــــــــــــــ. (۱۳۹۱) **لبخند انار،** چاپ دهم، تهران: معین.

۲۵- ـــــــــــــــ. (۱۳۹۱)، **شما که غریبه نیستید،** چاپ شانزدهم، تهران: معین.

۲۶-ـــــــــــــــ. (۱۳۹۱) **قصه‌های مجید** ، چاپ بیست و چهارم، تهران: معین.

۲۷-معین، محمد. (۱۳۸۶) **فرهنگ معین،** جلد سوم، چاپ دوم، تهران: زرین.

۲۸-نفیسی، علی‌اکبر. (۱۳۴۳) **فرهنگ نفیسی،** جلد سوم، تهران: کتاب‌فروشی خیام.

مجله‌ی علمی-پژوهشی زبان و ادبیات فارسی
دانشگاه آزاد اسلامی، واحد فسا
س ۵، ش۲ (پیاپی ۱۱)، پاییز ۱۳۹۳

جستجوی خواننده‌ی نهفته در رمان لالایی برای دختر مرده اثر حمیدرضا شاه‌آبادی بر اساس دیدگاه ایدن چمبرز

دکتر محسن ایزدیار

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد اراک

فهیمه عرفانی‌نیا

کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد اراک

چکیده

یکی از روی‌کردهای نقد ادبی بحث خواننده نهفته است که ایدن چمبرز، با طرح این نظریه حوزه نقد ادبیات کودک و نوجوان را قاطعانه تحت تأثیر قرار داد. بر پایه این دیدگاه خواننده درون متن، گاه آن است که مولف در آغاز آفرینش اثر در ذهن خویش تصور می کند و یا خواننده‌ای است که اثر، خود در خویش مستتر دارد و ممکن است با نظر نویسنده یکسان باشد یا نباشد. چمبرز با استفاده از چهار عنصر سبک، زاویه دید، طرف‌داری و شکاف‌های گویا به این سوال پاسخ می‌دهد که خواننده نهفته در اثر کیست؟ این پژوهش بر آن است تا با استفاده از این رویکرد، خواننده نهفته در داستان لالایی برای دختر مرده اثر حمیدرضا شاه‌آبادی را بررسی کند. ساختار پژوهش از دو بخش نظری و عملی تشکیل شده است که در بخش اول به تبیین نظریه چمبرز پیرامون خواننده نهفته و سپس در بخش عملی به چگونگی یافتن آن بر اساس چهار عنصر بیان شده از دید او می‌پردازیم. نویسنده در رمان لالایی برای دختر مرده با سبک پست مدرن یا فراداستانی، از چهار راوی داستان، دو تای آن را نوجوان قرار داده، تا مخاطب فرضی‌اش نوجوان باشد. اما پژوهندگان در بررسی داستان به این نتیجه رسیدند که مخاطبان بزرگسال نیز به نوعی می‌توانند از اثر لذت ببرند و با شخصیت‌ها هم‌ذات پنداری کنند.

واژگان کلیدی: ایدن چمبرز، خواننده نهفته، رمان لالایی برای دختر مرده، ادبیات داستانی

Email: izadyar.mohsen@yahoo.com
fe13965@yahoo.com

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۲/۶/۲۳
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۳/۲/۲۱

۱-مقدمه

تاریخچه نقد متن محور به زمان افلاطون می رسد. با ظهور رمانتیسم در قرن نوزدهم توجه نقد ادبی به مؤلف معطوف شد. در این دوره مفهوم اثر ادبی را در شناخت کامل نویسنده و نیات و آرزوهای او جست‌وجو می‌کردند.

در قرن بیستم، یورشی به قطعیت‌های عینی علم در قرن نوزدهم زده شد. با ظهور مکتبی جدید به نام نقد «نو» در آمریکا، بار دیگر متن در مرکز توجه منتقدان قرار گرفت، اهل این مکتب معتقد بودند متن است که در مطالعه‌ی دقیق، معنا را در اختیار خواننده قرار می‌دهد. (تایسن، ۱۳۸۷: ۲۶۶)

دیدگاه نقد نو در ده‌ه‌ی ۱۹۶۰ رنگ باخت و نظریهی مرگ نویسنده توسط رولان بارت (Roland Barthes) مطرح شد. شکل‌گیری نظریه‌های معطوف به خواننده در واقع نوعی عکس‌العمل به طرف‌داران نظریه توجه به متن بود.

پیرامون مخاطب یا خواننده و جای‌گاه آن در مشرق زمین نظریهی کامل و جامعی وجود ندارد امّا این به معنای نادیده گرفتن مخاطب در ساخت اثر نیست.

در تعریف بلاغت آمده است: مطابقت کلام با مقتضای حال مخاطب و کلام بلیغ آن است که مناسب حال مخاطب باشد و مقتضای حال بستگی به زمان، مکان و حالت روحی متکلم و مخاطب دارد. (علوی مقدم، ۱۳۸۶: ۲۵)

اندیش‌مندان از گذشته‌های دور به نقش مخاطب در فرآیند تولید اثر اعتقاد داشتند مثلاً جاحظ در «البیان و التبیین» که یکی از قدیمی‌ترین آثار مدوّن در علم بلاغت است، در صحیف‌ه‌ی بشر بن معتمد اثر ارزشمندی که تا اوایل قرن سوم از معتزله در زمین‌ه‌ی بلاغت بر جای مانده است در باره حال مخاطب چنین می‌گوید:

«در سخنوری منزلت آن است که الفاظی زیبا و شیرین و فاخر و روان، و معانی‌اش روشن و نزدیک به ذهن و آشنا داشته باشی؛ یعنی اگر مخاطب تو از خواص هستند الفاظ و معانی تو در ذهن خواص، واگر مخاطب تو عامه‌ی مردم اند در نزد عوام، شناخته شده باشد.. . (ضیف، ۱۳۸۳: ۵۶)

به این ترتیب با بررسی اندیشه‌ها و نظریات دانش‌مندان مشرق زمین، نویسنده و مؤلف در گذشته موضوع را طوری مطرح می‌کرد که خواننده راهی جز دریافت و قبول نظر او نداشت. در حقیقت نویسندگان به مخاطب و حال او به میزان هوش، اطلاعات و توقعات او در فرآیند تولید اثر توجه داشتند.

یکی از مهم‌ترین روی‌دادها در تاریخ معاصر ایران انقلاب مشروطه است؛ که تحولات عمیق و بنیادی را در جهان بینی و اندیشه شاعران و نویسندگان این دوره داشت. در عصر مشروطه هدف شاعر یا نویسنده خلاقیت و نوآوری برای مخاطب محدود متعلق به طبقه ممتاز جامعه نبود بلکه

توده‌های وسیع جامعه را نیز در بر می گرفت. بنابراین خواست ها، آرزوها، باورها، غم‌ها و شادی‌های این گروه نیز در شعر و نثر تجلی یافت. این امر، سبب تغییر مخاطب برون متنی شد و در نهایت در انتخاب و گزینش مخاطب درون متنی نیز تأثیرگذار بود. (میرهاشمی، ۱۳۹۱: ۹۸)

به این ترتیب در نظریه‌های ادبی متن جدا از مخاطب فرض نمی‌شود بلکه ابزاری است تا به وسیله‌ی آن پیام را به مخاطب منتقل کند. در انتقال پیام به مخاطب ویژگی‌ها، توانایی‌ها، احساسات، ناتوانی‌های مخاطب، شرایط روحی او. .. در فرآیند ساخت پیام و انتقال آن مؤثر می‌باشد. (کامیاب، ۱۳۹۱: ۱۲۸)

بنابراین مخاطب فعال از متن لذت می‌برد، انتقاد می‌کند، رمزگشایی می‌کند، شکاف‌های گویا را پر می‌کند، به طرف‌داری از متن و شخصیت‌ها برمی‌آید، و به طور کل فعالانه در متن حضور می‌یابد.

نویسنده برای نوشتن آثاری درخور مخاطب کودک و نوجوان ناچار است بین شناخت و عدم شناخت حرکت کند به این معنی که شناخت مطلق مخاطب، مرگ ادبیات است و ناشناخته ماندن مخاطب هم سبب عدم توانایی نویسنده در نوشتن می‌شود. پس نویسنده باید به نوعی هم کودک باشد و ناشناختگی‌ها و بی‌تجربگی‌های این دوره را درک کند و بپذیرد، و هم به نوعی در جایگاه بزرگسال به علایق و شناخت ویژگی‌های او آگاه باشد. (کامیاب، ۱۳۹۱: ۱۲۵-۱۲۱)

تنها قطبی که در فرآیند ارتباط از اهمیّت ویژه‌ای برخوردار است و علم تفسیر باید نیروی خود را بر روی آن متمرکز کند، «خواننده» است.

خواننده‌ی مستتر(Implid reader): اصطلاحی است که یکی از برجسته‌ترین اعضای مکتب کنستانس، آیزر، برای توصیف تعامل میان متن و خواننده به کار می‌برد. در واقع اصطلاح خواننده‌ی مستتر یا پنهان «الگو یا نمونه‌ای است که متن در جهت واکنش او ساخته می‌شود. امّا او نیز در خلق معنی مشارکت می‌کند و وظیفه‌ی ایجاد پیوستگی را بر عهده دارد. » (مکاریک، ۱۳۸۵: ۱۱)

در حقیقت هر متن ادبی بر این اساس پدید می‌آید که مخاطبان بالقوه‌ای دارد که متن برای آن‌ها نوشته می‌شود. بنا بر این در هر اثر نوشتنی نوعی مخاطب یا خواننده‌ی خاصی از قبل وجود دارد که جزء ساخت درونی متن است و به آن «خواننده‌ی درون متن» گفته می‌شود. (ایگلتون، ۱۳۹۰: ۱۱۶)؛ بنا براین «خواننده‌ی پنهان (ضمنی) کسی است که نویسنده او را مد نظر داشته و متن را برای او نوشته است.

به هر روی، نویسنده در فرآیند تولید اثر مخاطبی را در ذهن خویش بر اساس سن، جنس و جای‌گاه اجتماعی مشخص می کند. اما خواننده‌ی داستان ممکن است با الگوی ذهنی نویسنده منطبق نباشد. (حیدری، ۱۳۸۷: ۷۲)

خواننده‌ی درون متنی ممکن است فعال یا منفعل باشد. خواننده‌ی فعال: مخاطبی است که

می‌تواند تمام معناهای موجود در متن را به درستی درک کند. این اصطلاح که «فیش» آن را به کار برده است؛ در واقع «کسی است که از نوعی توانش زبانی برخوردار است و دانش نحوی و معنایی لازم را برای عمل خواندن و قرائت درون‌گیری کرده است. » (میرهاشمی، ۱۳۹۱: ۳۰)

طبق گفته‌های «فیش» این خواننده، باید دارای درک ادبی، توانایی زبانی و دانش واژگانی لازم باشد و از شناخت سبک‌ها، اصطلاحات زبانی، مهارت ادبی، آشنایی به انواع ادبی و صنایع بدیعی برخوردار باشد. (سبزیان، ۱۳۸۸: ۲۷۵)

این خواننده از داستان بودن داستان آگاه است و آن را در پرتو این آگاهی می‌خواند. هم‌چنین در رویای نویسنده شریک است. بنابراین خوانندگان خوب با تمام آثار خوب ارتباط درست و مناسبی را برقرار می‌کنند. به این ترتیب در آین‌ه‌ی خواننده‌ی فعال می‌توان عکس خواننده‌ی منفعل را دید.

خواننده‌ی درون متن با نام‌های دیگر مثل «خواننده‌ی تقلیدی»، «خواننده‌ی فراداستانی»، «خواننده‌ی نهفته»، «خواننده‌ی تلویحی»، «خواننده‌ی مجازی»، «خواننده‌ی مورد نظر»، «خواننده‌ی فرضی بالقوه»، نیز به کار می‌رود. در واقع این نوع خواننده، جزء جدایی ناپذیر متن است و هرگز تصویر مجزا و روشنی از او ارائه نمی‌شود. طرح مطلب خواننده نهفته در نقد، سبب شد که گروهی از منتقدان به بررسی این نظریه در ادبیات کودک بپردازند. یکی از این افراد «ایدن چمبرز» (Aiden Chambers) است.

«ایدن چمبرز، از جمله نویسندگانی است که در زمینه رمان کودک و نوجوان، نقد و بررسی آن و نمایش نامه نویسی فعالیت داشته است. وی مقال‌ه‌ی تأثیرگذار خواننده‌ی درون کتاب را در سال ۱۹۸۵ نوشت، تا به این پرسش پاسخ دهد که «خواننده کودک نهفته در متن کیست؟ این مقاله شاید دقیق‌ترین بحثی است که تاکنون هم در نظر و هم در عمل به این مفهوم (خواننده درون متن) پرداخته است. » (خسرونژاد، ۱۳۸۷: ۱۱۳)

روش نقد خواننده درون متن، کتاب‌هایی را معقول می‌داند که کودک را همان‌طور که هست بپذیرد و او را در مقام خواننده به حساب آورد. در حقیقت، سبب می‌شود کودک مثل یک خواننده‌ی ادبی، متن را دریافت کند. (چمبرز، ۱۳۸۷: ۱۱۹)

این روش نقد به ما کمک می‌کند که: ۱- رابطه‌ی میان نویسنده و خواننده درون متن (کودک) را بنا نهیم. ۲- می‌فهمیم چطور نویسنده این رابطه را ایجاد کرده است. ۳- معناهایی که نویسنده با خواننده خواسته در میان بگذارد را کشف می‌کنیم. ۴- به درک به‌تر کودکان از متن یک اثر یاری می‌دهد. ۵- با استفاده از این روش نقد، به کودکان یاری می‌رساند که آن‌ها تبدیل به خواننده‌ی ادبی شوند. (همان: ۱۲۰ و ۱۱۶ و ۱۱۵)

این پژوهش در تلاش است که این مفهوم را در ادبیات کودک و نوجوان و به طور خاص در رمان نوجوان لالایی برای دختر مرده اثر حمیدرضا شاه آبادی مورد تحلیل و بررسی قرار دهد و به کمک آن به این مهم دست یابد که آیا مخاطب پنهان در متن همان است که نویسنده در فرآیند

تولید اثر در نظر داشته است یا طیف مخاطبان دیگری را نیز شامل می‌شود؟

به کمک یافتن مفهوم خواننده درون متن و روش نقد آن می‌توان از چگونگی رابطه‌ی میان نویسنده و خواننده درون متن آگاه شد، و از معناهایی که نویسنده در تلاش برای در میان گذاشتن با خواننده بوده است پرده برداشت.

بنابراین چمبرز برای شناخت خواننده درون کتاب روش پیش‌نهادی خود را بر چهار رکن استوار می‌کند: ۱- سبک، ۲- زاویه دید ۳- طرف‌داری ۴- شکاف‌های گویا

بدیهی است در باره خواننده نهفته، که محور اصلی این پژوهش است، در ایران کار مستقلی صورت نگرفته است. با این وصف گفتنی است پایان نامه ای با عنوان «بررسی خواننده نهفته در داستان‌های لینا الکیانی» توسط خانم بشری السادات میر قادری انجام شده است که با تلاش‌های پژوهندگان دسترسی به این پژوهش میسر نشد. هم‌چنین خانم میرهاشمی پایان نامه‌ی دکتری خود را با عنوان «مخاطب شناسی شعر در دوره مشروطه» انجام داده اندکه در آن به بحث و تحقیق در باره مخاطب درون متنی شعر مشروطه با تکیه بر چند شاعر و تحلیل سبک فکری، سطح زبانی و سطح ادبی این شاعران پرداخته اند. در نهایت دکتر سعید حسام پور طی سه مقاله یکی به صورت مجزا و دودیگر با هم‌راهی دانشجویانشان به بررسی خواننده نهفته در داستان‌های احمد اکبرپور و احمدرضا احمدی از دیدگاه چمبرز و بر اساس سبک، زاویه دید، طرف‌داری و شکاف‌های گویا پرداخته است. مقالات مذکور تا حدودی مورد استفاده نگارندگان این مقاله بوده است.

پژوهندگان در این جستار بر اساس دیدگاه چمبرز به تحلیل اثر داستانی لالایی برای دختر مرده با نگاهی مبسوط تر پرداخته اند.

حمیدرضا شاه‌آبادی در یک نگاه:

حمیدرضا شاه‌آبادی، نویسنده و پژوهش‌گر، در سال ۱۳۴۶ در تهران به دنیا آمد. در هفده سالگی دیپلم گرفت. او به عنوان معلم در مدرسهی راهنمایی مشغول تدریس شد. در سال ۱۳۶۸ در کنار کار، در رشته‌ی تاریخ در دانشگاه تبریز مشغول تحصیل شد. هم زمان تجربه‌های پراکنده‌ای در حوزه‌ی سینما و تئاتر از سر گذراند. اولین داستان کوتاهش با نام «قبل از باران» در سال ۱۳۶۸ در یک مجلهی فرهنگی منتشر شد. تحصیلات و علاقه‌ی او به تاریخ از وی داستان‌نویسی تاریخی ساخت. برخی از آثار او به ادبیات جنگ می‌پردازد، که در برخی از این آثار مخاطب، کودک و نوجوان است. از جمله آثار او می‌توان به تاریخ آغاز فراماسونری در ایران، حکایت مرد تنها، چشم‌های روشن، افسانه تیرانداز جوان،لالایی برای دختر مرده و ... اشاره کرد. اکثر این آثار در جشنواره‌های مختلف برگزیده شده‌اند.

در پایان باید به این نکته اشاره کنیم که لالایی برای دختر مرده برگزیده‌ی کتاب سال جشنواره‌ی غنی‌پور، جایزه‌ی اول کتاب کودک و نوجوان سال ۱۳۸۷،کتاب برگزیده‌ی جشنواره‌ی برتر سال ۱۳۸۸ و لوح تقدیر شورای کتاب کودک در سال ۱۳۸۷ شده است.

۲-بحث و بررسی

۲-۱-خلاصه رمان لالایی برای دختر مرده

داستان در شهرکی به نام ارغوان در حواشی تهران اتفاق می‌افتد. شهرکی نیمه ساخته که شب‌ها صدای زوزه‌ی سگ در آن به گوش می‌رسد و به زحمت می‌توان آن را روی نقشه پیدا کرد. زهره، یکی از دختران ساکن شهرک، روزی روح دختر مرده‌ای به نام «حکیمه» را در اتاقش می‌بیند و این تازه شروع ماجرا است. دخترک سال‌ها پیش توسط پدر و مادرش به خاطر فقر به ترکمن‌های پاکستان فروخته شده و بعد از تحمل درد و رنج بسیار و یک مرگ دل‌خراش در زمان راه افتاده تا خانواده‌اش را پیدا کند.

دخترک عاشق شنیدن قصه است و دوست دارد کسی موهایش را شانه بزند. زهره که نوجوانی تنها و تحت فشار یک خانواده‌ی مردسالار است، با حکیمه طرح دوستی می‌ریزد و در دنیای او غرق می‌شود. یکی از راوی‌ها که استاد دانشگاه، محقق و نویسنده‌ی این داستان است به شکل اتفاقی با اسنادی در مورد فروخته شدن دختران قوچان در زمان مشروطه به ترکمن‌های پاکستان برخورد می‌کند و پیگیری این موضوع او را به شهرک ارغوان و ماجرای زهره و دختر مرده مرتبط می‌کند. مینا دوست زهره و نقطه‌ی مقابل اوست بنابراین مینا نیز از طریق زهره با داستان دختر مرده پیوند می‌یابد. زهره خسته و آسیب‌دیده در تنهایی خویش، با حکیمه برای یافتن خانواده حکیمه، فرار می‌کند و توسط مأموران نیروی انتظامی در راه مشهد دست‌گیر و به اقامت‌گاه دختران فراری منتقل می‌شود و در آن جا با دردها و رنج‌های دختران دیگر، که هرکدام قصه‌ی جداگانه‌ای دارند آشنا می‌شود و با نگاهی جدید به زندگی به خانه برمی‌گردد. مینا نیز به نوعی با خیال دختر مرده، برای پیدا کردن او، درگیر است. به طبقه پنجم بلوک سیزده می‌رود و زمانی که می‌خواهد خود را برای رساندن به دختر و زهره به زمین بیندازد توسط پدر نجات داده می‌شود. نویسنده هم در انتهای داستان تصمیم می گیرد، نوشتن این رمان را، رأس کار خود قرار دهد.

۲-۲-تحلیل داستان:

هم چنان که گفته آمد در این بخش از نوشتار به تحلیل و بررسی خواننده‌ی نهفته در رمان لالایی برای دختر مرده نوشتهی حمیدرضا شاه آبادی، براساس روش ایدن چمبرز می‌پردازیم. این روش بر چهار محور استوار است که عبارتند از: ۱- سبک ۲- زاویه‌ی دید ۳- طرف‌داری ۴- شکاف‌های گویا

۲-۲-۱-سبک:

تردیدی نیست که سبک، روش به کارگیری زبان توسط نویسنده است. اما چمبرز سبک را فراتر از ساخت جمله و انتخاب واژه می داند؛ او معتقد است نویسنده باید به آفرینش خود دوم خویش

و خواننده‌ی نهفته در اثر بپردازد و با استفاده از این روش معنای مشخص شده در ذهن خویش را به مخاطب منتقل کند. (چمبرز، ۱۳۸۷: ۱۲۰)

با توجه به روش چمبرز در بررسی سبک اثر می توان موارد زیر را به دقت در متن اثر تحلیل کرد:

۱- واژگان اثر ساده اند یا دشوار؟ ۲- از افعال محسوس و توصیفی بیشتر استفاده کرده است یا ذهنی و انتزاعی؟ ۳- ساختار جملات کوتاه و ساده اند یا ترکیبی، بلند و پیچیده؟ ۴- شیوه ارائه توصیف‌ها چگونه ست؟ ۵ - نگرش نویسنده به باورها، رسم‌ها و شخصیت‌ها چگونه است؟ ۶- پیرنگ و شیوه‌ی چینش و ارائه اجزا، اتفاقات و تصاویر داستان به چه شکل است؟ ۷- تصاویر متن ساده و محسوس هستند یا پیچیده و دیریاب؟ جذاب اند یا تکراری و پس زننده؟ ۸- آیا لحن و صدای متن به طور کلی صدایی روشن، منظم و آرام است، یا برقراری ارتباط با آن برای نوجوان سخت است؟ ۹- آیا نویسنده کوشیده است احساس ارتباطی صمیمی اما کنترل شده را میان خود دوم و خواننده‌ی نوجوان نهفته‌اش بنا نهد یا بی‌پروا و بی‌هیچ کنترلی این ارتباط را برقرار می‌کند؟

تحلیل سبک در رمان لالایی برای دختر مرده:

یکی از برجسته‌ترین نکاتی که در تحلیل این اثر به چشم می‌خورد، به کارگیری واژه «آینه» آن هم به عنوان یک کلید اصلی، برای فهمیدن ماجرای داستان است. به نوعی نویسنده خواسته است، از طریق کارکرد اصلی آینه که انعکاس واقعیات بدون کم و کاست است از آن به عنوان کدی استفاده کند تا مخاطب خود به عمق داستان پی ببرد.

«صحنه‌ایی که از قدیم هم در رمان‌های مخصوص نوجوانان بوده است و در عصر حاضر هم، واژه‌ی رمان ـ آینه هم به میان آمده، صحنه یا صحنه‌هایی است که نوجوان رو به روی آینه می‌ایستد و خود را در آن می‌بیند. اغلب در این صحنه‌ها، نوجوان از دیدن تصویر خود در آینه ناراضی است و در صورت یا بدن خود احساس ناراحتی دارد. صحن‌ه‌ی آینه در رمان‌های نوجوان به طور معمول انگیزه ای است برای طرح یک داستان، که بر مبنای یک مسئله روان‌شناسی است و وقایع دست به دست هم می‌دهند تا مشکلی را که وجود دارد حل کنند. در نهایت، در این جست‌وجوی هویت، آینه یک نقش نمادین دارد که از روی منطق جای‌گاه درستی است. در چنین صحنه‌هایی، شاید خواننده خود را ببیند، چرا که شخصیت، سؤال‌های هویتی از خود می‌پرسد که مخاطب بارها از خود پرسیده است. رمان- آینه‌ها این امکان را به مخاطب می‌دهند که خود دیگری از خود را بیابد که شبیه اوست و لی در عین حال از او متفاوت است.

رمان-آینه‌ها در حوزه‌ی نوجوانان، به غیر از نمایاندن درون نوجوان، جامعه و محیط زندگی او را هم می‌نمایانند و بافت زندگی اجتماعی و فرهنگی او نشان داده می‌شود. این شگرد که توسط

نویسنده به کار برده می‌شود، به مخاطب اجازه‌ی، هم ذات پنداری قوی‌تری را می‌دهد». (بهداد، ۱۳۹۱: ۱۴۴) در نتیجه وجود چنین صحنه‌هایی نیاز جوانان امروز است و چهره رمان امروز را تغییر داده است.

در حقیقت رمان لالایی برای دختر مرده هم به نوعی، زیرساختی از رمان ـ آینه دارد. که از طریق آن واقعیت‌های انکارناپذیر جامعه را به نمایش می‌گذارد. آینه از برعکس نشان دادن ساعت، تا تصویر زهره‌ی صد سال پیش با چهره‌ای دیگر به نام «حکیمه» را در بر می‌گیرد.

«برگشتم دوباره به ساعت نگاه کردم. هشت و ده دقیقه بود برگشتم رو به آینه، ده دقیقه به چهار بود. آینه با زمان بازی می‌کرد. به موهایم دست کشیدم مرتب‌شان کردم، و دستم را که پایین آوردم او را دیدم که پشت سرم ایستاده بود، با موهای خاکستری، و صورتی رنگ پریده و سفید. جیغ کوتاهی کشیدم و برگشتم کسی نبود. قلبم تند می‌زد...» (۲۳)

پیام داستان را می‌توان در خود همین آینه دید، ناهنجاری‌های رفتار زهره که همه او را دروغ‌گو، خالی‌بند می‌دانستند و بعد از دیدن «حکیمه» دیگر نه شوقی و ذوقی داشت و مدام در خودش بود (گوشه‌گیری یکی از شاخصه‌های دوران نوجوانی است. نوجوان گاه تنوع طلب می‌شود و گاه گوشه‌گیر، که دختران در این دوره بیش‌تر منزوی می‌شوند) همه از پدرش نشأت می‌گیرد. پدری که اصلاً به او توجهی ندارد، زهره اصلاً یادش نیست که پدرش بغلش کرده است یا نه؟ همیشه با او مثل یک غریبه رفتار می‌کرده، مادری که مدام در حال شست و شو و تمیز کردن خانه برای آمدن همسر و پسرانش است، برادرانی که با زهره دوست نیستند و هرکدام به نوعی در کار خود غرق‌اند. و زهره هر چهار تای آن را یکی می‌داند. زهره تنها است خیلی تنهاست. همین می‌شود که مدت‌ها، جلوی آینه در اتاق خودش، خیال‌پردازی می‌کند.

یکی از عوامل خیال‌بافی شدید زهره، خواندن رمان‌های عامه پسند است، از نتایجی که خوانش چنین داستان‌هایی دارد تخیل و خیال‌بافی مخاطب است؛ که در گوشه‌ای از داستان از طریق دوستش «مینا» گفته می‌شود. و به نوعی نویسنده در ضمن اثر، به مخاطب فرضی اش گوشزد می‌کند، که به رمان‌های جدی و متعالی رو بیاورند.

«زهره به فهیمه رحیمی علاقه داشت نه جان کریستوفر، اریش کستنر یا مرادی کرمانی برعکس، من فهمیه رحیمی را دوست نداشتم ... زیاد پیش می‌آمد که به زهره کتاب بدهم. می‌خواستم کارهای جدی‌تر بخواند یا حداقل کارهایی که ارزش ادبی داشته باشند...» (۷۱و ۱۵)

مینا برعکس زهره است. او در یک خانواده‌ی روشن‌فکر و کتاب‌خوان بزرگ شده است و پدر، ناشر کتاب و توجه خاصی به مینا دارد، تا جایی که به گفتهی خود مینا، هیچ حرکت من، از چشم پدر دور نمی‌ماند. او نیز به نوعی در این ماجرا درد و رنجی که در اطرافش است را بر دوش می‌کشد.

در دوران بلوغ «آینه» نکته بسیار مهمی است؛ که نوجوان هم در دیدن وضعیت جسمی خود، و هم در پی هویت خود رو به آن می‌ایستد، در متن داستان هم این رویکرد نمود می‌یابد:

«حالا شش ماه بعد از آمدن به خانه‌ی جدید، دلتنگی و تنهایی را بیش از همیشه احساس

می‌کردم ... چانه‌ام را میان دو زانو گذاشتم و آرام و بی صدا اشک ریختم. شوری اشک، جوش‌های روی صورتم را می‌سوزاند ... بلند شدم. رفتم جلوی آینه، صورتم را دیدم که قرمز شده بود و جوش‌هایم که بزرگ‌تر از همیشه به نظر می‌آمدند. با نوک انگشت پای چشم‌هایم را پاک کردم و آهی کشیدم که تمام بدنم را، لرزاند...» (۲۳-۲۲)

شهرک ارغوان، جایی که حوادث اصلی داستان در آن اتفاق می‌افتد، کاملاً شخصیت و هویت دارد. به نوعی آینه ای است که تا از انعکاس تصاویر در آن، مشکلات زندگی اجتماع نمایان شود.

علاوه بر مسایل مربوط به نوجوانان و خانواده‌ها، در خلال داستان از ویژگی‌های شهرک‌های تازه ساخته و مسائل و سختی‌هایش و کمک مردم در ساختن مدرسه در آن ها، از زبان راوی نوجوان، که خود، با این مشکلات دست و پنجه نرم می‌کند، روایت می‌شود.

«بعد از آن اسباب‌کشی‌ها شروع شد. اما مشکلات زیاد بود. طی یک روز بارها برق قطع می‌شد. موتور خانه‌ی شوفاژ هم آماده نبود... » (۹)

لالایی برای دختر مرده، یک رمان اجتماعی است که به جنبه عاطفی آن توجه ویژه شده است، براساس دیدگاه پست مدرنیسم به نوعی جزء رمان‌های نیمه تاریخی است. اثر در زمان حاضر در جریان است، با یک واقعه‌ی تلخ، فروش دختران قوچانی در زمان مشروطیت گریزی به گذشته دارد که بدن‌ه‌ی اصلی کار را شکل می‌دهد. تاریخ بهانه‌ای است برای روایت و شخصیت‌پروری، راوی واقعیت‌ها را روایت می‌کند و آن‌ها را با مخاطبانش در میا ن می‌گذارد؛ و به دلیل اینکه شخصیتِ محوری آن نوجوان است، مشکلات این گروه سنی را بیان می‌کند، و چیزی فراتر از فهم آنان نمی‌گوید. یک رمان چند صدایی است با چند راوی مختلف، که هر کدام، واقعیت‌ها را، از دید خود بیان می‌کنند، راوی‌ها چیزی فراتر از آن‌چه هست را نمی‌گویند.

این رمان، حول محور یکی از معضلات اجتماعی می چرخد که همان ماجرای خرید و فروش زنان و دختران است، که سبب می‌شود مخاطب نسبت به زندگی بچه‌ها و به ویژه دختران توجه ویژه داشته، و نگران باشد.

این داستان آویزه‌ای است برای واگویه‌های مسائل امروز جامعه، این اثر در ژانر وحشت نوشته شده است امّا به دلیل پست‌مدرن بودن این قصه، تداخل ژانرها را در آن می‌بنیم. گاه ژانر درام می‌شود و گاه تراژدی. آن‌جا که به قصهی زهره و حکیمه پرداخته می‌شود خواننده با یک تراژدی تأثیر گذار روبه‌رو است.

وجود راوی‌های مختلف در اثر سبب می‌شود که در باورداشت آن هیچ‌گونه خللی وارد نشود، آن‌جا که راوی (من) مسیرها را توضیح می‌دهد، به راحتی قابل باور است چون او یک فرد بزرگسال و در عین حال به مسیرها نیز آشناست.

با رفتن به سال‌های مشروطیت، حدود سال ۱۳۲۵ لحن و نوع زبان و بیان و استفاده از واژگان متناسب با همان زمان می‌شود که گاه دانستن معنای واژگانی بعضی از لغات، برای مخاطب نوجوان سخت و غیر قابل فهم است. و این نقطه ضعفی است که نویسنده می‌توانست با توضیح مختصری

در پاورقی، این مسئله را نیز حل کند.

نثری که روایت کننده آن میرزا جعفرخان منشی باشی است اندکی ثقیل و نزدیک به نثر تاریخ بیهقی است. «من که میرزا جعفرخان منشی‌باشی باشم، با یاور حسین خان، صمدخان دارابی و قربانعلی خان کرمانی در آن اتاق ساکن شدیم» (۳۵-۳۴) یادآور نثر «تاریخ بیهقی» است که «ابوالفضل بیهقی» در ابتدای هر داستانی که می‌خواهد ذکر کند نام خودش را برای حفظ اثر به نام خود می‌آورد، «من که بوالفضلم...»

یکی از نکات برجسته این کتاب آن است، که واقعه‌ی اصلی را تا انتهای کتاب توضیح نمی‌دهد و با گره افکنی‌ها و گره‌گشایی‌ها در میانه داستان، زمینه را برای ایجاد حادثه اصلی فراهم می‌کند.

این رمان که مجموعه‌ای از خیال، واقعیت و توهم است مخاطب فعال را با لایه‌های زیرین آن آشنا می‌کند و زمینه را برای آفریدن معناهای جدید فراهم می‌کند. اثر ادبی حاضر فقط مختص به نوجوانان نیست درست است که دو شخصیت اصلی آن دو نوجوان در عصر حاضر هستند، ولی وجود مفاهیم تعلیمی و تربیتی، واقعه‌ی دختران قوچان، تنهایی برخی نوجوانان، اوضاع اقتصادی بعضی خانواده‌ها و.. . سبب شده است که برای سنین بزرگ‌سال نیز متناسب باشد.

نکات زبانی این اثر:

داستان، روایت شده با زبان معیار است. جمله‌ها نیز کوتاه، ساده، روان، و مستقل‌اند. در سبک کلاسیک یعنی نوشتار میرزاجعفرخان، جملات طولانی‌تر به نظر می‌رسند.

«مانده بودیم که بمانیم» (۳۱) در این جمله نوعی حشو دیده می‌شود که اگر قید شک و تردید را، به صورت فعل «نمی‌دانستیم» می آورد به‌تر بود.

- «ثروتمندی بوده به نام «عراز خان»، مردی که حکیمه تا ماه‌ها بعد هم نمی‌تواند او را ببیند»(۵۵) به‌تر به نظر می‌رسید، که طرز تلفظ صحیح کلمه «عرازجان»؛ در پاورقی نوشته شود.

- استفاده از واژگان گاه نامأنوس برای ذهن نوجوان بدون توضیح در پاورقی یا در داخل متن: عزلت گزیده، راپورت، سلب، زینک، اجحاف، تمهیدات و ... «از کنار گنجه‌ی لباس گذشتم. نزدیک در بودم که گفت: سلام» (۲۴) استفاده از کلمه «گنجه» امروز خیلی، رایج نیست.

- «آینه با زمان، بازی می‌کرد» (۲۳) این جمله ایهام دارد ۱) تصویر ساعت در آینه ۲) تصویر دختر امروز، که آینه‌ی دختر و زن دیروز است.

- «چرا که از خطوط درهم چهره‌اش می‌شد فهمید که چه اندازه از دیدار ما خشنود است» (۶۲) تناقض یا پارادوکس سبب زیباتر شدن جمله، و خوانش لذت‌بخش آن شده است.

- «مرد که رفت ما وارد شدیم [...] و به حیاطی کوچک رسیدیم که آغلی در گوشه‌ی آن بود و تنوری دود زده در میانش [...] و به روشنی معلوم بود که مدت‌هاست آن را روشن نکردند. » (۳۴) کنایه از فقر و تنگ‌دستی شدید [توصیف فقر و فاقه، با فضاسازی زیبا]

تکرار برای تأکید حرف و دروغ بودن حرف زهره اما حرف‌هایش را باور نمی‌کردم باور نمی‌کردم» (۴۷)، ـ تکرار «باور نمی‌کردم» علاوه بر تأکید در متن خوب جا خوش کرده و سبب زیبایی متن شده است.

فانتزی: (تخیل قوی زهره):

«دور خودش چرخ می‌خورد و نرسیده به زمین غیب می‌شود. هیچ اثری از او به جا نمی‌ماند. نه خاکستری موهای بلندش و نه قرمزی گل‌های پیراهن گشاد و براقش» (۱۵)

- ریتم تند جملات، مخصوصا در حالت ترس:

«دوباره برگشتم، انگار فقط توی آینه بود. ترسیده بودم قلبم می‌خواست از گلویم بیرون بپرد. نفس نفس می‌زدم، به آینه نگاه می‌کردم، دیگر نبود.. .

کمی آرام گرفتم. نشستم روی صندلی، پشت میز کامپیوتر، داغ شده بودم، تنم می‌لرزید. دهانم تلخ شده بود.. . »(۲۴)

- تصویرسازی معصومیت و پاکی دختر سه ساله از طریق تشبیه:

«وقتی خواستم، دخترم را به دست مرد ترکمان بدهم، طفل معصوم مثل جوجه شروع به لرزیدن کرد. » (۳۷)

توصیف ابتدای داستان بسیار طولانی است، با وصف شهرک ارغوان و نشان دادن مسیرهای ورود به شهرک، مخاطبی که فعال است از این طولانی بودن توصیف پی به این نکته می‌برد که شهرک، هویت مشخص و شخصیتی قابل تفکیک برای خود دارد، به همین منظور با داستان آگاهانه، برخورد می‌کند.

توصیف پدر از زبان زهره؛ نشان دهنده‌ی روحی‌ه‌ی بی محبت پدری است که فقط به فکر تأمین معاش خانواده است، و از اصل تعلیم و تربیت و پرورش دختر، که موجودی حساس است، غافل مانده است.

- تصویر سازی زیبا و تأثیر آن بر ذهن مخاطب:

زانوهایم را بغل گرفتم، چانه ام را میان دو زانو گذاشتم، و آرام و بی صدا اشک ریختم»(۲۲)

نکته جالب در اثر این است که در روند داستان، گاه با گره افکنی‌ها و گره‌گشایی‌هایی روبه‌رو می‌شویم که سبب ساختن فرضیه‌هایی در ذهن خواننده‌ی اثر می‌شود: «چه کار می‌کنی مینا؟ چشم‌هایم را باز کردم پدر بود. با دو دستش بازوهایم را چسبیده بود و هراس‌زده نگاهم می‌کرد» (۱۲۴)

(پس سرنوشت زهره چه شده است؟ چه بلایی سر او آمده؟ او الان (کجاست؟) این‌ها فرضیه‌هایی است که در ذهن مخاطب شکل می‌گیرد.

در این داستان هر علّتی معلومی دارد؛ برای نمونه:

نویسنده با طرح نظریه «نسبیّت» از جانب محسن برادر «مینا»،آن را به عنوان معلولی برای یکی از علت‌های مهم داستان بیان کرده است.

«محسن گفت: یعنی زمان دیگه. همون بعد چهارم. یعنی زمان بعد از طول و عرض و ارتفاع، بعد چهارم هر چیزه و تو می‌تونی همون طور که در مکان حرکت می‌کنی در زمان هم حرکت کنی، عقب بری جلو بیایی، می‌فهمی که؟»(۴۲)

نویسنده با طرح این نظریه، هم خواننده‌اش را با این اطلاعات غافل‌گیر می‌کند و هم زمین‌ه‌ی مناسبی فراهم می‌کند تا مخاطب مدام از دیروز به امروز، گذر کند تا جایی که مرز تاریخ، مرز واقعیت و خیال در هم آمیخته شود.

- نکات پیرامون لحن این داستان:

لحن بی‌اعتنای زهره با مادر در هنگام برگشت از مدرسه، لحن متغیر«من» راوی که در قسمت‌هایی از داستان جدی و یا غمگین است. زمانی که زهره به شدت ترسیده و بهت زده از دیدن حکیمه است، لحن مادر به شدت خشک، جدی و همراه با بی‌اعتنایی است:

«هیچ‌چیز نبود. نه روی زمین و نه در هوا. غیب شده بود. مادرم شانه‌هایم را گرفت و عقب کشید. من جیغ کشیدم... شانه‌هایم را تکان داد و بعد هل داد که بنشینم روی زمین. «آبروریزی نکن» ... به چهره‌ی مادرم نگاه کردم بیش‌تر از آن که نگران باشد، عصبانی بود» (۱۹)

- از برجستگی‌های سبکی دیگری که می‌توان درباره‌ی رمان مورد نظر گفت:

در این اثر، ابتدا خبر از ماجرایی به صورت کلی داده می‌شود و سپس مخاطب را ترغیب می‌کند داستان را ادامه دهد تا متناسب با موقعیت راوی، آن را گره‌گشایی کند.

«زهره می‌گفت دختری را می‌شناسد که موهایی خاکستری دارد، دست‌هایش از آرنج به پایین سوخته، و از همه مهم‌تر صد سال پیش مرده است»(۱۲)

بنابراین در رمان از تصاویری استفاده شده که تا حدی محسوس و ساده هستند. لحن اثر با صدایی واضح البته به صورت چند صدایی اما منظم و آرام است. روایت گونگی، بسیار موفق است، به دلیل اینکه مخاطب را به ادامه خواندن تشویق می‌کند، با سؤال‌ها، فرضیه‌ها، پرسش‌ها و پاسخ‌ها و گره‌افکنی‌ها و گره‌گشایی‌ها ... فضاسازی‌های داستان مخصوصاً در هنگام ترس و وحشت بسیار جذاب و دل‌نشین است.

با نشان دادن زمینه‌های اعتراض؛ مثل کشیدن آه، و گریه کردن زهره، امکانات ناکافی در آپارتمان و نیز فضای بیرون از خانه از جمله پارک، سینما ... توجه نکردن مادر به فرزندش همه و همه زیرساختی بنیادی، از علومی چون روان‌شناسی و جامعه‌شناسی دارد.

نگرش نویسنده به شخصیت‌ها در جهت پیش‌برد قصه است. به هیچ شکلی برایشان تعیین تکلیف نمی‌کند فقط واقعیات را از طریق شخصیت‌ها با مخاطب در میان می‌گذارد. نویسنده خواننده را دست کم نمی‌گیرد و سعی می‌کند بهترین‌ها را در اختیار او قرار دهد و او را در خوانش متن، فعال نگه می‌دارد.

۲-۲-۲- زاویه دید

زاویه دید عامل فراهم آوردن امکان‌های معنایی در اثر است و زمینه‌ی مشارکت فعال مخاطب را هموار می سازد. از دید چمبرز در کتاب هایی که خواننده نهفته‌ی آن کودک یا نوجوان است

نویسنده تمایل بیش‌تری دارد که کودک یا نوجوان را در مرکز داستان قرار دهد. به این ترتیب راوی، قهرمان و محور اصلی داستان است که داستان با گذر از هستی او روایت می شود و تأثیر زیادی بر مخاطب هم سال خود دارد. از جمله روحیهی اعتماد به نفس را در او بالا می برد و به انجام کارهای خوب خود تشویق می کند.

چمبرز معتقد است:« محدود کردن کانون توجه به زاویه‌ی دید کودک، از یک سو به نویسنده کمک می‌کند تا حضور خود دوم خویش را در کتاب، در میدان ادراکی کودک خواننده حفظ کند، و از سوی دیگر اگر کودک، نویسنده پنهان در داستان را کشف کند و با او ارتباط دوستانه برقرار کند به درون کتاب جذب می‌شود. » (حسام‌پور به نقل از چمبرز، ۱۳۸۹: ۱۱۱)

برای تحلیل زاویه دید، این پرسش‌ها مطرح است:

۱- راوی داستان کودک است یا بزرگسال؟ ۲- این راوی، با دیدگاه نوجوان به جهان و هستی می‌نگرد یا به شیوه بزرگ‌سالان؟ ۳ - با وجود این که راوی نوجوان است، آیا مواقعی را می‌توان یافت که نگاه، نگاه بزرگ‌سالانه یا خود نویسنده باشد؟ ۴- کانون توجه روایت نوجوان است یا بزرگسال؟ ۵- آیا زاویه دید به گونه‌ای هست که به کودک مخاطب اجازه‌ی دیدن بدهد، یا راوی با پرگویی جایی برای مشارکت او در عمل روایت باقی نمی‌گذارد؟ ۶- آیا خود یکی از شخصیت‌هاست و از درون داستان به حوادث و ماجراها می‌نگرد یا از بیرون و با فاصله به داستان می‌نگرد؟ ۷- آیا زاویه دید در پی خواننده‌ای منفعل و بی‌تأثیر است یا خواننده‌ای فعال، پرسش‌گر و منتقد؟

تحلیل زاویه دید:

زاویه دید در این داستان متغیر است. داستان از زبان چهار نفر روایت می‌شود: زهره، دوستش مینا که ناخواسته درگیر ماجرا می‌شود، میرزاجعفر خان منشی باشی و «من»، راوی داستان که استاد دانشگاه، محقق و نویسنده این داستان است. هر کدام از این چهار نفر با زاویه (اول شخص)، که هر کدام، قسمتی از بار کتاب را به دوش می‌کشند و موجب متفاوت شدن کتاب و جذب مخاطبین شده‌اند.

آن‌چه موجب تفاوت این داستان با بسیاری دیگر از داستان‌های نوجوان شده است، شیوه بهره‌گیری نویسنده از چند زاویه دید روایت گراست. هر کدام از راوی‌ها که داستان‌ها را روایت می‌کنند، به دلیل گره‌افکنی‌ها و گره‌گشایی‌ها که رخ می‌دهد؛ مخاطب منتظر شنیدن ادامه داستان است و با تغییر زاویه دید، از زبان راوی دیگر، باز به همین صورت منتظر.. .

انتخاب زاویه دیدهای متعدد ویژگی برجسته‌ای به اثر داده است و سبب شده است در فضای فراداستانی اثر، شخصیت‌های داستان را به صورت چند بعدی ببینیم، یک بعد، از جانب شخص مقابل و بعد دیگر از زبان راوی، مثل شخصیت زهره، او از دید «من» راوی این طور توصیف می‌شود:

«زهره دروغگو بود. این را همه می‌دانستند. دخترهای مدرسه، آن‌هایی که در همان دو سه ماه اول سال تحصیلی او را شناخته بودند. به او «زهره خالی‌بند» می‌گفتند. از هر ده تا حرفی که می‌زد هشت تایش دروغ بود. ...» (۲۵)

اما وقتی که خود زهره روایت می‌کند، احساس می‌شود که او به شدت تنهاست، نیاز به آرامش دارد، او مشکلات خاص خود را دارد، فضایی که او در آن زندگی می‌کند، فضای طرد کننده‌ای است، که در نهایت سبب رفتارهای غیرمتعارف او می‌شود.

در نتیجه این گونه زاویه دید، سبب می‌شود؛ که مخاطب از زوایای گوناگون شخصیت‌ها را بشناسد و تحلیل کند. بدین ترتیب سبب مشارکت فعالانه خواننده در اثر می‌شود.

نویسنده با انتخاب زاویه دید متعدد، خود را دانای کل نمی‌داند بلکه او فقط واقعیت‌ها را روایت می‌کند.

راویان داستان در این اثر ادبی به دو گروه تقسیم می‌شوند: ۱- نوجوانان ۲- بزرگ‌سالان

این تقسیم‌بندی از نظر گروه سنی، به نوعی مشارکت فقط نوجوانان را محدود می‌کند و دایره‌ی مخاطبان اثر به بزرگ‌سالان نیز کشیده می‌شود. اما در زاویه دید هر دو گروه، کانون توجه، نوجوانی، بحران این دوره و مشکلاتش است؛ به خصوص دختران، و آن به دلیل زیرساخت داستان، که مبنی بر واقعه‌ی تاریخی دختران قوچان است.

شهرک ارغوان، به عنوان یک شخصیت، که محل وقوع تمام اتفاق‌های این رمان است، سبب می‌شود که فاصله راوی‌ها به هم نزدیک شده و شهرک ارغوان، یک انسجام فکری را بر ای مخاطب فراهم کند.

انتخاب این زاویه دید گزینه‌ای هوش‌مندانه از جانب صاحب اثر است. که با توجه به درون‌مایه اثر، و فرضیه‌هایی که مدام در ذهن مخاطب متن ساخته می‌شود، این نوع اثر، در پی خواننده‌ای فعال و آگاه است، که بتواند کدهایی را که نویسنده در اختیار او گذاشته را بشناسد و به متن، شخصیت‌ها و رویدادهای اثر نگاه معناشناسانه داشته باشد.

طرف‌داری:

یکی از شاخصه‌های اساسی که به ایجاد ارتباط با مخاطب کودک و نوجوان و کشاندن او به درون متن کمک می کند اصل هم‌راهی با کودک و پشتیبانی از اوست. بر این اساس، چمبرز معتقد است که نویسنده نباید در هم‌راهی و مشارکت با خواننده نهفته و پشتیبانی از او اغراق کند و این پشتیبانی به همدستی با کودک تبدیل شود. (چمبرز،۱۳۸۷: ۱۳۰)

برای تحلیل عنصر طرف‌داری محورهای مشخص شده زیر را بررسی می کنیم:

۱- نگاه نویسنده به نوجوان و دنیای او چگونه است؟ ۲- آیا نویسنده دوران متفاوت نوجوانی را پذیرفته و رفتارهای او را ضد قوانین بزرگسالان نمی‌داند؟ ۳- آیا نویسنده با مخاطب نوجوان در مقابل بزرگسال همدست می شود؟ ۴- آیا نویسنده می خواهد نوجوان منتقد و مفسر متن باشد و به او اجازه می‌دهد که برخی از مطالب را خود ارزیابی و کشف کند؟ ۵- نویسنده به کدام یک از جنبه‌های عاطفی، عقلانی و حقوق اجتماعی بیشتر توجه داشته است؟ ۶- آیا مخاطب نوجوان حق دارد دیدگاه‌هایی متفاوت با نویسنده داشته باشد و متفاوت از دیگران باشد؟

تحلیل طرف‌داری:

پرکاربردترین طرف‌داری، از طریق زاویه دید است. نویسنده با کشاندن مخاطب به درون متن زمینه را برای مشارکت فراهم می‌سازد.

نویسنده، از طریق راوی داستان (میرزا جعفرخان منشی‌باشی) که برای بررسی اوضاع حوالی قوچان، به آن اطراف رفته، و با شهر خالی از سکنه ای مواجه شده، که مردم آن کنج عزلت گزدیده‌اند؛ چنین می‌گوید. «مانده‌ام چه طور به این نفوس درمانده حالی کنیم که ما نه برای غارت، که از برای دادخواهی ایشان آمده‌ایم. » (۳۰)

راوی طرف‌داری و پشتیبانی مخاطب را با توضیح اینکه دلیل او برای آمدن او به این سامان چیست برای خود می‌طلبد:

«این خلق درمانده بیش از آن‌که محتاج عدل باشند، محتاج نانند، کاش به جای وعده‌ی عدل و دادخواهی، خورجینی نان برایشان آورده بودم تا شکم خود را سیر کنند»

این طرف‌داری را به دو جهت می‌توان معنی کرد: ۱- از دید اجتماعی ۲- عاطفی

اگر از دید اجتماعی بررسی کنیم: مشکلات اقتصادی و معیشتی بیش‌ترین تأثیر را در گرفتاری‌های اجتماعی و مشکلات فرهنگی می‌گذارد. و اگر از زاویه دید عاطفی به این مطلب توجه کنیم و آن را با داستان زهره پیوند بزنیم، زهره در خانواده بیش‌تر به محبت و عاطفه از جانب پدر و مادر و حتی برادرانش نیاز داشت، تا خوراک مادی و جسمانی بلکه او به تغذیه روح نیاز داشت که همانا عاطفه و محبت بی‌دریغ خانواده است.

- در متن اثر حس هم‌ذات‌پنداری زیادی با مخاطب ایجاد می‌شود و او به طرف‌داری از نویسنده برمی‌آید. نویسنده وارد فضای روایت شده و به نوعی از زبان میرزاجعفرخان، مدافع حقوق کودکان در جنبه‌های عاطفی و اجتماعی می‌شود:

«دختر شیرین زبان چهارساله‌ام که چون پاره‌ی تنم بود، یک هول و ولا وبا گرفت، تب کرد، درد کشید و مُرد ... از آن موقع هر وقت صدای گریهی طفلی را می‌شنوم دلم می‌ریزد. طاقت ندارم رنج هیچ کودکی را نظاره کنم... »(۵۰)

-نویسنده با روایت از طریق زهره، شکایت از تنهایی او را پشتیبانی می‌کند و به خانواده‌ها هشدار می‌دهد که بحران دوره‌ی نوجوانی فرزندشان را با مدیریت کنترل کنند و محبت را از آن ها، به هیچ عنوان دریغ نکنند.

«نشستم و یک دل سیر گریه کردم... برای تنهایی‌ام که بعد از آمدن به خانه‌ی جدید بیش‌تر شده بود. نه دوستی، نه آشنایی، نه جایی برای گردش، نه خیابانی برای قدم زدن» (۲۱)

-عنصر طرف‌داری در این رمان بیش‌تر، یا به عبارت به‌تر از طریق زاویه دید است.

از نکات قابل توجه دیگر در عنصر طرف‌داری، می‌توان به این موارد اشاره کرد:

- نبود جمله‌های محبت‌آمیز در گفتارهای پدر و مادر:

«گفتم به خدا این جا بود، روی زمین ... میون کتابا»

مامان دست انداخت زیر بغلم و از جا بلندم کرد.
«پاشو پاشو برو صورتت را بشور، الان بابا و داداشات می‌آن، خوبیت نداره. » (۱۹)
مؤلف به شدت از نبود مهر و محبت، انتقاد می‌کند.
در این داستان راوی «من» از تعهدی که میرزا جعفرخان به کارش دارد، پشتیبانی می‌کند و تعهد به قلم و رسالت آن، برای نویسنده ارزشمند است.
«هراسم، از آن است که هیچ وقت راه به مقصد نبریم و شرح رنجی که بر مردم بیچاره‌ی این دیار رفته به تهران نرسد. » (۹۵)
«دست نوشته‌های او همین جا نیمه کاره مانده است. برایم جالب بود که میرزا جعفرخان بیش از آن‌که به فکر نجات خود باشد، به فکر رساندن گزارش وضعیت مردم قوچان به تهران است... حس کردم که میرزا جعفر خان نوشتن را تنها کاری می‌دانسته که برای کمک به مردم از دستش برمی‌آید. به همین خاطر مدام می‌نوشته است...» (۹۵)
در این رمان طرف‌داری بیش‌تر از بعد اجتماعی و عاطفی است. طرف‌داری از حقوق اجتماعی کودکان و نوجوانانی است که در صحن‌ه‌ی زندگی خانوادگی باید تسلیم بزرگ‌ترها بشوند و دم برنیاورند. اعتراض به جامعه‌ی پدرسالاری است که دختران و زنان در آن به تمام معنا به هیچ انگاشته می‌شوند و هیچ حقی برای آن‌ها قائل نمی‌شوند.

۲-۲-۳-شکاف‌های گویا:

از دید چمبرز شکاف‌های گویا همان چالش‌ها و نقطه چین‌های موجود در متن است که خواننده را به مشارکت در ایجاد معنا یاری می دهد. مخاطب، از متنی لذت می برد که نویسنده او را در فرآیند جست‌جو و کشف معنا دخالت دهد و او را وادار سازد تا نقاط مبهم را شناخته و در نهایت از فرآیند خوانش متن لذت ببرد.
چالش‌هایا نقطه چین‌های متن به دو شکل مطرح می شود:
۱- شکاف‌های صوری و سطحی: به فرض‌هایی مربوط می‌شوند که نویسنده از خواننده در ذهن خویش دارد. این فرض‌ها ممکن است با آگاهی یا عدم آگاهی شکل گرفته باشد. سبک نویسنده، فرضیه‌های او را درباره‌ی توانایی‌های خواننده‌ی نهفته برای حل مسئله‌های مربوط به زبان و نحو، آشکار می‌کند و به این ترتیب از راه ارجاع‌های نویسنده به چیزهای گوناگون، ما به فرضیه‌هایی در باره‌ی آداب و رسوم، سیاست، باورها و آداب اجتماعی و هر آن‌چه که مربوط به خواننده‌ی نهفته است دست می‌یابیم. شکاف‌های ارجاعی و فرضیه‌هایی که بین افراد مشترک هستند و جزء اشتراکات آن‌ها محسوب می‌شوند نسبتاً بی‌اهمیت‌اند. (خسرونژاد، ۱۳۸۷: ۱۳۴-۱۳۲)
۲- شکاف‌های مشارکت دهنده‌ی خواننده در آفرینش معنا: شکاف‌هایی هستند که خواننده را در فرآیند معناسازی به مشارکت فرا می‌خوانند. این شکاف‌ها اهمیت بسیار بیش‌تری دارند.
نویسندگان کودک مسئولیت عمیق‌تری نسبت به سایر نویسندگان دارند و آن، آشنا ساختن

کودکان برای پذیرفتن چالش‌های موجود در متن با کمک به آن‌ها در دریافت معنا و ایجاد لذت در فرآیند خوانش متن می باشد.

در تحلیل و بررسی شکاف‌های گویا می‌توان پرسش‌هایی از این دست را در نظر گرفت:

۱- آیا در متن، واژه‌ها اصطلاحات خاص علمی، فرهنگی ـ اسطوره‌ای یا آداب و رسوم ویژه‌ای دیده می‌شود که نویسنده معنای آن را به زمینه‌های ذهنی خواننده واگذار کرده باشد؟ ۲- آیا در متن ابهام‌هایی بر جای مانده، که کشف آن‌ها بر عهده‌ی خواننده باشد. مواردی مانند ابهام در ظاهر و یا نام شخصیت‌ها، ابهام در برخی از صورت‌های خیال مانند (کنایه، استعاره، تشبیه، و مجاز و.. .) ۳- آیا ساختار روایت به شکلی هست که به خواننده اجازه دهد برداشت‌های گوناگون از متن داشته باشد؟ ۴- شروع داستان چگونه است؟ ناگهانی شروع شده و نیاز به پیش‌فرض‌هایی از سوی مخاطب دارد، یا با مقدمه‌ای رسا و بی‌هیچ ابهامی شروع شده است؟ ۵- آیا پایان‌بندی داستان، زمینه‌ی پایان‌بندی‌های دیگر را برای مخاطب فراهم می‌آورد؟

تحلیل شکاف‌های گویا:

این داستان با ابهام و سپیدنویسی‌های گوناگونی آمیخته شده است، که می‌توان به این عناوین اشاره کرد:

-لرزان بودن میان واقعیت و خیال: سیر داستان به شکلی است که بسیاری از خیالات و تصورات موجود در داستان، مرز میان واقعیت و تخیل هستند و این سبب می‌شود که خواننده مدام تردید کند. و کشف این شکاف‌ها در طول داستان همواره، ذهن مخاطب را به چالش می‌کشد.

«حکیمه را دیدم. او سراغ من آمد. یعنی او که صد سال پیش مرده بود، حالا در گوشه‌ای از زمان زنده بود؟ همان‌جور که انیشتین به آن همکارش گفت! هم حکیمه و هم تمام دختران قوچانی زنده بودند؟ چه طور می‌شود که همه‌ی ما هم زمان با هم وجود داشته باشیم؟ من، حکیمه ... چه طور می‌شد همه را با هم می‌دید...؟» (۱۲۴)

-تلاش ذهنی مخاطب برای کشف رازها در داستان: به نظر می‌رسد وجود یک کد مهم در داستان به کشف و بررسی رازها کمک می‌کند، و آن هم «آینه» است که به خاطر تأثیر بسیار زیادی که در قصه دارد از همان ابتدای داستان به کمک مخاطب می‌آید تا او را در کشف و بررسی و رسیدن به راز و معنای اصلی داستان کمک کند.

یکی از دلایل اصلی و جذاب برای مطالعه‌ی این کتاب، عنوان بحث‌انگیز و معماگونه ی آن است.

شهرک ارغوان و توصیف‌های ابتدای داستان، هر مخاطب آگاهی را به فکر فرو می‌برد که این همه توصیف دقیق برای چیست؟و حتماً دلیلی برای آن وجود دارد. بنابراین شهرک ارغوان به عنوان یک کد دیگر در رسیدن به رازهای پشت پرده‌ی این داستان کمک خواهد کرد.

«رفتم جلو، جلوی جلو به طوری که پنجه‌هایم از لبهی تیر آهنی که قرار بود پایهی دیوار طبقهی پنجم باشد جلوتر رفت. با یک حرکت کوچک می‌پریدم. زمین آن پایین سفت شده بود...

به حکیمه فکر کردم، به زهره و به همه چیزهایی که پشت سر می‌گذاشتم خودم را رها کردم امّا پرت نشدم...» (۱۲۴)

به نظر می‌آید که این بلوک (۱۳) و طبق‌ه‌ی پنجم، خط قرمزی برای پدر و مادرها است؛ مینا، خانواده و پدری روشن‌فکر دارد، و پدر همیشه حواسش به دخترش است، به همین خاطر به عدم سقوط و عبور از این خط قرمز به او کمک می‌کنند.

«مجید کمی فکر کرد و بعد توی اتاق مینا رفت. ما هم دنبالش رفتیم. پنجره‌ی اتاق را باز کرد هوای سرد برفی تو آمد. مجید کمی به بیرون خیره شد و بعد یک مرتبه گفت: «فکر کنم پیدایش کردم. » (۱۳۱)

اتاق مینا شاید اتاق اندیشه‌های او بود که پدر وقتی به اندیشه‌های او وارد شد توانست بحران او را مدیریت کند و مینا را از رفتن به سمت ممیزی‌ها و خط قرمزها نجات دهد.

پدر مینا کاملاً به او توجه دارد و محبت خود را از او دریغ نمی‌کند:

«هیچ وقت هیچ حرکت من از چشم بابا دور نمی ماند. گفتم: «نه حالم زیاد خوش نیست. »(۱۰۰)

استفاده از برخی اصطلاحات ناآشنا که معانی شان تا آخر داستان به خصوص برای نوجوان، در ابهام باقی می‌مانند: زینک، لیتوگرافی...

یکی از نکات برجسته‌ای که به ابهام بیش از حد داستان کمک می‌کند. استفاده از قید شاید و کلمات مانند اگر است، برای نمونه از داستان زندگی عمو که مینا تعریف می‌کند تا خودش که اگر کتاب زهره در کیف او نمانده بود.. . یا: «و مادر تازه به یاد تلفن می‌افتد. به طرف تلفن می‌رود و توی راه می‌گوید: «شاید رفته باشد خون‌ه‌ی اون دختره، مینا، زیاد می‌رفت اون‌جا» (۱۲۹)

مهم نبودن برادرها برای زهره، نام برادرها را با هم می‌برد و هیچ کدام فرقی با دیگری برای او ندارند.

«به حال من، ناصر، قادر، یاور و یا نادر و ... چه فرقی می‌کند؟» (۱۲۷)

و در نهایت پایان ماجرا که «من» راوی، مصمم به نوشتن داستان می‌شود، و در ذهن خود راه‌های به‌تر نوشتن را با کلمات شاید، اگر ... مرور می‌کند. شاید انتخاب هر کدام از این راه‌ها، که در ذهن اوست نتیجه‌ای را در پی داشته باشد مثل تمام انتخاب‌هایی که هر انسان در مسیر زندگی با آنان رو به رو است، مثل شهرک ارغوان که سه مسیر برای رسیدن به آن وجود دارد.

به نوعی «قَدَر» احساس می‌شود. انتخاب راه‌ها را «راوی» به عهده شخصیت‌ها و مخاطب‌ها می‌گذارد. و او فقط وظیفهی بیان داستان و واقعیت‌ها را دارد انتخاب به‌ترین راه به عهده‌ی خود اوست...

شروع داستان، با مقدمه‌ای تقریباً طولانی، پیش فرض‌هایی را در ذهن ایجاد می‌کند. با پایان یافتن مقدمه و ورود به داستان، فرضیه‌های جدیدتر و پیش می‌آید، که سبب مشارکت هر چه بیش‌تر مخاطب می‌شود و با ادامه آن هیجان و گاه نومیدی با خواننده هم‌راه می‌شود. تا به نوعی سرخوشی از کشف راز و رمزهای داستان، دست می‌یابد. و در این مسیر، تبدیل به خواننده‌ی آگاهی می‌شود که متون را با دقت و سعی در دریافت معنا می‌خواند.. .

۳-نتیجه‌گیری

«اثر ادبی تنها زمانی «لحظه‌ای از خیال» محسوب می‌شود که خواننده میان «توضیح طبیعی و فراطبیعی» در تردید مانده باشد. اگر خواننده توضیح نهایی داستان را در گستره‌ی منطق و قاعده‌ها، طبیعی بیابد، داستان دیگر به نوعی شگرف تعلق نخواهد داشت، اما آن‌جا که خواننده میان دو گستره‌ی طبیعی و غیرطبیعی در تردید باشد، می‌توان ژانر داستان را «شگرف» نامید. (احمدی، ۱۳۷۸: ۶۹۹)

با این توضیح به طور یقین، می‌توان گفت: لالایی برای دختر مرده، یک اثر کاملاً شگرف است. این اثر خواننده را در لایه‌های اثر خود می‌گرداند و با دادن کدهایی او را در مرز میان واقعیت و خیال، بر سر دو راهی قرار می‌دهد و خواننده‌ی آگاه است که از این لایه‌ها، معنای اصلی مورد نظر را، دریافت می‌کند. نویسنده با انتخاب چهار زاویه دید در جذابیت و نوآورانه کردن داستان خود، که هر کدام نماینده‌ی شخصیت یا گروهی در جامعه اند؛ در ایجاد ابهام، تعلیق، کشش، فضاسازی، گره‌افکنی و گره‌گشایی داستان تأثیر داشته است. نویسنده در نمایش فضاسازی‌های ترس و وحشت، و نیز غم و رنج، بسیار خلاقانه و هنرمندانه ظاهر شده است.

با دقت نظر به این نکته که تخیل در دوره‌ی نوجوانی، عنصر بسیار مهم و تأثیر گذاری است نویسنده،در پرداخت این اثر، از منظر تخیل، دقت زیادی به کار برده است.

شاه‌آبادی بحران‌های نوجوانی را با هویت و شخصیت دادن به یک ساختمان، هوش‌مندانه نشان داده است. می‌توان بلوک سیزدهم را نمادی از بحران نوجوانی و خط قرمزهای آن دانست که پدر و مادر و خود نوجوان، باید آن را به خوبی مدیریت کنند. او نکته‌ها و جنبه‌های تربیتی و اخلاقی در این دوره را به طور ضمنی و در اثر جای داده است. بنابراین، «رمان لالایی برای دختر مرده» با سبک پست‌مدرن یا فرا داستانی، با بهره‌گیری از پی‌رنگ قوی و زاویه دید متعدد، بسیار موفق عمل کرده است. نویسنده، با انتخاب دو راوی داستان که نوجوان هستند، مخاطب فرضی‌اش را نوجوان در نظر گرفته است. امّا در بررسی رمان به این نتیجه رسیدیم که به دلیل نکات آموزنده‌ی تربیتی و سبک اثر، در گروه سنی مخاطبان بزرگ‌سال نیز قرار می‌گیرد و آن‌ها نیز می‌توانند از داستان لذت ببرند.

منابع

۱- احمدی، بابک. (۱۳۷۸). **ساختار و تأویل متن**. تهران: مرکز.
۲- ایگلتون، تری. (۱۳۹۰). **پیش‌درآمدی بر نظریه ادبی**. ترجمه: عباس مخبر، تهران: مرکز.
۳- بهداد، بهاره. (۱۳۹۱). «درک متن از طرف مخاطب. » **روشنان**، زمستان، دفتر چهاردهم.
۴- تایسن، لیس. (۱۳۸۷). **نظریه‌های نقد ادبی معاصر**. ترجمه‌ی مازیار حسن‌زاده و دیگران، تهران: حکایت قلم نوین.
۵-حیدری، محبوبه. (۱۳۸۷). «نقش راوی و مخاطب در قصه‌های خواب صوفیه». **مجله‌ی دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تربیت معلم** ،س۱۶، پاییز،شماره ۶۲.
۶- چمبرز، ایدن. (۱۳۸۷). **خواننده درون متن، دیگرخوانی‌های ناگزیر**، مرتضی خسرونژاد، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
۷- حسام‌پور، سعید. (۱۳۸۹). «بررسی خواننده نهفته در داستان‌های احمد اکبرپور بر پایه نظریهی ایدن چمبرز»، **مجله مطالعات ادبیات کودک**، بهار و تابستان، سال اول، شماره اول، صص ۱۰۱-۱۲۷.
۸- خسرونژاد، مرتضی. (۱۳۸۷). **دیگرخوانی‌های ناگزیر: روی‌کردهای نقد و نظریه ادبیات کودک**. تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
۹- سبزیان، سعید؛ کزازی، میرجلال‌الدین. (۱۳۸۸). **فرهنگ نظریه و نقد ادبی**. تهران: مروارید.
۱۰- شاه‌آبادی، حمیدرضا. (۱۳۸۷). **لالایی برای دختر مرده**. تهران: افق.
۱۱- شوقی ضیف، احمد. (۱۳۸۳). **تاریخ تطور علوم بلاغت**. ترجمه محمدرضا ترکی، تهران: سمت.
۱۲ - علوی مقدم، محمد؛ اشرف زاده، رضا. (۱۳۸۶). **معانی و بیان**. تهران: سمت.
۱۳- کامیاب، مرجان. (۱۳۹۱). «برهم کنشی مخاطب و نویسنده در ادبیات کودک». **روشنان**، زمستان، دفتر چهاردهم.
۱۴- مکاریک، ایرنا. (۱۳۸۵). **دانش‌نامه‌ی نظریه‌های ادبی معاصر**. مهران مهاجر؛ محمد نبوی، تهران: آگه، چاپ دوم.
۱۵- هاشمی، طاهره. (۱۳۹۱). **مخاطب‌شناسی شعر دوره‌ی مشروطه: ملک‌الشعرای بهار، ایرج میرزا، عارف قزوینی، و.. . . (پایان نامه)**.

مجله‌ی علمی-پژوهشی زبان و ادبیات فارسی
دانشگاه آزاد اسلامی، واحد فسا
س ۵، ش۲ (پیاپی ۱۱)، پاییز ۱۳۹۳

بررسی و نقدِ طنز پرخاش‌گرانه در آثارداستانی صادق هدایت

دکتر مرضیه زارع
استادیار دانشگاه پیام نور یزد
دکتر آسیه ذبیح‌نیا عمران
استادیار دانشگاه پیام نور یزد
لیلا نجفی
کارشناس ارشد دانشگاه پیام نور یزد

چکیده
ادبیات داستانی طنز و واقع‌گرا همواره از ملاحظات سیاسی و فرهنگی و اجتماعی متأثر بوده است. صادق هدایت از نویسندگان بزرگی است که به جز آثار رئالیستی و روان‌داست‌آن‌ها از طنزی تلخ در داستان‌های خود بهره می‌برد. طنز هدایت هم‌راه با خشم و پرخاش و نوعی تسویه حساب با بی‌عدالتی، خرافه‌پرستی، ناآگاهی اقشار مختلف جامعه نسبت به شرایط اجتماعی و سیاسی و فرهنگی هم‌راه است. این مقاله با روش تحلیل محتوا در پی این است که چگونه طنز پرخاش‌گرانه‌ی هدایت اوضاع و شرایط سیاسی و فرهنگی و اجتماعی زمان خود را بازتاب می‌دهد و مشخص می‌کند که نگاه هدایت در این نوع طنز متوجه چه قشری از جامعه است. طنزهای هدایت محملی است برای التیام بخشی به آشوب درونی و مفری است برای بیان احساس بیزاری و رنج. خشم هدایت ریشه در وقایعی دارد که در پیش روی ملت در حال اتفاق افتادن است.

واژگان کلیدی: صادق هدایت، داستان، طنز پرخاش‌گرانه.

Email: Asieh.zabihnia@gmail.com

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۲/۶/۲۸
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۳/۴/۲۳

۱-مقدمه

نویسندگان فرزندان زمانهٔ خویشند. آن‌ها به وسیله‌ی تجربیات و مسائل پیرامون خود داستان را بوجود آورند و هر چه این تجربیات دقیق‌تر باشد داستان جنبه حقیقی تری به خود می‌گیرد. به عبارتی او مخاطب را با وقایعی آشنا می‌کند که همواره در پیش روی خود داشته است.داستان در حکم آینه‌ای است که تحول روحی و معنوی انسان را در طول زمان در خود بازتاب می‌دهد.

نویسندگان از دل افراد جامعه برای نشان دادن رنج‌ها، بی‌عدالتی‌ها به پا می‌خیزند و جامعه‌ای را نشان می‌دهند که خشونت و ستیز در بین افراد گاه به یک مساله پیش پا افتاده و کم توجه به آن نگریسته می‌شود. واقعیت‌های در دست توصیف، همواره از صافی ذهن حساس و تیز بین نویسنده می‌گذرد و او نیاز به کار افزاری زبانی مثل داستان دارد تا به افشای بی‌عدالتی‌ها و عقب ماندگی‌ها بپردازد. هدایت با حساسیتی بی نهایت و با شاخک‌هایی تیزتر از همه در دوران استبداد و خفقان و فقر فرهنگی و اقتصادی آن را حس کرده و در قالبِ داستان با درون مایه‌ی طنز ریخته است.

طنز مهم‌ترین ابزار ادبی است که هدایت از آن برای تبیین و تجسم واقعیت‌ها بهره گرفته است.«طنز او انواع و اقسامی دارد که آکنده از انگیزه‌های درونی و از جمله خشم نویسنده است. و این خشمی است انگیخته از خشونت‌های خارجی، امُلّی‌ها، و عقب ماندگی‌های اجتماعی، تحجّرهای ادبی، زورگویی‌های سیاسی، تحقیر و استخافی که در اجتماع و ادبیات نسبت به خود می‌بیند.» (کاتوزیان، ۸۲: ، ۱۳۷۶)

آثار هدایت بارها مورد تحلیل و بررسی قرار گرفته است.در بررسی طنز آثار هدایت، شاید بتوان گفت دکتر محمدعلی کاتوزیان بیش از دیگر منقدان آثار او را مورد کنکاش و دقت قرار داده است. با یک تقسیم‌بندی کلی می‌توان از حیث محتوا دو گونه طنز را در آثار هدایت از یک‌دیگر تمیز داد:
۱- طنزهایی که ناظر به وضع اجتماع و سیاست است؛ هم‌چون: حاجی آقا، توپ مرواری، ولنگاری.
۲- طنزهایی که ناظر به کل جهان و بیان دغدغهی همیشگی هدایت است؛ هم‌چون: داستآن‌های رئالیستی او. (هاشمی، ۷۳: ۱۳۸۲) بنابراین در این مقاله سعی می‌شود به سوال‌های زیر پاسخ داده شود:

۱- آیا طنزهای صادق هدایت خشم‌گین و پرخاش‌گرانه است؟
۲-هدف هدایت تنها توهین و تمسخر فرهنگ و عقاید دیگران است؟
۳- چه کسانی در تیررس شکایت و خشم هدایت قرار دارند؟

۲-بحث و بررسی

۲-۱-تعریف طنز پرخاش‌گر:

«طنز در لغت به معنای سرزنش، تمسخر، طعنه، تهمت و سخن رمز آلود است.» (فرهنگ عمید، ذیل واژه طنز) از نظر ادبی طنز شیوه‌ی بیان مطالب انتقادی و نفرت بار هم‌راه با خنده و شوخی

است. برخی طنز را با علم بدیع در ارتباط می‌دانند.زیرا نویسنده طنز با بهره گیری از فن بلاغت و سخنوری فضایی را به تصویر می‌کشد که نه فقط خواننده را سرگرم می‌کند بلکه الگویی از اعمال و سکنات اشخاص جامعه نیز به دست می‌دهد.» (حری، ۵۹: ۱۳۹۰)

«اساسی‌ترین مسائل ترجمهی طنز، مسائل مربوط به کاربرد زبان و عوامل درونی زبانی گفتمان طنز است. یکی از ویژگی‌های زبان، دو یا چند معنایی بودن آن است. در واقع نقش دوگانه زبان یا دو معنایی(double meaning) از جمله مهم‌ترین مؤلفه‌های گفتمان لطیفه به شمار می‌آیند. از جمله مهم‌ترین واژگانی که در گفتمان متعارف و ادبی به دو معنایی یا چند معنایی اشاره دارند و به هنگام انتقال به زبان دیگر، خود را ترجمه ناپذیر یا سخت ترجمه‌پذیر نشان می‌دهند عبارتند از: ابهام، جناس و بازی‌های کلامی، کنایه و طعنه.» (همان: ۷۷)

طنز(satire) شعر یا نثری است که در آن حماقت یا ضعف‌های اخلاقی، فساد اجتماعی یا اشتباهات بشری با شیوه‌ای تمسخر آمیز و اغلب غیر مستقیم باز گو می‌شود تا با این سلاح ادبی از فرد، عقیده یا تشکیلات برای نشان دادن نقص‌ها و ایرادها انتقاد کند.

«ویژگی طنز که به طنز پرخاش‌گر تعبیر می‌شود، به ویژگی سربروس(Cerberus) سگ معروف و افسانهای یونان شباهت دارد. سربروس سگی سه کله است که از دروازه‌ای جهنم مراقبت می‌کند. این سگ واجد خصیصه دوگانهی سگ‌هاست یعنی به مردگانی که وارد می‌شوند خوش آمد می‌گوید و بر کسانی که قصد فرار دارند راه را می‌بندد. این خصوصیت طنز پرخاش‌گر نیز محسوب می‌شود. بنابراین در طنز پرخاش‌گر نویسنده یا شاعر به ظاهر جدی موضوع و یا بر عکس نکاتی ظریف را در اثر می‌گنجاند که خواننده را به تفکر وا می‌دارد.» (حری، ۶۳: ۱۳۹۰)

۲-۲- ژانر طنز پرخاش‌گر:

ژانر طنز پرخاش‌گر را می‌توان به دو دسته تقسیم کرد:

۱-طنز رسمی یا غیر مستقیم:

الف- جونالی(Juvenalia)

ب- هوراسی(Horatio)

۲-طنز غیر رسمی یا مستقیم:

الف –منیپی (Menipea)

ب- ولتر مینیپی

«در طنز رسمی صدای طنز آمیز به شیوه اول شخص صحبت می‌کند.خطاب این شخص یا به خواننده است یا به شخصیت خود اثر.طنز غیر رسمی به جای قرار دادن خواننده از دیگر شیوه‌های ادبی بهره می‌گیرد. طنز هوراسی ملایم مودب و همراه با لبخند و هدفش اصلاح امور با استفاده

از خنده ملایم و ملاطفت آمیز است و طنز یونالیستی یا جونال گزنده و تلخ و خشمگین است و با تحقیر و غیظی اخلاقی فساد و بدی آدمیان و نهادهای آنان را بر ملا می‌کند.» (ارباب شیرانی، ۴۲۳: ۱۳۷۳) هم‌چون: حاجی آقاف توپ مرواری، ولنگاری.

«در طنز منیپی که منیپوس از کلبیان یونانی آن را ابداع کرد بیش از خود فرد به حالت‌ها و گرایش‌های ذهنی‌اش پرداخته می‌شود. پرداخت شخصیت‌ها و گفته‌های آنان اعتراف گونه است.» (اصلانی، ۱۶۲: ۱۳۸۵) هم‌چون: علویه خانم.

در طنز پرخاش‌گر خواننده بر رفتار مضحک و متهورانه شخصیت داستانی می‌خندد. نویسنده بر اموری تأکید می‌کند که مخاطب می‌تواند برای به‌تر بودن و به‌تر زیستن آن معایب را بشناسد و نسبت به اصلاح آن در خود تلاش کند. مخاطب به نوعی با هتک حرمت یا نارضایتی اخلاقی سر و کار دارد. طنز پرخاش‌گر دو روی یک سکه است که یک روی آن بر شمردن معایب است و روی دیگر آن پیش‌نهاد محاسن و مناقب در برابر معایب است. اگر قرار است طنز پرخاش‌گر تأثیر گذار باشد مخاطب نیز باید در ضمیر خود معیاری برای تمییز خوبی از بدی داشته باشد.در واقع طنز پرخاش‌گر به احساس مشترک معیارهای جامعه بستگی دارد و هر آن چه که مخالف با این معیارها باشد شایسته است که در تیر رس طنز پرخاش‌گر قرار بگیرد.(حری، ۶۴: ۱۳۹۰) در طنز پرخاش‌گر کلام نویسنده از سویی بر معایب افراد می‌خندد و از دیگر سو دیگران را تشویق می‌کند تا آن معایب را ترک کنند.

«طنز نویس با دلی پر خون به فساد و ابتذال حمله می‌برد، خشم را در خود نگاه می‌دارد و برای آشکار کردن آن ابزار مناسبی را می‌جوید. با نوشتن شوخی‌های زشت و دشنام‌های بازاری نمی توان طنز نویس شد. زیرا طنز باید شاد کننده و در همان زمان خشمگین کننده باشد. سویفت (Janathan Swift) می‌گفت: «من نمی خواهم سرگرم کنم بلکه می‌خواهم مردم را خشمگین کنم و بر آن‌ها توهین روا دارم» این سخن سویفت بازتاب مثل مشهور است که می‌گوید: با خنده بکش! هنگامی که نیروی فساد فزونی می‌گیرد و ابتذال سایه گستر می‌شود، کار به جایی می‌رسد که فاسد دروغزن خود را در جای طبیعی می‌یابد و آن قدر که کار خودش را تکرار می‌کند دیگر در کارش زشتی و تشویش حس نمی کند.» (دستغیب، ۱۵۱-۱۵۳: ۱۳۵۷)

۲-۳-صادق هدایت، طنزنویس تلخ‌کام و عبوس:

«در اروپا ولتر، نیچه، کی‌یر که‌گور، سویفت، چخوف، برنارد شاو، هدایت و عبید زاکانی در ایران با فرو خوردن خشم خود، غیر مستقیم به ریاکاری چیرهی زمان حمله می‌کردند. البته باید دانست که طنز نویسان دو گونه‌اند:

۱. طنزنویس شادکام و شوخ.

۲. طنزنویس تلخکام و عبوس.

ولتر، نیچه و چخوف طنز نویسان شادکامند و با خنده می‌کشند. حافظ، سویفت و هدایت، طنز نویسان تلخکام و سوخته دل هستند، در میان خنده می‌گریند و از سخنانشان آه دل مردم خردمند در بند افتاده زبانه می‌کشد.» (همان: ۱۵۴)

«وقتی گوینده و نویسنده‌ای در بیان عواطف و آرا خود زیاد به طنز توسل می‌کند نقش روان شناختی او در این کار مهم‌تر از دیگران است. از این گذشته نوع طنز شدت و ضعف آن و ظرافت و خشونت نسبی آن نشانه‌هایی از این روان شناختی به دست می‌دهد. یکی از انگیزه‌های نسبتاً بارز طنز، خشم گوینده و نویسنده است که خاصه در هجو به عیان دیده می‌شود. طعنه و نیش و استهزا و کنایه همه از خشم گوینده و نویسنده حکایت می‌کند، اما خشم و البته سایر تخیلات روان شناختی را در طنزهای پوشیده‌تر می‌توان یافت. طنز هدایت و بذله‌گویی و شوخی و تمسخر و هجو را نه می‌توان فقط با توسل به روان شناسی گوینده و نویسنده تبیین کرد و نه آن را الزاماً ملاک تحلیل روان شناختی از گوینده و نویسنده قرار داد. زیرا اولاً یک مقوله جمعی یعنی جهانی و تاریخی- ادبی است که به عنوان شیوه خاص از بیان در دسترس همه است و ثانیاً بر خلاف پاره‌ای از تقریرات ادبی دیگر، معمولاً عامل نکته یا نکاتی جمعی است.» (کاتوزیان، ۸۱: ۱۳۷۹) بنابراین غرض از آن رساندن یک نکته اجتماعی است که منجر به استفاده از سلاح طنز برای بیان واقعیت‌ها و حوادثی است که در حال اتفاق افتادن است.

۲-۴-طنز پرخاش‌گر در داستان‌های رئالیستی هدایت:

هدایت در داستان‌های واقع گرای‌آن‌هاش ارزش‌های تثبیت شده را با طنزی ویران‌گر مورد سؤال قرار می‌دهد. در داستان‌هایی چون «حاجی مراد، آبجی خانم، مرده خورها، داش آکل، طلب آمرزش، چنگال، محلل، زنی که مردش را گم کرد، علویه خانم و سگ ولگرد، با توصیف انتقادی از جامعهی تحت استیلای استبداد و خرافه پرستی آن را افشا می‌کند و پوسیدگی درونی اش را به رخ می‌کشاند و بیزاری خود را از مردمی که پذیرای این محیط پست و متعصب اند را ابراز می‌کند.

«در داستان‌های هدایت خشم و کین و بیزاری و نفرتی که هم از دیگران و هم از خود در اعماق انگیزه‌های این گونه داستان‌ها و اجزا آن هست توأم با تحسر برای بهشت گم شده و تأثر از وضع موجود غالباً به صورت تناقض و طنز متجلی می‌شود و به همین دلیل پوشیده و پیچیده است.» (کاتوزیان، ۸۴: ۱۳۷۶)

«تنشی که در فضای این آثار به چشم می‌خورد بازتاب دهندهی اضطراب چیره بر یک دوران و نیز بر روح هدایت به عنوان انسانی در گیر تضادهای درونی خود است. او نویسندهٔ سال‌های شکست(۱۳۰۰-۱۳۲۰) بر خلاف نویسندهی دوران مشروطه نقش حساس اجتماعی خود را از دست داده است و در این جهان بیگانه احساس تنهایی و آسیب‌پذیری می‌کند. به بی نظمی‌هایی که همگان بر آن خو گرفته اند معترض است می‌کوشد در جهان داستانی‌اش به زندگی نظمی تازه

دهد و در آن‌چه همگان بدیهی می‌انگارند ایجاد تردید کند.»(میرعابدینی، ۹۶: ۱۳۷۷) طنز او هم‌راه با یک احساس یأس و ناشکیبایی است. خودکشی شخصیت‌های هدایت که بر آثار وی سایه انداخته نیز طنز تلخی نسبت به شرایط و قراردادهای اجتماعی است.

«هدایت گاه به شیوهی زندگانی مردم هم زمان و رسم‌های نادرست حمله می‌برد و بدی‌ها را به زیر شلاق طنز می‌اندازد، ولی این انتقادها در اثر بیزاری از مردم نیست، بلکه دلیل دلبستگی او به ایران و مردم ایران است زیرا به گفتهی نیچه: آن کس که زیاد دوست می‌دارد به شدت تنبیه می‌کند.» (دستغیب، ۱۴۱: ۱۳۵۷)

طنز دشنام گونه هدایت فوران خشم فرو خورده‌ای است علیه جامعه‌ای که به خاطر ناآگاهی و بی‌سوادی ستم و ظلم را می‌بیند اما کاری نمی تواند انجام دهد.در طنز پرخاش‌گر آرم‌آن‌های ارزش‌مند بشر را می‌توان در یافت.

طنز پرخاش‌گر در انتقاد از استفاده ابزاری مذهب و خرافات:

«هدایت استاد بزرگ انتقاد هجایی در ادبیات معاصر ایران است. او استعداد عجیبی دارد که صحنه‌های زشت و ناپسند زندگی و نقاط ضعف کسان و بسیاری از مسائل جاری را که در نظر مردم عادی و ساده تلقی می‌شود، هنرمندانه ترسیم و آن‌ها را مسخره و احمقانه جلوه دهد.» (آرین پور، ۳۸۵: ۱۳۸۷)

«بخشی از نقدهای اجتماعی هدایت به دین و مذهب بر می‌گردد. بر خورد هدایت با این مقولات چند سطح دارد. در سطحی به نقد شعائر و احکامی می‌پردازد که آن‌ها را موج و اخلاقی و متناسب با زمان می‌داند؛ نقد حجاب در «حاجی مراد» یا نقد احکام ازدواج و طلاق در «محلل» از این جمله است. اما انتقادات هدایت محدود به چنین داستان‌هایی نیست. در «سگ ولگرد» مردم به حیوانی درمانده، ظلم می‌کنند چرا که آن را نجس و منفور می‌دانند. هدایت وقتی بچه‌ها حیوان را آزار می‌دهند می‌نویسد.» (هاشمی، ۸۸-۸۹: ۱۳۸۲)

«همه محض رضای خدا او را می‌زدند و به نظرشان خیلی طبیعی بود سگ نجسی را که مذهب نفرین کرده و هفت جان دارد بچزانند.» (هدایت، ۱۱، ۱۳۴۱)

در جای دیگری صاحب دکان نانوایی که با ظاهری مهربان حیوان را با خود جلب کرده است پس از آن‌که قلاده اش را باز می‌کند او را با لگد می‌راند و سپس دستش را به دقت آب می‌کشد. در آبجی خانم چنین کسی که صرفاً به ظاهر احکام شرع چسبیده به اخلاق دینی متخلق نیست. چرا که به خواهرش تهمت می‌زند و حتی در انتهای قصه خودکشی می‌کند.

«در داستان طلب آمرزش آن دسته از باورهای خرافی که دست انسان را در انجام هر گونه جنایتی باز نگه می‌دارد به شدت محکوم می‌شود:

«مگر نشنیدی؟ زوار همان وقت که نیت می‌کند و راه می‌افتد اگر گناهش به اندازه برگ درخت هم باشد، طیب و طاهر می‌شود.»(همان ، سه قطره خون: ۸۸)

«حتی شاید کیساکی‌کی در داستان «پدران آدم» را بتوان نمونه‌ای از روحانی نمایان

دانست. هدایت به این افراد و هم به اجتماعی که چنین افرادی در آن مقبولیت دارند معترض است.»(هاشمی، ۹۱: ۱۳۸۲)

هدایت برای حیوانات بی پناه، زنانی که با قوانین یک جانبه و سخت به عنوان تملک مردان دست به دست می‌شوند و رنج می‌کشند، کتک می‌خورند و تحقیر می‌شوند بدون اینکه دادگاهی دربارهٔ مصائب آن‌ها قضاوت کند، فریاد خشم خود را در قالب داستان و رمان می‌نگارد و حکایت مظلومانه آن‌ها را به خوانندگانش گوشزد می‌کند.

طنز پرخاش‌گر و رسوایی جامعهٔ مرد سالار:

صادق هدایت کشیده‌ترین خراش‌ها را بر پوست جامعهٔی منحط و تباه شدهی ایران هم عصرش وارد کرد. آدم‌های داستآن‌های هدایت گرفتار اضطراب و دغدغه‌های روحی درونی اند. شخصیت بی خیال و آرامی را نمی توان در میان قصه‌ها و ماجراهای هدایت پیدا کرد. در علویه خانم که لبریز از فحاشی‌های اغراق آمیز و نفوذ در حیات انگلی اوباش است، عمیق‌ترین لایه‌های اجتماع کاویده می‌شود و با مهارت ستودنی هدایت، برای همیشه در دیالوگ‌ها و واکنش‌های افراد ترسیم و ضبط و ثبت می‌شود. نگاه تلخ و ناتورالیستی هدایت به زندگی فرودستان با طنز آشنای او که روایت کنندهی سرنوشت شوم زن ایرانی است، با شرح زندگی زن دوازده ساله‌ای که سه بار مطلقه می‌شود، علویه خانم و فرزندش را نمونه‌ای از زنان دردمند و بی سرپرست نشان می‌دهد که در زیر بار فقر و جامعهٔ مرد سالار به سختی زندگی می‌کنند.

«علویه خانم اگرچه جنبهی واقع بینی دارد و خواننده حس می‌کند که با اشخاص داستان آشناست اما با خواندن قصه نوعی نفرت در وجود آدمی پدیدار می‌شود، نفرتی که از پستی و ریا و تقلب و دو رویی افراد جامعه بر می‌خیزد.» (عطایی راد، میرحسینی، ۲۰۳: ۱۳۸۰) هدایت در این داستان‌ها به جنگ رسم‌های نادرست می‌رود و با نبرد افزار طنز به قلب حریف که همراه با دغل‌کاری، ریا و دروغ است می‌زند. (دستغیب، ۶۵: ۱۳۵۷)

داستان مرده خورها هم‌چون نمایش‌نامه‌ای طنز، شخصیت‌های داستان را می‌پروراند. مشاجره‌های زنانه آن‌ها مخاطب را اندکی از پیام اصلی داستان دور می‌کند، اما با دقت در زندگی دو هوو، در لابه لای این مشاجره ها، زنانی ستم دیده مشاهده می‌شوند که به خاطر سنت چند همسری و آزادی مردان در ازدواج‌های متعدد نسبت به آن‌ها ظلم می‌شود. تا جایی که بعد از مرگ مرد، زنان باید برای زندگی خود دست به جادو وطلسم و دزدی از مال همسر خود شوند. هدایت در کنار بازی زبانی و هنر داستان نویسی خود، پرده از واقعیتی برمی‌دارد که درباره زنان هم عصرش دیده و دریافته است.

داستان زنی که مردش را گم کرد داستان زنانی چون زرین کلاه است که با وجود تمام مصائب، فحش‌ها و آزارها در پی مردی که هم‌چون گل ببو بوی سر طویله می‌دهد، می‌رود تا واقعیت‌های موجود در زندگی مشقت بار برخی از زنان را به تصویر بکشد. «داستان زنی که مردش را گم کرد با آرزوی تلخ و رنج باری که از خاطر زرین کلاه می‌گذرد در طنزی سیاه وقتی زرین کلاه با خرکچی

جوان می‌رود، به پایان می‌رسد.» (جورکش، ۸۰: ۱۳۷۷)

طنز پرخاش‌گر و سقوط ارزش‌ها در جامعه:

هدایت با طنز و ساده نویسی خود با روش‌های رسمی ادبی داستان‌آن‌های عشق آلود می‌ستیزد. طنز تند هدایت رسوایی‌ها را آفتابی می‌کند. در دن ژوان طرح و توطئه و درون‌مایه داستان‌هایی از این دست، طوری است که خواننده باید نتیجه را بیابد. هدایت، حکایت عشق بر باد رفتهٔ حسن در «دن ژوان کرج» را که عشقی گذرا و وابسته به شرایط و محیط قی آلودِ دروغ و تزویر است، به مدعیان داستان‌های رمانتیک، نشان می‌دهد.

دن ژوان، ممتازترین کار هدایت در زمینه طنز اجتماعی است. هدایت نه تنها از شهوت و عشق جنسی ابراز انزجار می‌کند بلکه در هر فرصت مناسب که پیش می‌آید خشم خود را نسبت به ابتذال موجودات پستی که جز به منافع خود نمی اندیشند نیز فروگذار نمی کند. «در داستان دن ژوان از رفتار ریا کارانهٔ زن‌هایی امثال معشوقهٔ حسن که دل‌باختگان خود را به هر بهانه تیغ می‌زنند و آخر سر هم او را بی رحمانه رها می‌کنند و احساسات پاکشان را جریحه دار می‌سازند، انتقاد می‌کند.» (قربانی، ۱۵۶: ۱۳۷۲)

داستان مردی که نفسش را کشت فریاد هدایت علیه عارفان دروغینی است که خود را هم‌چون شیخ ابوالفضل جانشین حلاج، بوعلی سینا، حافظ و مولوی می‌دانند لیکن نه بویی از عرفان آن‌ها برده اند و نه آن‌ها را می‌شناسند.

در داستان مردی که نفسش را کشت هدایت به روشنی بیهودگی ریاضت‌های صوفیانه را برای رسیدن به مرتبه‌های برتر کمال روانی نشان می‌دهد. میرزا حسن علی سال‌ها ریاضت می‌کشد و از مراد خود شیخ ابوالفضل پیروی می‌کند.ولی بعد در لحظهٔ بحرانی تردید به در خانه مراد خود می‌رسد و در آن جا می‌بیند مردی خشمناک فریاد می‌زند:

«به آشیخ بگو فردا می‌برمت عدلیه. آن‌جا به من جواب بدهی دختر مرا برای خدمت‌کاری بردی و هزار بلا سرش آوردی، ناخوشش کردی، پولش را هم بالا کشیدی.یا باید صیغه‌اش بکنی یا شکمت را پاره می‌کنم.» (هدایت، ۱۴۰: ۱۳۴۱سه قطره خون)

وقتی میرزا حسن‌علی به ریاکاری و دنیا دوستی این فرد پی می‌برد، شک می‌کند که آیا همهٔ صوفیان همین طور بوده‌اند و چیزهایی می‌گفته‌اند که خودشان باور نداشته‌اند؟ یا این کار به مرشد او اختصاص دارد و میان پیغمبران جرجیس را پیدا کرده؟ هم‌چون آشیخ در قصهٔ مرده خورها. که به نفع خود با همکاری نرگس(زن دوم مشدی رجب) از منیژه، همسر دوم پول تلکه می‌کند. (هاشمی، ۹۱: ۱۳۸۲)

«در داستان میهن پرست مناسبات اجتماعی معاصر را به سخره می‌گیرد و صدای اعتراض خود را بر ضد سیاست مدارا فضل فروش اما فاسد و غیر مسئول بلند می‌کند و با نشان دادن حقارت روحی آنان به تحقیر«دوران مشعشع افکار» می‌پردازد؛ افشای چهره واقعی کسانی که از اعتبار اجتماعی بالایی بر خوردارند اما از عوامل سقوط فرهنگ و جامعه اند.» (عابدینی، ۲۱۳: ۱۳۷۷)

چهرهٔ سید نصرالله ولی و حکیم باشی پور به نیکی مجسم شده‌اند زیرا در ادبیات فارسی و عربی و فرانسه در تحقیق و تبحر و فلسفهٔ غربی و شرقی، در عرفان و علوم قدیم و جدید، بی‌آن که اثری از خود باقی گذاشته باشند انگشت نمای خلق شده اند. علامه‌های بی‌کتابی که در مثل می‌دانند سماور مرکب از سه لغت فارسی، عربی و ترکی است و باید به کسر اول خوانده شود زیرا در اصل سه- ماء- ور بوده است یعنی سه آب بیاور.او سرمایه‌ی ناچیز دانش آن‌ها را به زیر شلاق طنز می‌گیرد و بر آن‌ها اعتراض می‌کند.

«در بوف کور نمونه‌هایی از خشم پرخاش‌گر به چشم می‌خورد معمولاّ از حد هتاکی و بدگویی فراتر نمی رود. این هتاکی در بوف کور تماماً متوجّه رجاله هاست. یعنی مردمانی که کم و بیش به اصولی که ادعا می‌کنند پایبند نیستند و نان به نرخ روز می‌خورند یعنی عموم مردم اعم از خواص و عوام.» (کاتوزیان، ۸۳: ۱۳۷۶)

«بوف کور اعتراض هنرمندی است به محیط زیست هم‌زمانش که هنر و دانش درآن خریدار ندارد و کسی بالاتر از مسائل محدود زیست فکر نمی کند. زندگی از آن احمق‌ها و رجاله هاست که سالمند و خوب می‌خورند و هرگز ذره‌ای از دردهای هنرمندان را حس نمی کنند تا جایی که هنرمند خود را نقاشی نفرین شده و قلمدان سازی بدبخت می‌داند. شگفت آور نیست که در این چنین محیطی می‌بیند زمین از زیر پایش در می‌رود حالت سرگیجه دارد و زمین و موجودات آن از او دور شده اند، ناچار به طور مبهمی آرزوی زمین لرزه یا یک صائقه آسمانی می‌کند برای این که بتواند دیگر بار در دنیای روشن و آرامی به دنیا بیاید.» (دستغیب، ۱۲۰: ۱۳۵۷)

«دو بخش بوف کور ابراز دو خشم و دو دل پری است. تسویه حساب با آموخته‌های جوانی، تسویه حساب نویسنده با جامعه‌ای که قدرش را نمی دانند و حقش را نمی دهند به همین جهت این اثر یک هجو نامه شمرده می‌شود. از همان آغاز بخش نخست اشاره‌هایی به ریشه‌های ملّی ایرانی می‌شود که در بخش دوم به صورت چهره پردازی در می‌آید.»(عطایی راد، میر حسینی، ۲۷۰: ۱۳۸۰)

تمام داستان را می‌توان دادخواستی علیه دنیای رجاله‌ها، به معنی پیکارجویانه آن دانست. در بوف کور حرف دیگری نیز هست و آن درست همان چیزی است که او را به پرخاش‌گر خشمگین علیه محیط اجتماعی زمان خود بدل می‌سازد. در بوف کور پرخاش خشمگین هدایت، به صورت صیحه‌ای رنج‌آلود، علیه اجتماع دورانش دنیای رجاله‌ها بسیار جلی و خوانا است. گویی می‌خواهد از این آدم‌های خوش‌بخت که هیچ ایده الی ندارند و چنین وضعی را تحمل می‌کنند انتقام بگیرد. در بوف کور نفرت خود را از رجاله‌ها این گونه بیان می‌کند:

«اصلا چطور می‌توانستم رفتار و اخلاق رجاله‌ها را یاد بگیرم؟حالا می‌دانم آن‌ها را دوست داشت چون بی حیا احمق و متعفن بودند.»(هدایت، ۶۱: ۱۳۳۶ بوف کور)

بی‌گمان هنگامی که از رجاله‌ها سخن می‌گوید و فاصله‌ای پر نشدنی بین خود و آن‌ها می‌بیند، مرادش داش آکل‌ها، گل ببوها، زرین کلاه ها، همایون ها، بهرام ها، خدادها و لاله‌ها نیست

مرادش حکیم باشی پورها، سید نصرالله ولی‌ها و دن ژوان هاست.» (دستغیب، ۳۱: ۱۳۵۷)

«دن ژوان نسبت به قضایایی که با اومربوط می‌شد ککش هم نمی‌گزید و کاملا برایش طبیعی بود.من فهمیدم حرف‌های بی‌سر و ته اداهای تازه به دوران رسیده، اطوارش دروغهای لوس و تملق‌های بی‌جایی که می‌گفت کاملا بی اراده و از روی قوه کوری بود که با محیط و طرز محیط او وفق می‌داد. او حقیقتا یک دن ژوان محیط خودش بود بی‌آن‌که خودش بداند.» (هدایت، ۵۱: ۱۳۴۱ سگ ولگرد)

۲-۵-توپ مرواری ، ادعا نامه هدایت علیه جامعه:

ژانر طنز رسمی و یا جونالیستی در دو رمان توپ مرواری و حاجی آقا با تحقیر و غیظی بیش از حد معایب انس‌آن‌ها را بر ملا می‌کند، به طوری که می‌توان گفت طنز هدایت و خشم فوران کردهی او از فرهنگ و سیاست حاکم بر جامعه، کوبنده و ویران‌گر است. داست‌آن‌های طنز آمیز یا تسخرنامه‌های هدایت، شوخی‌های گزنده و پرخاش‌های بازی‌گوشانه یا خشم آلود او به فضای زندگانی اجتماعی و تاریخی خویش است.تسخرنامه‌ها، با همه ناهمگونگی فرم شان، زهرخندی هستند بر جهان تاریخی که هدایت در آن چشم گشوده و زیسته است. زبان خندستان او هرچه پیش تر می آید، تلخ تر و گزنده تر و حتی درنده تر می شود. این تلخ نگاری هم‌راه با طنز در ولنگاری و توپ مرواری ادامه دارد. در توپ مرواری به تسخر پرخشمی بدل می شود که با زهرخند خود می خواهد همه چیز را در پیرامون خود بترکاند. طنز پرخاش‌گر هدایت در توپ مرواری بازتاب بسیاری دارد.

«هدایت می‌کوشد غبار افسانه را از روی تاریخ کنار بزند و صاحبان اقتدار و متفکران درباری را هجو کند و با نمودن ابتذال درونی بزرگان، حقارت روحی آنان را بر ملا کند و نظام شاهنشاهی را مورد طعن و لعن شدید قرار دهد.» (میر عابدینی، ۲۱۶: ۱۳۷۷)

«طنز هدایت در توپ مرواری گاه جرقه می‌زند تا هر آن‌چه شرف انسانی را به یغما می‌برد در آتش بسوزاند. هدایت بر خلاف دهخدا که با سلاح خنده به مردم امید می‌دهد و پایداری آنان را در برابر استبداد و جهل بر می‌انگیزد، بیش‌تر قصد انتقام جویی از عامه نادانی را دارد که او را از نفرت و بیزاری لبریز کرده اند.»(همان: ۲۱۷)

هدایت فحش مندی و ناسزا گویی را یکی از امکانات زبانی فارسی می‌دانست و می‌گفت: «هر زبانی که فحش‌مند است دق و دل مردمش بیش‌تر است. از تعداد فحش و نوع فحش هر زبانی می‌شود از اوضاع مردمی که در یک ناحیه هستند سر در آورد و رابطه بینشان را کشف کرد. زبان فارسی اگر هیچ نداشته باشد فحش آب‌دار زیاد دارد. ما که بر سر این ثروت عظیم نشسته ایم چرا ولخرجی نکنیم.» (عطایی و دیگران، ۱۳۸: ۱۳۸۰)

هدایت از بی‌سوادی و عقب ماندگی مردم کشورش ناراحت بود و دیدن مناظر رنج آن‌ها باعث

می‌شد زبان و قلمش در گفت‌گو و نگارش تیزتر و گزنده‌تر شود طنز او در این جا به طور فزاینده‌ای رنگ ریشخند و استهزا و حتی هجو و ناسزا گویی می‌گیرد. چنان‌که زهر درون مؤلف باید هم‌چون مفرّی برای عذاب درونش به روی کاغذ بیاید.» (کاتوزیان، ۲۴۹: ۱۳۷۷)

هدایت در توپ مرواری تمامی قدرت ادبی خود را به کار برده است تا با هجوی بی‌رحمانه، همه چیز و همه کس را از دم تیغ بگذراند. او تمام مظاهر قدرت اعم از مذهب و سیاست و حکومت و حاکمیت و حتی کل نظام هستی را به هجو می‌کشد و هیچ‌کس و هیچ گروه را از قلم نمی اندازد، با لحنی چنان تند و کوبنده که برخی منتقدان را به واکنش وا می‌دارد. می‌توان گفت توپ مرواری ادعا نامه هدایت است علیه جامعه، مردم و افکاری که با تمام قدرت قلمش بر آن‌ها برآشفته است. نقاب نومیدی اوست از آینده و از تاریخ. طنزی ویران‌گر است از سوی کسی که هیچ ادعایی برای اصلاح ندارد، زیرا ناآگاهی و بی سوادی ، فقر و خرافه پرستی جایی برای اصلاح و بهبود شرایط باقی نمی گذارد.

۲-۶-حاجی آقا و اعتراض بر نابسامانی‌های سیاسی و اجتماعی

حاجی آقا بلندترین و صریح‌ترین طنز هدایت در مورد هیأت حاکمهٔ سیاسی است. هدف نویسنده، نوشتن «هجو نامه بازگانان سودجود و سیاست پیشگان بی آبرو» نیست، بلکه نشان دادن برهه‌ای از تاریخ، اشتراک منافع رجال و تجار در دیکتاتوری و تبدیل شدن حکومت به یک سیسم تجاری با امکانات وسیع است که منافع خود را در زیان مردم می‌جویند. او در بیان سرگذشت حاجی آقا از روی خشم و نومیدی، بی رحمانه همه را به باد دشنام گرفته است. لحن رمان خشن و اهانت آمیز و القا کننده درد و حسرت است. هدایت اهمیت این موضوع را با لحن و سبک مقرون به طنز و هجو، بیش‌تر نشان داده است.» (باقری، ۱۱۴: ۱۳۸۵)

حاجی آقا، شخصیت اصلی داستان، تاجری بازاری و سیاست‌مداری متنفذ است و هدایت در این اثر با آفرینش شخصیت‌هایی که ما به ازای واقعی در دنیای سیاست دارند و نامشان در این اثر تداعی کنندهٔ نام واقعیشان است، به نقد روابط ناسالم در دستگاه سیاسی روزگار خود می‌پردازد. در این اثر مضمون محوری آثار طنز هدایت آشکار می‌شود و آن، توجه به ریشه‌های فکری، فرهنگی، سنتی و اعتقادی توده‌های مردم به عنوان یکی از مهم‌ترین عوامل عقب ماندگی اجتماعی و سیاسی جامعه است.

«فضای این رمان تاریک، محدود و گندیده است. بخش اعظم داستان در هشتی خانه حاجی‌آقا می‌گذرد. او رفتارهای غیر انسانی با زنان می‌کند که از مرده و مطلقه و زنده هفده تن در بند حرم‌سرا او بوده‌اند و هستند. این هشتی از درون منتهی به اندورنی است که مانند آشیانهٔ حیوانات، بوی خون و مدفوع می‌دهد. بوی خون موشی که آتش زده‌اند، خون دل زنانی که چون بندیان مقهور خشم و شهوت حاجی‌آقا هستند، خون دل مردمی که در لابه لای فرش‌ها انباشته تا جواهر

و اسناد املاک غصبی در گاو صندوق‌ها موج بزند، بوی کثافت چاهکی که بچه را لب آن سرپا می‌گیرند.» (قربانی، ۱۲۶: ۱۳۷۲)

«هدایت با لحنی متفاوت شخصیت شارلاتان و هزار چهره جاج ابوتراب را روی دایره می‌ریزد و فساد سیاسی اخلاقی و اجتماعی او را به بدترین وجهی زیر شلاق نفرت و انزجار می‌گیرد.» (همان: ۱۶۱):

«زن هایش دل پر خونی از دست حاجی داشتند و دائما زمزمه‌هایی مانند به عزرائیل جان نمیده، از آب روغن می‌گیره شهوت کلب داره. ..در خانه لقب پیر کفتار به او داده بودند. قضایای سوم شهریور که پیش آمد لطمه شدیدی به حاجی زد.» (هدایت، ۶۲: ۱۳۴۴ حاجی آقا)

«در نظر هدایت توده مردم نسبت به فقر و مسکنت خود، جاهل و از حقوق مسلم خود غافلند، فریب «ظاهر آراسته و اهن و تلپ» و امکانات زیاد و مقامات بلند طبقات غاصب را می‌خورند و ستم ایشان را تحمل کرده، «بله قربان» می‌گویند و به دیده حشمت می‌نگرند و روزگار خود را تیره تر می‌کنند. با همه این‌ها هدایت به جای اهانت، به دیده ترحم به توده می‌نگرد و بیداری آنان را ضروری تلقی می‌کند و با ایجاد امکانات تحول فرم رمان به فرم نمایش نامه و انتخاب لحن تند و زبان طنز نیشدار و استهزا آمیز و درشت نمایی مشکلات حاصل از ستم‌گری طبقات حاکم، مردم را به برخی مسایل سست کننده ارکان حیات معقول آگاهی می‌کند.» (باقری، ۱۱۴: ۱۳۸۵)

۲-۷- «قضیه»، سبکی نو برای اعتراض و خشم:

هدایت در سیاسی و اجتماعی‌ترین طنزهایش نیز بیش‌تر به ریشه‌های فرهنگی توجه دارد و جهل، خرافات و نادانی مردم را زمینه ساز بروز استبداد و نابسامانی‌های سیاسی و اجتماعی می‌داند. هدایت در قالب «قضیه» فرصتی به دست می‌آورد تا با زبان هجو و هزل از بی ذوقی وابتذال ادبیات معاصرش انتقاد کند و خشم و نفرتش را از کهنه پرستی و بی مایگی و تقلید پیشگی جماعتی از شاعران و نویسندگان نشان دهد. این نگاه به خصوص درمجموعه طنز ولنگاری (۱۳۲۳) بسیار مشهود است. مطالب این مجموعه بیش‌تر به هجو اعتقادات و سنن که زمینه سازگسترش استعمار و نژاد پرستی است می‌پردازد. طنزی هجایی که گونه‌های مختلف ابتذال فرهنگی، ادبی و سیاسی اجتماعی را ارائه می‌دهد.

«در این نوشته‌ها که ترکیبی خلاق از نظم و نثر و طنز و جد است، هجو جلوه‌های کهنه فرهنگ و زندگی به شکلی غیر مستقیم مانند چرند و پرند دهخدا انجام می‌شود. بخش عمده ایی از تأثیر طنز در شیوه نگارشی قضیه‌ها و نحوۀ بازی نویسنده با زبان است.» (میر عابدینی، ۹۷: ۱۳۷۷)

وغ وغ ساهاب نخستین اثر هدایت با (م.فرزاد) در زمینۀ انتقاد هجائی است. قضیه‌های این اثر، هجو ابتذال، پستی خست، پر روئی، فضل فروشی، و هزار زشتی و دنائت دیگر است. و این هجو

و ریشخند و طنز اصیل، نه تنها مضامین را انباشته، بلکه در شکل و شیوهٔ بیان نیز راه یافته است. قضیه‌ها بیش‌تر صورت شعر دارد، اما رعایت بحر عروضی نه تنها مورد نظر نویسندگان نبوده، بلکه تنها با اتخاذ این شیوه بر بسیاری از نظم سازان قلابی تاخته اند:

غروب دور از چشم اغیارای پسر/سوی گل‌ها در هوای می‌ماند
محبوبه من درون آسیا /شده بود پنهان مثل دختران با حیا
دامن گریه نمودم پس رها/گوله گوله اشک می‌ریخت از این چشم‌ها. (وغ وغ ساهاب: ۱۵۰ – ۱۵۲)

شکل قضیه‌های وغ وغ ساهاب و بعداً ولنگاری ابتکاری است که انتقاد هجائی زبان، ما را از توانایی و زیبایی سرشاری بهره ور می‌سازد. قضیه‌ها اغلب کوتاه است و مطلب به سرعت شروع می‌شود. لطف طنز از همان نخستین کلمات و حتی از عنوان هر قضیه مشهود است. انتخاب کلمات، قدرت هجو و تمسخر را به منتهای درجه می‌رساند و زیباترین ریشخندها در کوتاه‌ترین عبارت بیان می‌شود.

«در ولنگاری مایه و مضمون قضیه‌ها هجو و هجای همه رسم و راه‌ها و سنّت‌ها و باورهایی است که هدایت از آن‌ها بوی نادانی، خرافه، ریاکاری و فضل فروشی می‌شنود. کار هجو هدایت درین زمینه، گاه به آن جا می‌کشد که برای زیر پا گذاشتن هرنوع قرارداد ادبی و آزار ادبا حتی معنی کلمات را هم نادیده می‌گیرد. در قضیه‌ی «نمک ترکی» وقتی جمله «بلیات ارضی از آسمان نازل گشت» را به کار می‌برد در حاشیه طعنه می‌زند.» (پارسی نژاد، ۹۸: ۱۳۸۶)

«راقم این سطور همانا فرق بین ارض و سماء را نداند و با این لغزش فاحش انبوهی از ادب پژوهان را از دهشت و وحشت مرتعش سازد.»(هدایت، ۱۷۱: ۱۳۴۱ ولنگاری)

«در قضیه خر دجال، هدایت با لحنی طنز آمیز و شیوه‌ای استعاری و بیانی شیرین ابتذال سیاسی رجاله‌ها را زیر شلاق می‌گیرد و در ضمن پرده از مکر و حیلهٔ سیاست‌مداران وابسته به انگلیس و توطئه‌های آنان علیه مردم بر می‌دارد. در این قضیه فئودال‌ها، اعیان و اشراف و اراذل و اوباش جامعه که در عین حال برخی از جناح‌های حکومت را شامل می‌شود در قالب گوسفندان وگرگان و خران شکل می‌گیرند. سپس چهرهٔ ریاکار و موذی استعمار انگلیس در هیبت روباه عرض اندام می‌کند و بعد از آن دو تن از شخصیت‌های معروف سیاسی و تاریخی کشورمان سید ضیاالدین طباطبایی، نوکر سرسپردهٔ انگلیس و رضا خان در قالب‌های کفتار و دوالپا گوشه‌ای از حودث کشورمان را یادآور می‌شوند.» (قربانی، ۱۵۶: ۱۳۷۲)

«جارچی انداخت تو هر سوراخ سنبه را گشتند از توی قبرستان کهنه‌ای یک کفتار پیدا کردند که می‌خواست سری تو سرها در بیاورد و داخل گوسبند حساب شود.»(هدایت، ۱۲۲: ۱۳۴۱ ولنگاری)

«در «قضیه اختلاط نومچه» فرصتی برای درد دل با دوست همدردش مسعود فرزاد به دست می‌آورد. درین قضیه، که به صورت گفتگوئی بین یأجوج و مأجوج نوشته شده، مأجوج «چهار رکن رکین معلومات روی زمین» را «تحقیق، تاریخ، ترجمه و اخلاق» می‌داند. این اشاره‌ای است به واقعیت ادبیات ایران در آن دوران. در زمان‌های که ادیبان و محقّقان سنّت گرا کم‌تر مجالی به

نویسندگان و شاعران نو آور خلاّقی چون صادق هدایت، بزرگ علوی، نیما یوشیج و مسعود فرزاد می‌دادند. چنین است که هدایت هم به سبک عبید زاکانی از قول پیرمردی مجرّب به فرزند خود نصیحت و وصیت می‌کند که به یکی از آن فنون چارگانه اقدام کند.»(پارسی نژاد، ۹۹: ۱۳۸۶)

«دو روز زندگی را به بندگی نگذاری، بلکه عمری به خوشی بسپاری، مال و جاه به کف آری و پس از مرگ مرده ریگ بسیاری برای اعقاب خود برجای گذاری.»(هدایت، وغ وغ ساهاب: ۱۳۸)

«طنز و طعن هدایت در این جا متوجه جماعتی است که خود را با زرنگی و چاپلوسی به فضلا و علاّمه‌های عصر نزدیک می‌کنند تا به سبک ایشان با طبع و نشر نسخه‌های قدیم و حاشیه و تعلیقات برآن‌ها خود راه محقّق دانشمند نشان دهند بی‌آن‌که فضل و دانش آن بزرگواران را هم داشته باشند.» (پارسی‌نژاد، ۹۹: ۱۳۸۶)

«در قضیه زیر بته تاریخ‌هایی که پر از سرگذشت حکمرانان و توصیف نبردهای وحشیانه و آدم کشی‌های بی شمار است به مسخره گرفته می‌شود. مردم جهان به دو قبیله بخش می‌شوند و زیر چتر جنگ‌ها و خشونت ها، نسل به نسل می‌آیند و می‌روند و به سختی ایام خود را سپری می‌کنند.» (دستغیب، ۱۴۳: ۱۳۵۷)

مورخانی آن چنانی این رویدادها را بر پوست درخت می‌انگارند تا اینکه روزی به هنگام گذر از رودخانه همه اسناد تاریخی یکی از قبیله‌ها در آب می‌افتد و از بین می‌رود و قبیله دیگر از فرصت استفاده کرده و می‌خواهد قبیله نخست را به بهانه نداشتن گذشته تاریخی برده خود کند. قبیله نخست خود را برای نبرد آماده می‌کند و سخنگوی آن می‌گوید:

«حالا که این طور است ما اصلا آدمی زاد نیستیم تمدن و ازای و عدل و داد و اخلاق شما هم به قول خودتان از نژاد گزیده هستید به درد ما نمی خورد و حمالی شما را به گردن نمی گیریم.»(هدایت، ۸۳: ۱۳۴۱ ولنگاری)

«هدایت در این قضیه به جنگ فاشیست‌های آلمانی می‌رود که می‌خواستند نظمی نوین بیاورند و جهانی را برده خود کنند و نیز به آن گروه از تاریخ نویسان حمله می‌برد که از تاریخ، بینشی محدود و سطحی دارند و فکر می‌کنند تاریخ فقط گردآوری شرح رویدادهاست و کارهای گروهی اندک است.»(دستغیب، ۱۴۴: ۱۳۵۷) در نوشته‌های هدایت طنز و تمسخر رسم‌های نادرست و آدم‌های ریاکار جای نمایانی دارد و این ویژگی در نوشته‌های او بر همهٔ ویژگی‌های دیگر هنرش می‌چربد.»(همان: ۱۵۱)

«شاید اندکی از درد هدایت را با نگاهی به نام عنوان آثار پر فروش نویسندگان عالی مقدار آن روزگار بتوان یافت؛ هم‌چون: هما، پریچهر، فتنه، من هم گریه کردم و... به گفتهٔ احسان طبری هدایت نویسنده و نقاد هوشمندی بود که همهٔ اندیشه و استعداد عالی خود را در خدمت سیاست به باد داد.»(پارسی نژاد، ۱۰۲: ۱۳۸۶)

«هنگامی که هدایت ظهور کرد و در تاریکی گمنامی، استعداد شگرف خود را پرورش می‌داد، نویسندگی در ایران به نگارش داستان‌های مصنوعی با احساسات قلابی و جمله پردازی‌های خنک

منحصر بود... در قض‌یه‌ی عشق پاک (وغ وغ ساهاب) بار دیگر به سراغ این گونه داستان‌های عشقی بازاری می‌رود و آن‌ها را دست می‌اندازد. جوانی که له له زنان به دنبال دخترها می‌رود و بو می‌کشد و سرانجام دختر مشدی رضا را در بیرون شهر پیدا می‌کند. در این جا هدایت فرصتی می‌یابد تا توصیفات سوزناک رمانتیک را به نیش قلم بکشد.»(پارسی نژاد، ۱۰۲: ۱۳۸۶)

۲-۸-بازتاب طنز پرخاش‌گر در آثار هدایت:

خشم و اعتراض به سکوت اقشار بالای جامعه.
خشم و اعتراض علیه دگرگونی ارزش‌ها.
خشم و اعتراض علیه دنیاطلبی.
خشم و اعتراض علیه بی‌دردی.
خشم و اعتراض علیه اهل ریا و فرصت‌طلبان.
خشم و اعتراض علیه فریب‌کاری.
خشم و اعتراض علیه سیاست‌های حاکم بر اجتماع.
خشم و اعتراض علیه مذهب و قشری‌گری.
خشم و اعتراض علیه قانون‌های اجتماعی درباره زنان.
خشم و اعتراض علیه خرافه‌گرایی.
خشم و اعتراض علیه بی سوادی افراد جامعه.

۳-نتیجه‌گیری

هدایت با حمله به تار و پود فرهنگی از درون پوسیده، سعی در آگاه کردن مردمی دارد که به سنن خرافی و مذهب پوشالی دلخوش کرده‌اند. او می‌خواهد آن‌ها را به وضع خویش در جامعه خفقان زده و استبدادی که جان و مال آن‌ها را به ورطه نابودی کشانده است، آگاه کند. وی در این راه جز با طنز و پرخاش به سردمداران و مردم عامی نا آگاه راهی به‌تر نمی‌داند. خشم هدایت ریشه در وقایعی دارد که در پیش روی ملت در حال اتفاق افتادن است. اما جامعه‌ای که گرفتار فقر فرهنگی است آن را بر نمی‌تابد و هدایت و دغدغه‌هایش برای ملتی با شکوهِ چندین هزار ساله را به هیچ می‌گیرد. طنز هدایت محملی است برای التیام بخشی به آشوب درونی و زخم‌هایی که مثل خوره روح را در انزوا می‌خورد و می‌تراشد. هدایت طنز می‌نویسد تا در سایه آن مفری برای بیان این احساس بیزاری و رنج بیابد.

منابع

۱- ارباب شیرانی، سعید. (۱۳۷۳). **تاریخ نقد جدید**، تهران: نیلوفر.
۲- اسلامی نسب، بجنوردی. (۱۳۷۱). **بحران خودکشی**، تهران: فردوس.
۳- اصلانی، محمدرضا. (۱۳۸۵). **فرهنگ واژگان و اصطلاحات طنز**، تهران: کاروان.
۴- باقری صدری نیا، رنجبر، ابراهیم. (۱۳۸۵). **نعل باژگونه(تحلیل رمان حاجی آقا و نقد آرای منتقدان)**، فصلنامه متن پژوهی ادبی، شماره ۲۷، بهار ۱۳۸۵ ، صص ۱۱۴-۱۳۸.
۵- پارسی‌نژاد، ایرج. (۱۳۸۶). **قضیه در آثار هدایت، نشریه علوم انسانی ایران نامه**، زمستان ۱۳۸۶، شماره ۶۱، ص ۹۷.
۶- حری، ابوالفضل. (۱۳۹۰). **درباره طنز، رویکردی نوین به طنز و شوخ طبعی**، چاپ سوم، تهران: سوره مهر وابسته به حوزه هنری.
۷- دستغیب، عبدالعلی. (۱۳۵۷). **نقد آثار هدایت**، تهران: سپهر.
۸- عطایی راد، حسن؛فیاضی میر حسینی، سید جلال. (۱۳۸۰). **مرد اثیری، در شناخت زندگی مرگ و اندیشه‌های هدایت**، تهران: روزگار.
۹- غیاثی، محمد تقی. (۱۳۷۷). **تاویل بوف کور**، تهران: نیلوفر.
۱۰- قربانی، محمدرضا. (۱۳۷۲). **نقد و تفسیر آثار هدایت**، تهران: ژرف.
۱۱- میر عابدینی، حسن. (۱۳۷۷). **صد سال داستان‌نویسی**، تهران: چشمه.
۱۲- هاشمی، محمد منصور.(۱۳۸۲). **نقد و تحلیل داست‌آن‌های صادق هدایت**، چاپ دوم، تهران: روزگار.
۱۳- هدایت، صادق، فرزاد، مسعود. (۱۳۴۴). **وغ وغ ساهاب**، تهران، امیرکبیر.
۱۴- هدایت، صادق(۱۳۴۱). **سه قطره خون**. تهران: امیرکبیر.
۱۵ــــــــــــ(۱۳۴۱). **سگ ولگرد**، تهران: امیرکبیر.
۱۶ــــــــــــ(۱۳۴۱). **علویه خانم و ولنگاری**، تهران: امیرکبیر.
۱۷ــــــــــــ(۱۳۴۱). **سایه روشن**، تهران: امیرکبیر.
۱۸ــــــــــــ(۱۳۴۴). **حاجی آقا**، تهران: امیرکبیر.
۱۹- همایون کاتوزیان، محمدعلی.(۱۳۷۶). **طنز و طنزینه در آثار هدایت** ، نشریه علوم انسانی، بهار۱۳۷۶، شماره ۱، ص ۸۰.

مجله‌ی علمی-پژوهشی زبان و ادبیات فارسی
دانشگاه آزاد اسلامی، واحد فسا
س ۵، ش۲ (پیاپی ۱۱)، پاییز ۱۳۹۳

نقض اصول رئالیسم در شیوه‌ی داستان نویسی آل‌احمد

دکتر رضا صادقی‌شهپر
استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد همدان
صفورا شفائی
کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد همدان

چکیده
جلال آل‌احمد از جمله نویسندگان رئالیست است که در ادبیات داستانی معاصر ایران شناخته شده و شیوه‌ی رئالیستی او در دهه‌ی چهل بر داستان نویسی ایران تأثیر بسزایی گذاشته است. رئالیسم شیوه‌ای است که به تحلیل اجتماعی، مطالعه و تجسم زندگی انسان در جامعه و روابط اجتماعی او می‌پردازد و سعی دارد به انعکاس دقیق زندگی با تمام جزئیات آن، البته به صورت هنری بپردازد و از این طریق می‌خواهد که داستان و به طور کلی، هنر یادآور واقعیت و زندگی واقعی باشد. اگر چه اغلب آثار جلال آل‌احمد به شیوه کاملا رئالیستی نگاشته شده‌اند؛ اما در این میان آثاری هم وجود دارند که نه تنها با اصول و قواعد رئالیستی منطبق نیستند؛ بلکه تا جایی از این اصول فاصله گرفته اند که ساختار رئالیسم را نقض کرده‌اند.
در این مقاله، ابتدا به بررسی اصول و قواعد داستان‌های رئالیستی پرداخته می‌شود و سپس داستان‌های غیررئالیستی جلال آل‌احمد و علت مغایرت آن‌ها با داستان‌های رئالیستی به تفصیل مورد بررسی قرار می‌گیرد.

واژه‌های کلیدی :جلال آل‌احمد، داستان، رئالیسم، نقض اصول رئالیسم.

Email: sadeqishahpar@yahoo. com
Soufia. shafaei@yahoo. com

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۲/۷/۳
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۳/۳/۳

۱-مقدمه

پیدایش رئالیسم در ایران را می‌توان، به قبل از به وجود آمدن داستان یکی‌بود، یکی‌نبود. (۱۳۰۰) جمال‌زاده، یعنی سال‌های مقارن نهضت مشروطیت و نویسندگان این دوره نسبت داد. پیشینه ورود رئالیسم، به رونق گرفتن رمان در پی توجه طبقه متوسط ایران به حوزه سیاست و فرهنگ در آن زمان مربوط می‌گردد. همین امر زمینه‌ای را به وجود آورد تا رمان‌نویسان بتوانند راحت‌تر به توصیف محیط‌های اجتماعی بپردازند و راه برای رئالیسم در داستان‌نویسی ایران هموارتر گردد. (الشکری، ۱۳۸۶: ۱۴-۱۳)

هم‌چنین با به وجود آمدن طبقه کارمندان در دوره رضاشاه، نویسندگانی زندگی آن‌ها را موضوع داستان-هایشان قرار دادند و به شیوه رئالیستی به توصیف این نوع از زندگی پرداختند که همه سعی این نویسندگان در جهت بازتاب دادن واقعیت‌های جامعه با زبان زنده مردم و هم‌چنین توصیف‌های دقیق و عینی موقعیت‌های گوناگون بود که همین امر زمینه را برای ورود رئالیسم در داستان‌نویسی ایران فراهم کرد. . (سپانلو،۱۳۸۱: ۹۷-۹۶) آل‌احمد نیز، از نویسندگانی است که واقعیت ها و موضوعات جامعه را اساس کار خویش قرار می‌دهد و سعی می‌کند تصویری عینی از زندگی اجتماعی دورانش را ترسیم کند. وی در بیش‌تر داستان‌ها، به دلیل نظارتش بر وقایع، از منظر اول شخص ناظر، شروع به گزارش اتفاقات و وضعیت آدم‌ها می‌کند و در بسیاری از داستان‌ها ، روایت آن را به راوی سوم شخص عینی که در بطن داستان حضور دارد می سپارد.

آل‌احمد از مردمان ساده‌ای که قربانی شرایط نابه هنجار زندگی شده‌اند به عنوان شخصیت‌های داستانش استفاده می‌کند. آن‌ها افراد واقعی، معاصر و از طبقات مختلف اجتماعی می باشند. مجموعهسه تار وی به‌ترین نمونه برای این موضوع است. توصیفات دقیق و جزئی که از ویژگی‌های داستان‌های رئالیستی است به وفور در داستان‌های آل‌احمد دیده می‌شود. تأثیر این توصیفات دقیق به حدی است که همدردی خواننده نسبت به شخصیت‌ها و مشکلاتشان در طول داستان برانگیخته می‌شود. موضوع داستان‌های وی، از موضوعات ساده‌ای برداشت شده‌اند که همه روزه در زندگی عادی با آن‌ها روبه رو هستیم. نثر این داستان‌ها نیز ساده و روان است. زبان ساده ،طبیعی و به دور از جملات بلند تا حدی در نوشته‌های آل‌احمد رعایت شده، که زبان داستان‌ها را به حد زبان گفتار پایین آورده است.. (میرعابدینی، ۱۳۸۶،ج ۱و۲ :۲۵۷-۲۵۹) همه ویژگی‌های بر شمرده شده در مورد داستان‌های آل احمد باعث شده تا عمده آثار وی به شیوه رئالیستی شناخته شوند.

جلال آل‌احمد توانست در بین سال‌های ۱۳۲۴-۱۳۴۰ آثار ارزش‌مندی را خلق کند. بنابراین بدون هیچ تردیدی دهه چهل را می‌توان دهه تسلط آل‌احمد بر فضای فکری و فرهنگی ایران دانست. «جلال‌آل‌احمد در میان نویسندگان امروز ایران، بیش از همه کار کرده و بیشتر از همه تیپ‌ها و تصویرهایی را از افراد جامعه‌ای که در آن زیست می‌کنند در نوشته‌های خود آورده است». (کسمایی، ۱۳۶۳: ۱۲۵) او هم‌چنین بر بسیاری از نویسندگان بعد از خود تأثیر گذاشته است.

رئالیسم تا اواخر دهه ۱۳۵۰، یکی از مهم‌ترین سبک‌های نگارش داستان کوتاه در ایران بوده است و می‌توان به شاخص‌ترین نویسندگان آن از جمله آل‌احمد، بزرگ‌علوی، محمود دولت‌آبادی، احمد محمود، امین فقیری، علی اشرف درویشان و سیمین دانشور اشاره کرد.

اگرچه آل‌احمد اغلب داستان‌هایش را به شیوه‌ی رئالیستی نوشته است و در طی یکی دو دهه شیوه‌ی نویسندگی او بر داستان نویسی ایران و داستان نویسان پس از او تأثیر گذاشته است اما برخی از داستان‌هایش تماماً از قواعد رئالیستی پیروی نمی‌کنند. این داستان‌ها غالباً از نظر پیرنگ، شخصیت پردازی، زمان و... ساختار رئایسم را نقض می‌کنند که از جمله می توان به داستان‌های " سرگذشت کندوها "، رمان " نفرین زمین" و داستان "خونابه‌ی انار"از مجموعه پنج داستان اشاره کرد که موضوع مقاله حاضر است.

۲-بحث و بررسی

۲-۱-تعریف رئالیسم:

«واژه‌ی رئالیسم مستقل‌ترین، انعطاف‌پذیرترین و غول‌آساترین اصطلاح در نقد ادبی می‌باشد». (گرانت، ۱۳۸۷: ۱۱) اما به طور کلی «رئالیسم ما را همواره به یاد ریشهٔ لغویش Res = (چیز، شئ) می‌اندازد؛ و واقعیت را به معنای اشیایی که حواس آدمی آن‌ها را درک می‌کند، می‌پندارد؛ یعنی به معنای مادّی و محسوس». (همان،۲۰۲) این مکتب جنبشی است که هدف آن نمایش دنیای واقعی، عینی، بیرونی و بیان منصفانه‌ای از واقعیت ملموس از طریق بازآفرینی دقیق جزئیات زندگی معاصر است. (همان: ۲۰۳) هم‌چنین رئالیسم به دنبال به تصویر کشیدن زندگی، به گونه‌ای که واقعاً هست می‌باشد. (سارتر، ۱۳۴۹: ۲۷۹)

گروهی از نویسندگان رئالیست معتقدند رئالیسم، بر مفهوم وجود جسمانی خارجی مستقل از ذهن دلالت دارد. (همان: ۱۵) اما به طور کلی رئالیسم را می‌توان میل ارادی هنر، برای نزدیک شدن به واقعیّت دانست. (الشکری، ۱۳۸۶: ۱۹۲) واقع‌گرایی هم‌چنین به معنای انعکاس دقیق زندگی با تمام جزئیاتش می‌باشد. (همان: ۲۵۱) وصف و بیان واقعیت نیز از دیگر معانی رئالیسم به شمار می‌رود. (همان: ۲۸۴) اما آن‌چه در مورد داستان‌های رئالیستی حائز اهمیت است این است که «آن‌ها نباید در واقعیت دخل و تصرف کنند بلکه باید صرفاً آن را در داستان‌هایشان انعکاس دهند.» (پاینده، ۱۳۸۹: ۷۲)

۲-۲-عوامل مؤثر در پیدایش رئالیسم و خاستگاه آن:

در سال‌های ۱۸۱۵ تا ۱۸۵۰ در اطراف نویسندگان رومانتیک، عدّهٔ زیادی فیلسوف و مورخ وجود

داشت که بیشتر نظریات رومانتیک‌ها را تأیید می‌کردند؛ ولی گاهی نظریه‌ای اظهار می‌کردند که با عقاید رمانتیک‌ها مغایر بود. در همین زمان و با توجه به مسائل یاد شده، رویکرد نویسندگان رومانتیسم احساسات نیز، رو به ضعف نهاد و رومانتیسم اجتماعی، جای آن را گرفت. در همین زمان سقوط امپراطوری ناپلئون زمینه‌ای را فراهم آورد تا نویسندگانی که خواهان تغییر در نظام اجتماعی بودند با انجام اعمالی به هدف خود دست پیدا کنند و پایه‌گذار جنبشی تحت عنوان رئالیسم شوند. (سیدحسینی، ۱۳۸۹: ۲۷۰-۲۶۹)

رئالیسم ابتدا در عرصهٔ ادبیات، رخ نداد بلکه در زمینه نقاشی بود. پیشوای رئالیسم در نقاشی، گوستاو کوربه (Gustave Courbet) ۱۸۷۷-۱۸۱۹ است. اگر چه نقاشی کوربه توسط رومانتیک‌ها مورد تحقیر واقع شد، اما کوربه به دفاع از آن پرداخت. مبارزه‌ای که در سال‌های ۱۸۴۸ تا ۱۸۵۰ روی داد به پیروزی وی انجامید و توانست مورد محبوبیت واقع گردد. پیروزی کوربه، تاثیر به سزایی در ادبیات گذاشت چرا که وی در سال ۱۸۵۱ اعلام کرد که مدافع رئالیست و پاکباز حقیقت واقع است. او هم‌چنین کمک شایانی به نویسندگان رئالیست کرد. (همان،۲۷۳) این مکتب به منزله جنبشی ادبی حدوداً از اوایل قرن نوزدهم تا آغاز جنگ جهانی اول در سال ۱۹۱۴ شکل غالب نگارش داستان بود و با پیدایش مدرنیسم در دهه دوم و سوم قرن بیستم جنبش رئالیسم رو به افول گذاشت؛ اما رئالیسم به منزله سبکی از داستان‌نویسی استمرار یافته و هنوز هم رواج دارد و دارای طرفداران خاص خود نیز می‌باشد. (پاینده، ۱۳۸۹: ۲۷)

۲-۳-هدف رئالیسم و نویسندگان آن:

رئالیسم، همواره سعی می‌کند که به تحلیل اجتماعی، مطالعه و تجسم زندگی انسان در جامعه، مطالعه و تجسّم روابط اجتماعی، روابط میان فرد و جامعه و ساختمان خود جامعه بپردازد. (ساچکوف، ۱۳۶۲: ۲۰) بنابراین جهت بر آورده شدن این مهم، رئالیسم از نشان دادن زندگی اقلیتی مرفّه و بی‌غم پا فراتر می‌نهد و توجه خود را بیشتر به جنبه‌های تلخ و دردناک توده‌های مردم جامعه معطوف می‌دارد. او از طریق نشان دادن واقعیّت‌های ناگوار، رنج و سختی‌های زحمت‌کشان را به همگان نشان می‌دهد تا برداشتی عینی از چند و چون زندگی روزمرّه به ویژه زندگی اقشار محروم در زمان و مکانی معیّن ارائه دهد. (پاینده، ۱۳۸۹: ۳۱-۲۹) رئالیسم، به دنبال شرایطی می‌گردد که در آن شخصیّت‌ها، موقعیّت‌ها، مکان‌ها و اشیاء واقع‌نمایانه باشند و از هرگونه خیال‌بافی در مورد آن‌ها پرهیز شده باشد(همان: ۲۵) بنابراین نبوغ نویسنده رئالیست در خیال‌بافی و آفریدن نیست، بلکه در انعکاس حقیقت و در مشاهده و دیدن است. به طور حتم، می‌توان اضافه کرد که نویسنده رئالیست بیشتر تماشاگر است و احساسات خود را در جریان داستان ظاهر نمی‌سازد. (سیدحسینی، ۱۳۸۹: ۲۸۷) به عبارتی آن‌چه برای نویسندگان رئالیست اهمیت داردآن است که داستان، یادآور واقعیّت باشد و هم‌چون زندگی واقعی جلوه کند و این هدف جز از طریق مشاهده‌ی عینی و بیان

فارغ از عواطف شخصی محقق نمی‌گردد. (پاینده، ۱۳۸۹: ۲۷)

اگر چه خاستگاه اصلی رئالیسم فرانسه بود، اما این شیوه هم‌زمان با فرانسه در کشورهای دیگر نظیر روسیه، انگلستان و آمریکا رواج یافت. از جمله نویسندگان به نام رئالیست در فرانسه می‌توان به اونوره دو بالزاک (Honore de Balzac). (۱۸۵۰-۱۷۹۹)، شانفلوری(Jules francois fieury – Husson). (۱۸۸۹-۱۸۲۰)، گوستاو فلوبر(Gustave Flaubert) (۱۸۸۰-۱۸۲۰ م) و ماری هانری بیل(Marie Henri Beyle) (۱۸۴۲-۱۷۸۳) معروف به استاندال اشاره کرد.

لئون تولستوی(Leon Tolstoy) (۱۹۱۰-۱۸۲۸)، ادموند دورانتی(, Duranty Edmond) (۱۸۸۰- ۱۸۳۳)، فیودور میخایی‌لوویچ داستایوسکی(Fedor Mikhay Lovich Dostoyevski). (۱۸۸۱-۱۸۲۱) و الکساندر سرگیویچ پوشکین(Aleksandr sergeyevich pushkin) (۱۸۳۷-۱۷۹۹)، از نویسندگان نامی رئالیسم روسیه اند. در انگلستان چارلز جان هوفام دیکنز(Charles John Huffam Dickens). (۱۸۷۰ -۱۸۱۲) و در آمریکانیز تئودور هرمان آلبرت درایزر(Theodor Herman Albert Dreiser) (۱۹۴۵-۱۸۷۱)، از جمله نویسندگان به نام رئالیست محسوب می‌شوند. (سید حسینی،۱۳۸۹: ۳۰۲ -۳۰۱)

۲-۴-موضوع داستان‌های رئالیستی چیست؟

توّجه به واقعیّت، توجّه به جنبه‌های تلخ و دردناک توده‌های مردم جامعه. (پاینده، ۱۳۸۹: ۲۹) زندگی اجتماعی، عرف و عادات مردم. (سید حسینی، ۱۳۸۹: ۲۷۵) واقعیت‌های ناگوار، رنج و سختی‌های زحمت‌کشان، فقر و فحشا، محرومیت. (پاینده،۱۳۸۹: ۳۱- ۳۰) گرسنگی، استثمار، (همان:۱۴۰) حادترین مشکلات جامعه و رنج‌های عمیقی که مردم زمانه با آن دست به گریبان هستند، ویژگی‌های هر عصر، آداب و رسوم، خلقیات و خصوصیات روحی و فرهنگی کشورها. (لوکاچ، ۱۳۸۴: ۱۵) همگی از جمله موضوعاتی هستند که در داستان‌های رئالیستی به آن‌ها پرداخته می‌شود.

به طور کلی مسائل غیرواقعی از جمله ماوراالطبیعه، فانتزی، رویا، افسانه، جهان فرشتگان، جادو و اشباح هیچ‌گاه وارد عرصه رئالیسم نمی‌شود. (سید حسینی، ۱۳۸۹: ۲۷۸)

۲-۵-عناصر و ویژگی‌های داستان‌های رئالیستی

برای این‌که بتوان به داستانی عنوان رئالیستی و یا غیر رئالیستی داد باید آن را از جنبه‌های گوناگونی هم‌چون زاویه دید، شخصیت و شخصیت‌پردازی، توصیف، پیرنگ، مکان، زمان و نثر مورد بررسی قرار داد و در نهایت مشخص کرد که آیا عناصر به کار رفته در داستان مورد نظر منطبق با اصول رئالیستی هست و یا این‌که، در بعضی از مواقع از این قوانین عدول صورت گرفته و رئالیستی

بودن داستان نقض شده است. در این مقاله نیز با بررسی‌های صورت گرفته مشخص شده، با وجود رئالیستی شناخته شدن آثار جلال آل‌احمد، در برخی از آثار وی نشانی از ویژگی‌های داستان‌های رئالیستی نیست. از جمله این داستان‌ها می توان به "سرگذشت کندوها "، رمان " نون والقلم " و داستان " خونابه انار " از مجموعه " پنج داستان" اشاره کرد. در ادامه، داستان‌های مذکور را از نظر عناصر داستان و منطبق بودن یا نبودن آن‌ها با رئالیسم بررسی می‌کنیم.

۲-۵-۱-زاویه‌ی دید:

نویسندگان رئالیست در روایت کردن داستان‌هایشان، از زاویه دید سوم‌شخص عینی یا اوّل شخص ناظر، استفاده می‌کنند؛ چرا که در این دو روش، کسی نظاره‌گر رویدادها می‌شود و صرفاً مشاهداتش را گزارش می‌کند. زاویه دید دانای کل نیز از جمله زاویه دیدهایی است که در داستان‌های رئالیستی مورد استفاده قرار می‌گیرد. (پاینده، ۱۳۸۹: ۳۸-۳۹) نویسندگان رئالیست گاهی نیز با استفاده از زاویه دید نامه‌نگاری که در آن داستان براساس نامه‌هایی تنظیم می‌شود به روایت داستان خویش می‌پردازند. (میرصادقی،۱۳۸۸: ۱۵۳)

۲-۵-۱-۱-سرگذشت کندوها:

این داستان از زاویهٔ دید دانای کل روایت می‌شود که در آن راوی هم از اوضاع و احوال شخصیت اصلی داستان یعنی «کمند علی بک» آگاه است و زبان زنبورها را می‌داند و از مشکلات آن‌ها با خبر است. همین آگاهی نویسنده از تمام جوانب داستان باعث شده است تا موارد و مشکلات موجود در داستان بدون هیچ کم و کاستی به خواننده انتقال داده شود. حتی راوی به بیان همهٔ گفتگوهای میان زنبورها پرداخته است و از این رهگذر افکار و نقشه‌کشی‌های زنبورها را در خلال داستان برای خواننده آشکار ساخته است. همه موارد ذکر شده باعث شده تا داستان در بخش زاویه دید غیر رئالیستی باشد.

«جان دلم که شما باشید زنبورها برای خودشان همین جورها زندگی‌شان را می کردند و آزارشان هم به احدی نمی‌رسید که یک دفعه باز سر و کلهٔ بلا پیدا شد و کاسه کوزه‌هاشان را به هم زد. آخرهای ماه دوم بهار بود. صبح زود یک دسته از زنبورها رفته بودند صحرا و باقی شان توی شهر مشغول رتق و فتق امور بودند و شاباجی خانم هم داشت برای خودش تخم گزاری می کرد و کارهای شهر را می رسید؛ که یک مرتبه خبر آوردند که دیوار عقب شهر خراب شده و باز بلا آمده! زنبورها را می‌گویی! نزدیک بود از تعجب دو تا شاخک دیگر هم دربیاورند. شاباجی خانم به خودش گفت «نکنه بلا پشیمون شده باشه؟ اصلاً نکنه فصل عوض شده باشه؟ نکنه سرما اومده باشه؟» خلاصه جای این فکرها نبود. زنبورها بی‌این‌که منتظر دستور شاباجی خانم بشوند ریختند سر بلا، که مبادا شهرشان را دوباره خراب کند. و تا شاباجی خانم خودش را به آخر شهر برساند که بلا همان یک انبار ذخیره را که توی شهر بود برداشته بود و برده بود و تا قاصد بفرستند صحرا و

کمک بخواهند، کار از کار گذشته بود و دو سه هزار تا از معمار باشی‌ها و عمله بناها از بس نیش به تن بلا فرو کرده بودند، بی حال افتاده بودند یا نفسشان بند آمده بود.» (آل احمد، ۱۳۸۸ : ۳۲)

۲-۵-۱-۲-نون والقلم:

با وجود آن‌که در برخی از داستان‌ها هم‌چون داستان " نون والقلم" از زاویه دید سوم شخص برای روایت داستان استفاده می‌شود؛ اما همین راوی در بسیاری از قسمت‌های داستان به بیان گفتگوهای میان اشخاص از زبان خودشان می‌پردازد؛ تا آن‌جا که خواننده احساس می کند در تمام صحنه‌های داستان حضور داشته و اینک به بیان وقایع و رخدادهای موجود پرداخته است.

«جان دلم که شما باشید؛ میرزا بنویس‌های ما تا یک هفته بعد از آن روز، دکان و دستگاه خودشان را تعطیل کردند و رفتند دنبال کار و کاسبی جدید. میرزا عبدالزّکی بید زدنی‌های حجره اش را کافور زد و بست و یک قفل گنده هم زد در حجره؛ و از آن به بعد هر روز یک پایش تو تکیهٔ نانوا بود و پای دیگرش توی ارگ. و سرکشی می کرد به کار میرزا بنویس‌های دیوانی و غیر دیوانی که از این ور به آن ور جمع کرده بود و هر کدام را به کاری گماشته بود». (آل احمد، ۱۳۸۷ : ب ۱۴۱,)

۲-۵-۱-۳-داستان خونابه انار:

داستان "خونابه انار " نیز از زاویه دید دانای کل روایت می‌شود نیز دچار چنین نقصانی است؛ چرا که در آن راوی حتی زبان پرندگان را می داند و از گفتگوهای میان آنان نیز با خبر است.

«تا جنبنده‌های سیاه رنگ در پس دیواری از چهار طاقی‌های پای تپه گم شدند و آن وقت یکی از آن دو خیزی برداشت و بال گسترد و روی هوا چرخی زد و برگشت و دوباره سر دیوار دخمه نشست و به دومی گفت:

- ده پاشو! مگر نمی بینی دارند می آیند؟ تو هم که چه قدر چُرت می زنی. . .

لاشخور دومی به شنیدن این نوید، پر و بالش را کمی از هم باز کرد. انگار که بخواهد شیشه ای را بجوید.

و گفت:

- خیال می کنی این لاشه‌های پیر، رمقی برای آدم می گذارند؟. . . ». (آل احمد، ۱۳۸۷: الف ,۹۲)

۲-۵-۲-شخصیت و شخصیت‌پردازی:

شخصیت‌های داستان‌های رئالیستی همگی واقعی، معاصر و از طبقات مختلف اجتماعی. (الشکری، ۱۳۸۶: ۲۳۵) و یا به عبارتی محصول حوادث واقعی و عکس‌العمل‌هایی که فرد را در برابر این حوادث نشان می‌دهد، هستند. (همان، ۲۴۱) این شخصیت‌ها با تمام جزئیاتشان معرفی می‌گردند و خواننده می‌تواند به آسانی آن‌ها را در ذهن مجسم کند. (پاینده، ۱۳۸۹: ۴۵) اما به طور کلی

شخصیت‌های داستان‌های رئالیستی از نظر اقتصادی و اجتماعی از جایگاه پایینی برخوردارند و گفتار شخصیت‌ها نیز سطح سواد و آگاهی آنان را بیشتر هویدا می‌سازد. (همان: ۵۱)

بر خلاف آن‌چه در بالا در مورد شخصیت‌های داستان‌های رئالیستی گفته شد؛ در این ۳ داستان خبری از شخصیت‌های رئالیستی نیست.

به عنوان مثال در داستان " سرگذشت کندوها" فقط شخصیت کمند علی بک، همسرش و اهالی ده واقعی است شخصیت‌های دیگر داستان، از جمله شاباجی خانم. (ملکهٔ زنبورها) آبجی خانم درازه و دیگر زنبورها برخلاف موجودیت خویش صحبت کرده و دارای اعمال و رفتار انسانی هستند. هم‌چنین زنبورها در این داستان دارای اسما و القاب انسانی‌اند. همه‌ی این عوامل نام برده باعث شده اندتا داستان در زمره‌ی داستان‌های رئالیستی قرار نگیرند و به عنوان قصه شناخته شود.

«اما باقی کار شهر به عهدهٔ باقی زنبور ها بود. از شاباجی خانم گذشته، زنبورها چند دسته بودند و هر دسته به نوبت یک کار می کردند. یک دسته زنبورهایی که صحرا می رفتند و سرو کارشان با گل ها بود. یک دسته عمله بناها و معمار باشی ها. یک دسته قراول ها و کشیک چی ها و دستهٔ آخر بی سپورها و پسه وردارها. زنبورهای صحرایی آفتاب که می زد ته بندی مختصری می کردند و راه می افتادند. دسته دسته می شدند و شاد و شنگول هر دسته به سمتی می رفتند. . . و اگر چه راهشان دور بود عطرشان حسابی مست می کرد. و هر دسته به مقصد که می رسیدند رقصی روی هوا می کردند و چرخی دور هم می زدند و از همدیگر خداحافظی می کردند و هر کدام می رفتند سراغ یک گل. اول دورش می چرخیدند و می رقصیدند و بعد براش آواز می خواندند و خوب که نرمش میکردند روش می نشستند». (آل احمد،۱۳۸۸ ,۲۳-۲۲)

در داستان نون والقلم شخصیت‌های داستان واقعی به نظر نمی رسند؛ چرا که هر یک نماینده‌ی یک تیپ و گروه خاصی که در حال انعکاس عقایدشان می باشند هستند. به عنوان مثال این نویسنده است که در قالب میرزا اسداله شروع به سخن گفتن می‌کند و عقاید و نظریات اجتماعی و چپ گرایانه‌اش را بیان می‌کند. میرزا عبدالزکی هم به نوعی بازتاب شخصیت خانلرخان در داستان می باشد. از طرفی دیگر فرقه قلندریان نیز عکس برگردان چپ گرایان دوره نویسنده است که در داستان حضور یافته‌اند. (میر عابدینی، ۱۳۸۶: ،ج۱ , ۳۰۴)

سخنان میرزا اسداله در زیر به عبارتی نظریات آل‌احمد است که منعکس می‌شود:

«من که از اوّل گفتم دارید سنگ بی خودی به شکم می زنید، می دانستم که اگر حاکم شدی دیگر

نمی‌توانی جانماز آب بکشی. می‌دانستم که ناچاری چشمت را ببندی و حکم کنی و خون بریزی و وحشت در دل‌ها ایجاد کنی و بترسانی تا خودت نترسی. من که از اول با هر نوع حکومتی مخالف بودم. من که گفتم هر کاری از کارهای دنیا اگر که خدامنشانه حل شد، شده. وگرنه تا روز قیامت هم حل نمی‌شود. این است که نطفه‌ی هرحکومتی در دورهٔ حکومت قبلی بسته می شود... .» (آل احمد، ۱۳۸۷ :ب , ۱۶۳-۱۶۲)

و یا در داستان" خونابه انار" که دارای دو شخصیت اصلی، یکی لاشخور پیر و دیگری لاشخور جوان می‌باشد. شخصیت ها، شخصیت هایی واقعی به نظر نمی رسند چرا که در آن، شخصیت‌ها علی رغم پرنده بودنشان، توانایی صحبت کردن به زبان انسان‌ها را دارند و همین موضوع، رئالیستی بودن داستان را مخدوش ساخته است.

این در حالی است که با توجه به کلیت داستان یکی از شخصیت‌ها به خاطر طمع ورزی، جان خود را از دست می دهد و دیگر شخصیت داستان، به خاطر هوشیاری و زیرکی، قادر به حفظ جان خود می‌گردد.

۲-۵-۳-توصیف در داستان‌های رئالیستی:

نویسنده رئالیست از توصیف به عنوان وسیله‌ای برای پرورش شخصیت‌های داستانش کمک می‌گیرد تا نشان دهد عوامل متعدد از جمله منظره و صحنه‌سازی‌ها چگونه در وجود شخصیت‌ها مؤثر واقع می‌گردد. (الشکری، ۱۳۸۶: ۲۳۵) نویسنده رئالیست وظیفه خود می‌داند تا تمام آن‌چه را که می‌بیند با تمام خصوصیات و ریزه‌کاری‌ها به صورت زنده و ملموس انعکاس دهد و تصویری واقعی از قیافه و حرکات شخصیت‌ها و حتی اشیای خارجی برای خواننده ترسیم کند. (الشکری، ۱۳۸۶: ۲۵۰-۲۴۸)

به طور کلی توصیف در داستان‌های رئالیستی بسیار دقیق و جزء به جزء است و سعی می‌شود که همه چیز گفته شود و چیزی از قلم نیفتد. اما در برخی از داستان‌های آل احمد که عنوان غیر رئالیستی به خود گرفته اند؛ اگرچه توصیفات دقیق و عینی است اما تنها در جهت بر آورده شدن اهداف نویسنده آورده شده اند. داستان "سرگذشت کندوها" نمونه خوبی برای این موضوع می باشد؛ چراکه راوی در این داستان به طور کامل به توصیف اعمال و افکار زنبورها در هنگام مواجه با مشکلات می پردازد. او هم‌چنین کار هریک از زنبورها را برای خواننده شرح داده و از طریق توصیفات دقیق حق مطلب را ادا می‌کند.

«اما عمله بناها کارشان این بود که با یک جور مخصوصی از شیره‌ی گل‌ها هی موم بسازند و لگد کنند و خشت بزنند و بدهند دست معمارباشی‌ها. و آن هم، از طاق شهر گرفته تا پایین، یکی یکی خانه‌های شش گوشه را بسازند و زیر هم بچسبانند تا برسند کف شهر. و این محله که تمام شد بروند سراغ محلّهٔ بعدی. تقسیم‌بندی شهر و نقشه‌کشی هم به عهدهٔ معمار باشی‌ها بود. یعنی باید معین کنند کدام محله برای پیرها، کدام برای جوان ها، کدام برای انبار آذوقه و کدام برای نگهداری تخم ها. یا پهنی کوچه‌ها آنقدر، کلفتی دیوارها آنقدر، و از این جور کارها. تعیین جا و مکان خانهٔ شاباجی خانم هم با معمار باشی‌ها که حتما مرکز شهر باشد و محفوظ و خشک». (آل‌احمد، ۱۳۸۸, ۲۶-۲۵)

یا در داستان "نون والقلم" اگرچه راوی حین مواجهه با هر رخداد تازه ای شروع به توصیف

دقیق آن می-کند تا از این رهگذر خواننده را از همه زوایای داستان مطلع سازد ولی در ورای این توصیفات دقیق ، برآورده شدن اهداف و اندیشه‌های چپ گرایانه راوی نهفته است.

«باری، میرزا عبدالزّکی دعا می نوشت. حرز جواد می داد برای فرار از سربازی، برای دفع مضرت و چشم زخم، برای بستن دهن مار و عقرب، برای بخت گشایی، برای پاگیر شدن بچه‌های مردنی و برای هزار درد بی درمان دیگر که علاجش از حکیم باشی بر نمی آمد». (آل احمد، ۱۳۸۷ : ب ,۲۷)

هم‌چنین در داستان "خونابه انار" نیز توصیفاتی دقیق آورده می‌شود تا خواننده بیش‌تر با محیط داستان آشنا گردد.

«سر دیوار دَخمه دو لاشخور نشسته بودند. با منقارهای برگشته و سر وگردن‌های تو کشیده و پ.نجه هایی که هم چون میخی به سنگ فرو رفته بود. و هر دو با چشم‌های ریز و گرد و زرد رنگ خود به راه می نگریستند» (آل‌احمد، ۱۳۸۷، الف ,۹۱)

۲-۵-۴-پیرنگ

پیرنگ، عنصری است که برای فهم آن در داستان‌های رئالیستی، لازم است کل یک داستان خوانده شود؛ (پاینده، ۱۳۸۹: ۵۷) چرا که باید توجّه داشت که «پیرنگ هر داستانی، در برگیرنده همهٔ وقایع آن است نه این یا آن واقعهٔ خاص». (همان: ۵۸)

پیرنگ در داستان‌های رئالیستی دارای سه اصل اساسی زیر است:

۱-پیروی اکید از اصل علّت و معلول

۲- اجتناب از رویدادهای نا محتمل

۳-ساختار سه قسمتی آغاز – میانه – فرجام. (همان: ۵۹-۶۱)

اما با وجود این در برخی از داستان‌های آل‌احمد خواننده با پیرنگی رئالیستی روبه رو نیست. از جمله در داستان "سرگذشت کندوها" بر خلاف انتظار خواننده شاهد رویداد نامحتملی چون صحبت کردن زنبورها فکر کردن و نقشه کشیدن آن‌ها با یک‌دیگر می باشد و همین، پیرنگ رئالیستی داستان را نقص کرده و شکل قصه به آن بخشیده است. این شیوهٔ پیرنگ در سرتاسر داستان به چشم می خورد.

هر چند که داستان دارای ساختار سه قسمتی آغاز، میانه و فرجام می باشد اما پیرنگی رئالیستی در داستان دنبال نمی شود و خواننده در کل داستان با امور غیر واقعی رو به رو می‌گردد.

در داستان «نون والقلم» نیز هر چند ما با پیرنگ رئالیستی آغاز، میانه و فرجام رو به رو هستیم اما در بخش پیش درآمد نیز به اتفاقاتی مواجه می شویم که جنبهٔ رئالیستی داستان نقض می‌شود. به عنوان مثال نشستن قوش خوشبختی بر سر فردی که او را از چوپانی به مقام صدارت رسانده نه تنها بدون هیچ دلیلی رخ داده بلکه از جمله موارد دور از ذهن می باشد. بنابراین با توجه به مسائل گفته شده می توان نتیجه گیری کرد که پیرنگ داستان غیر رئالیستی می باشد.

۲-۵-۵-مکان:

در نوشته‌های رئالیستی مکان با تمام ویژگی‌ها و خصوصیاتش به گونه‌ای توصیف می‌شود که خواننده احساس می‌کند عکسی واضح از یک مکان واقعی را می‌بیند. (پاینده، ۱۳۸۹: ۳۴)

در داستان‌های رئالیستی از مکان‌های عجیب و غریب و وهمی که با واقعیت مطابقت ندارد خبری نیست. اما با وجود این در داستان " سرگذشت کندوها" توصیفاتی که راوی در مورد کندوها و کوچه و خیابان‌های داخل آن‌ها کرده،صحنه‌ای غیر قابل تصور و غیر رئالیستی به وجود آورده است.

«اما عمله بناها کارشان این بود که با یک جور مخصوصی از شیرهٔ گل‌ها هی موم بسازند و لگد کنند و خشت بزنند و بدهند دست معمار باشی ها. و آن هم، از طاق شهر گرفته تا پایین، یکی یکی خانه‌های شش گوشه را بسازند و زیر هم بچسبانند تا برسند کف شهر. و این محله که تمام شد بروند سراغ محلّهٔ بعدی. تقسیم بندی شهر و نقشه کشی هم به عهدهٔ معمار باشی‌ها بود. یعنی باید معین کنند کدام محله برای پیرها، کدام برای جوان ها، کدام برای انبار آذوقه و کدام برای نگهداری تخم ها. یا پهنی کوچه‌ها آن‌قدر، کلفتی دیوارها آنقدر، و از این جور کارها. تعیین جا و مکان خانهٔ شاباجی خانم هم با معمار باشی‌ها که حتما مرکز شهر باشد و محفوظ و خشک». (آل‌احمد،۱۳۸۸, ۲۶-۲۵)

در رمان "نون والقلم" نیز راوی در قسمت‌هایی از داستان سعی در توصیف کامل مکان و ایجاد تصویری عینی برای خواننده دارد. این در حالی است که نویسنده در برخی از قسمت‌ها تنها به گفتن نام مکان اکتفا می‌کند و خواننده را در واقعی بودن مکان دچار تردید می‌سازد وهمین امر باعث می‌شود تا داستان در قسمت مکان غیر رئالیستی به نظر آید.

در داستان "خونابه انار"راوی، مکان روی‌دادها و دخمه‌ها را به وضوح برای خواننده تشریح کرده است و همین توضیح دقیق، تصویری عینی از مکان را در ذهن خواننده ترسیم می‌کند . بنابراین می‌توان گفت مکان در داستان "خونابه انار" رئالیستی است و هیچ‌گونه مغایرتی در آن با داستان‌های رئالیستی دیده نمی‌شود.

۲-۵-۶-زمان:

زمان نیز عنصری است که باید آن را در همهٔ رویدادهای داستان مورد بررسی قرار داد و داستان را خواند و بعد به نتیجه‌گیری رسید. امّا در مورد کارکرد زمان در داستان‌های رئالیستی باید به این دو موضوع اشاره کرد:

الف - برجسته شدن زمان:

در داستان‌های رئالیستی نویسندگان سعی می‌کنند که داستان‌هایشان را زمانمند و تا حد زیادی روز، ماه، سال و حتی ساعت را مشخص کنند. (پاینده، ۱۳۸۹: ۶۲)

ب-تقویمی یا خطی بودن زمان:

رویدادها بر حسب الگوی تقویمی زمان رخ می‌دهند؛ که منظور از الگوی تقویمی زمان پیروی از مفهوم خطی است که زمان از گذشته شروع می‌شود، به حال می‌رسد و سپس به سوی آینده ادامه پیدا می‌کند. (همان: ۶۶-۶۷)

راوی برای داستان "سرگذشت کندوها" زمان مشخصی تعیین نکرده است؛ بلکه با آوردن قید یکی بود یکی نبود داستانش را آغاز کرده است. همان طور که می دانیم یکی از ویژگی‌های داستان‌های غیر رئالیستی این است که داستان در زمان خاصی رخ نداده است و از آن‌جا که چنین داستان هایی با هدف پند و نصیحت و یا ایجاد سرگرمی به وجود آمده‌اند، عنصر زمان در آن‌ها کم رنگ می‌باشد و راوی توجهی به عنصر زمان در آن ندارد. این‌گونه داستان‌ها با عناوینی چون یکی بود، یکی نبود، روزی روزگاری و. . . آغاز می شوند. داستان «سرگذشت کندوها» نیز از این امر مستثنا نیست.

«یکی بود یکی نبود غیر از خدا هیچ کس نبود. یک کمند علی بکی بود یک باغ داشت. تو باغش هم دوازده تا کندوی عسل داشت. . . ». (آل احمد، ۱۳۸۸،۱۱)

در داستان "نون والقلم" نیز، راوی داستانش را مانند هر داستان غیر رئالیستی دیگر با جمله یکی نود یکی نبود آغاز کرده و با جملهٔ قصه ما به سر رسید کلاغه به خونش نرسید آن را به پایان رسانده است. هم‌چنین راوی به زمان دقیق اتفاقات اشاره ای نکرده و از عبارت هایی چون روزی از روزها، برای بیان وقایع دیگر داستان سود برده است.

«حالا باز هم یکی بود یکی نبود. در یک روزگار دیگر، دو تا آمیرزا بنویس بودند که هر کدام دم یک در مسجد جامع شهر بزرگی که هم شاه داشت هم وزیر هم ملا داشت و هم رمال، هم کلانتر و هم داروغه و هم شاعر و هم جلاد؛ صبح تا شام قلم می زدند و کار مردم شهر را راه می انداختند». (آل‌احمد،۱۳۸۷،ب ,۱۷)

در داستان " خونابه انار" نیز، راوی اشاره ای به زمان رویدادها نداشته است . گویی او اهدافی چون پند و اندرز و نصیحت به خواننده را ملاک کار خود قرار داده است تا از این طریق خواننده را با عاقبت طمع کاری از یک طرف و دور اندیشی از طرف دیگر بیش‌تر آشنا سازد. بنابراین ضرورتی به بیان زمان دقیق داستان ندیده است و همین نکته یعنی عاری بودن داستان از عنصر زمان واقعی بودن داستان را مخدوش ساخته است.

۲-۵-۷-نثر داستان‌های رئالیستی:

نویسندگان رئالیست غالباً برای بیان داستان‌هایشان زبان ساده و محاوره‌ای را به کار می‌گیرند که بیش از هر نثر دیگری معنی تحت الفظی و واقعی دارد به طوریکه اصالت و صحت تجربیات فردی و شخصی را به درستی منعکس می‌کند(الشکری،۱۳۸۶: ۲۵۳)

پاینده برای نثر داستان‌های رئالیستی ویژگی‌هایی را بر می‌شمارد که از این قرارند:
الف-شفافیت و روانی در برابر فصاحت بلاغی.
ب-کارکرد ارجاعی در برابر کارکرد مجازی.
ج-زبان متعیّن در برابر زبان انتزاعی.
د-زبان محاوره‌ای در برابر زبان رسمی. (پاینده، ۱۳۸۹: ۷۳-۸۹)

اگرچه نثر داستان "سرگذشت کندوها"، نثری ساده و روشن می باشد که در آن هیچ‌گونه پیچیدگی و یا آرایهٔ ادبی به چشم نمی خورد و نقش زبان در این داستان نقش ارجاعی می باشد؛ اما استفاده از جملاتی خاص در این داستان صورتی قصه گونه به آن بخشیده است و خواننده از طریق همین جمله‌ها متوجه می شود که با داستانی غیر واقعی رو به روست.

راوی در قسمت‌هایی از این داستان به طور صریح به قصه بودن آن نیز اشاره کرده است. «عاقبت آخرهای ماه دوم بهار یک روز صبح زود دست‌هاش را نمد پیچید و رفت سراغ کندوها. در یکی یکی کندوها را از عقب باز کرد و دور تنها «شان» عسلی را که توی هر کندو برای ذخیرهٔ زنبورها را برداشت و جای هر کدام یک کاسهٔ گلی شیره گذاشت. و دوباره در عقب کندوها را بست و رفت. و برای خودش دو من دیگر عسل داشت. حالا این جای قصه را داشته باشید تا برویم سراغ زنبورها». (آل‌احمد، ۱۳۸۸ ,۱۶)

همین جمله نویسنده «حالا این جای قصه را داشته باشید تا برویم سراغ زنبورها» که در چند جا داستان را نگه می دارد و به سراغ وقایع دیگر می رود هماهنگ با ساختار قصه‌های سنتی و عامیانه است و باعث می-شود تا داستان عنوان غیر رئالیستی به خود بگیرد.

نثر داستان "نون والقلم" روشن و روان می‌باشد و خواننده در درک داستان با هیچ‌گونه مشکلی مواجه نمی-گردد و بدون تلاش ذهنی و گره گشایی به موضوع داستان پی می‌برد. هر چند راوی در نقل داستانش شیوه ای را به کار گرفته است که خواننده‌اش به آسانی در می یابد که در حال خواندن قصه می باشد. هم‌چنین در بعضی مواقع نیز راوی به صراحت به قصه بودن نوشته اش اشاره کرده است: «جان دلم که شما باشید، این قضایا بود و بود تا همان روزهایی که قصهٔ ما شروع می شود». (آل‌احمد، ۱۳۸۷،ب ,۶۹)

نثر داستان "خونابه انار" نثر داستان نثری ساده و روشن می باشد که راوی از آن برای بیان داستانش استفاده کرده است. بسامد واژگان محاوره ای در این داستان بالا می باشد و زبان نیز در این داستان به صورت ارجاعی است تا مجازی.

«پرندهٔ کنجکاو به طرف ردیف هایی جنبنده‌های بی حرکت ایستاد، کوس بست و با اندکی ارتفاع از بغل آن‌ها گذشت و داخل یکی از آن‌ها بستهٔ انار را دید و سفیدی پوشش لاشه را که زیر بستهٔ انار بود و بعد اوج گرفت و برگشت سر دیوار دخمه. نفسش که جا آمد، گفت:

- می‌دانی؟ کاش از اورمزد چیز دیگری خواسته بودی. به نظرم گوشت و خون جوان نصیبمان شده باشد.

لاشخور دومی گفت:
-این خوش بینی تو هم که ما را کشت. آره جانم! آرزو به جوان‌ها عیب نیست». (آل‌احمد،۱۳۸۷،الف ۹۳,)

۳-نتیجه‌گیری

جلال آل‌احمد از نویسندگان رئالیست در ادبیات داستانی معاصر ایران است؛ چرا که عمده آثار وی از جمله مجموعه دید و بازدید، از رنجی که می‌بریم، سه تار، زن زیادی، مدیر مدرسه، نفرین زمین و سنگی بر گوریبر اساس اصول و قواعد رئالیستی نگاشته شده‌اند؛ تنها در برخی از داستان‌های این مجموعه-هاست که نویسنده از حفظ اندیشه‌های خویش و وارد نساختن آن‌ها در بطن داستان خودداری نکرده و داستان‌ها را براساس اندیشه‌های خویش گردآورده است.

هرچند آل‌احمد به دلیل نوشتن داستان‌هایش به شیوه رئالیستی در ادبیات ایران شناخته شده است ، اما این در حالی است که در میان آثار وی ، داستان‌هایی به چشم می‌خورد که در آن‌ها هیچ‌گونه پیروی از اصول رئالیستی دیده نمی‌شود؛ بلکه کاملا در تقابل با داستان‌های رئالیستی قرار گرفته و حتی در بعضی مواقع این مغایرت تا اندازه‌ای است که آثار را تا سرحد قصه‌های عامیانه تنزل می‌دهد.

از جمله این داستان‌ها می‌توان به " سرگذشت کندوها" ،" نون والقلم" ، و داستان "خونابه انار" از مجموعه پنج داستان اشاره کرد. در تشریح این داستان‌ها باید اضافه کرد در داستان «سر گذشت کندوها» در قسمت زاویهٔ دید، راوی دانای کلی است که از زبان زنبورها و حتی اوضاع و احوال کمند علی بیک شخصیت اصلی داستان از پیش آگاهی دارد. در قسمت شخصیت پردازی خواننده با شخصیت هایی از جمله آبجی خانم درازه و غیره رو به روست. پیرنگ داستان نیز حول رویدادهای ناممکنی از جمله صحبت کردن زنبورها و فکر و نقشه کشیدنشان با یک‌دیگر، می‌چرخد. توصیفات نویسنده راجع به مکان زنبور و هم‌چنین کوچه و خیابان‌های داخل کندوها و از طرف دیگر آغاز شدن داستان با قید" یکی بود یکی نبود" و استفاده از نثری که به داستان صورت قصه گونه می‌دهد و پرداختن به موضوعاتی از جمله پند و اندرز به خواننده و وارد کردن اندیشه‌های نویسنده در مورد قضیه نفت و استعمار انگلیس از جمله دلایلی است تا داستان صورت غیر رئالیستی و یا به عبارتی قصه گونه به خود بگیرد.

در رمان "نون والقلم" نیز خواننده تنها در قسمت زاویه دید است که با عنصری رئالیستی روبه روست و در بقیه عناصر از جمله شخصیت پردازی، توصیف، پیرنگ، مکان، زمان، نثر و موضوع با مواردی رو به رو می‌گردد که پی به غیر رئالیستی بودن داستان می برد.

به عنوان مثال در قسمت شخصیت پردازی، شخصیت‌ها مبدّل به نمایندگان تیپ‌های خاصی می‌گردند که به ابزار عقایدشان می پردازند. در قسمت توصیف نیز نویسنده از آن به عنوان عنصری جهت برآورده شدن اهداف حزبی اش استفاده می کند. در پیرنگ داستان نیز نویسنده به امور

عجیب و غریب و ماورالطبیعی پرداخته است. مکان نیز عنصری است که بدان توجه نمی شود. از طرف دیگر عدم زمان مندی و هم‌چنین آغاز داستان با عنوان یکی بود یکی نبود و استفاده از نثری که صورتی قصه گونه دارد و هم‌چنین با صراحت به قصه بودن داستان اشاره کردن، همه و همه از جمله دلایل غیر رئالیستی بودن داستان‌اند.

در مجموعه "پنج داستان" نیز، هر چند داستان‌های "گلدسته و فلک"، " جشن فرخنده"، " خواهرم و عنکبوت" و " شوهرآمریکایی" به شیوه رئالیستی نوشته شده‌اند اما داستان " خونابه انار" از این مجموعه به شیوه غیر رئالیستی نگاشته شده است؛ چرا که در بخش زاویهٔ دید آن، راوی دانای کلی است که با زبان پرندگان آشنایی دارد و همین نکته یکی از دلائلی است که داستان را در زمرهٔ داستان‌های غیر رئالیستی قرار می دهد. هم‌چنین در بخش شخصیت پردازی، شخصیت‌ها واقعی به نظر نمی رسند چرا که آن‌ها پرندگانی هستند که توانایی صحبت کردن به زبان انسان‌ها را دارند. در بخش پیرنگ، شاهد وقایع و رویدادهای نامحتملی از جمله صحبت کردن لاشخورها با یک‌دیگر هستیم، هم‌چنین در این داستان توجهی به عنصر زمان نشده و همین عاری بودن داستان از عنصر زمان خود دلیل دیگری است تا آن را در زمره داستان‌های غیر رئالیستی قرار می دهد.

از طرفی نیز موضوع داستان، شامل رعایت آداب و اصول انسانی برای پرندگان می باشد که خود با نکات موجود در داستان‌های رئالیستی مغایر است. هم‌چنین در بخش عدم دخالت آرا و اندیشه‌های نویسنده در طول داستان، آل احمد به صورت تمثیلی به دفاع از اندیشه‌های خویش مبنی بر بیزاری از جوان کشی در طول تاریخ پرداخته است.

منابع

۱-آل احمد، جلال. (۱۳۸۷) الف، **پنج داستان**، چاپ چهارم، تهران: جامه‌دران.
۲-ـــــــــــــ. (۱۳۸۸) **سرگذشت کندوها**، چاپ ششم، تهران: فردوس.
۳- ـــــــــــــ. (۱۳۸۷) **ب، نون والقلم**، چاپ چهارم، تهران: جامه‌دران.
۴-الشکری، فدوی. (۱۳۸۶) **واقع‌گرایی در ادبیات داستانی معاصر ایران**، چاپ اول، تهران: نگاه.
۵-پاینده، حسین. (۱۳۸۹) **داستان کوتاه در ایران(داستان‌های رئالیستی و ناتورالیستی)**، ج۱ چاپ اول، تهران: نیلوفر.
۶-ساچکوف، بوریس. (۱۳۶۹) **تاریخ رئالیسم،(پژوهشی در ادبیات رئالیستی از رنسانس تا امروز)**، ترجمه محمد تقی فرامرزی، چاپ اول، تهران: تندر.
۷-سارتر، ژان پل. (۱۳۴۹) **رئالیسم در ادبیات و هنر** ، ترجمهٔ هوشنگ طاهری، چاپ سوم، تهران: پیام.
۸-سپانلو، محمد علی. (۱۳۸۹) **نویسندگان پیشرو ایران**، چاپ ششم، تهران: نگاه.
۹-سیدحسینی، رضا. (۱۳۸۹) ج ۱، **مکتب‌های ادبی**، چاپ شانزدهم، تهران: نگاه.
۱۰-کسمائی، علی‌اکبر. (۱۳۶۳) **نویسندگان پیشگام در داستان نویسی امروز ایران**، چاپ اول، تهران: شرکت مؤلفان مترجمان ایران.
۱۱-گرانت، دیمیان. (۱۳۸۷) **رئالیسم. (واقع‌گرایی)**، ترجمهٔ حسن افشار، چاپ پنجم، تهران، مرکز.
۱۲-لوکاچ، گئورگ. (۱۳۸۴) **پژوهشی در رئالیسم اروپایی**، مترجم اکبر افسری، تهران: علمی و فرهنگی.
۱۳-میرصادقی، جمال. (۱۳۸۸) **عناصر داستانی**، چاپ ششم، تهران: سخن.
۱۴-میرعابدینی، حسن. (۱۳۸۶) **صد سال داستان نویسی ایران**، ج۱،چاپ چهارم، تهران: چشمه.

مجله‌ی علمی-پژوهشی زبان و ادبیات فارسی
دانشگاه آزاد اسلامی، واحد فسا
س ۵، ش۲ (پیاپی ۱۱)، پاییز ۱۳۹۳

کنش‌های سه‌گانه درکتاب «پایی‌که جا ماند» براساس نظریه‌ی گریماس

دکتر معصومه محمودی

استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه علوم پزشکی مازندران

چکیده

یکی از قالب‌های رایج برای بیان حوادث و وقایع دوران دفاع مقدس خاطره نویسی است که در ثبت دلاوریها و از خودگذشتگی‌های سال‌های جنگ، قالب پذیرفته شده‌ای است. ادبیات پایداری به عنوان گون‌های از ادب حماسی در سال‌های اخیر مورد توجه واقع شده و مجموعه یادداشت‌های پایی که جا ماند از آخرین خاطراتی است که در این سال‌ها منتشر شده است.

این مقاله به بررسی ساختار روایی این مجموعه خاطرات، بر اساس نظریه‌ی گریماس پرداخته است. سعی نگارنده بر آن بوده تا نشان دهد که چگونه نویسنده‌ی کتاب در توصیف کنش‌گران روایت خود، جانب صداقت را فرو نگذاشته و از ارایه‌ی تصویری یک‌سره سپید یا سیاه خودداری کرده است. هم‌چنین در این روایت نقش باورها و اعتقادات کنش‌گرِ فاعل به عنوان فرستنده مورد اشاره قرار گرفته است و نشان می‌دهد که در این متن فاعل و فرستنده یکی هستند.

واژگان کلیدی: ادبیات پایداری، خاطره نویسی، گریماس، پایی که جا ماند.

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۲/۶/۱۳
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۳/۴/۱۷

Email: masoomehmahmoodi@yahoo.com

۱-مقدمه

«خاطره‌نویسی یکی از انواع ادبی وگون‌های از زندگی‌نامه‌نویسی است که در آن نویسنده خاطرات خود، صحنه‌ها و وقایع زندگی‌اش را بازگو می‌کند.» (شمیسا،۱۳۷۳: ۲۵۹) «در این نوع ادبی دیده‌ها و شنیده‌ها تشریح می‌شود و نقش خود نویسنده به صورت ضمنی و فرعی با ساختارهای نقلی و روایی و گزارش‌گونه آشکار است.» (کمری، ۱۳۸۳، ۶۰)

«گفته شده خاطرات می‌تواند پلی میان تاریخ و مردم ایجاد کند.» (آزبورن،۱۳۷۸: ۴۱-۴۲) اما در قرن بیستم کارکرد کتاب‌های خاطره، فراتر از گزارش روی‌دادهای تاریخی است و نوعی درون‌کاوی و مطالعه‌ی انسانی محسوب می‌شود. (مالرو،۱۳۶۵: ۲۵)

در ادبیات ایران نیز در سال‌های اخیر، به رغم گذشت سالیانی چند از روزگار جنگ، بسیاری از نویسندگان هم‌چنان به جنگ تحمیلی و مسائل مرتبط با آن پرداخته‌اند. برخی از نویسندگان به نوشتن خاطره و بازگویی روی‌دادهایی که در طول حضور خود در جبهه‌های جنگ یا در ضمن اسارت تجربه کرده‌اند، پرداخته‌اند و عده‌ای در داستان‌های خود به نقد جنگ و پیامدهای آن روی آورده‌اند. جنگ دوست داشتنی (سعیدتاجیک:۱۳۸۷)، جشن حنابندان (محمدحسین قدمی:۱۳۸۸) ، دا (سیده زهرا حسینی) و پایی که جا ماند (سید ناصر حسینی‌پور:۱۳۹۰) از شناخته‌شده‌ترین مجموعه خاطرات در این حوزه هستند.

۲-بحث و بررسی

۲-۱-روایت شناسی و نظریه گریماس:

«روایت‌شناسی شاخه‌ای از نشانه‌شناسی است که می‌کوشد ساختار و مناسبات درونی نشانه‌ها را در متن بازیابد. از نگاه روایت‌شناسان هر راوی همواره ادراک خود را از داستان بیان می‌کند و پارهای از حوادث را وا می‌نهد.» (احمدی، ۱۳۷۰: ۱۶۱)

منظور از روایت متنی است که داستانی را روایت می‌کند و داستان‌گویی دارد. از میان الگوهای روایت شناسی الگوی روایت‌شناسی آلژیر داس گریماس(A.J. Greimas) بیان‌گر تلاش این نظریه‌پرداز برای دست‌یابی به یک دستور زبان جهانی برای روایت است و متفاوت با آن‌چه پراپ در نظر داشت؛ چرا که پراپ بر خلاف گریماس «بر یک شکل ادبی واحد تاکید داشت.» (آدام - رواز، ۱۳۸۵، ۱۱۰) در واقع، روایت‌شناسان برآنند که «فهم یک روایت صرفا پی‌گیری بسط یافتن داستان نیست، بلکه بازشناسی طرح‌ریزی آن در طبقات و ترسیم تسلسل افقی خط روایی در یک محور عمودی ضمنی نیز هست. یک روایت صرفاً حرکت از یک واژه به واژه‌ی بعدی نیست، بلکه حرکت از یک سطح به دیگری است.» (بارت،۱۳۸۷، ۳۶-۳۷)

در میان روایت‌شناسان، گریماس که همانند ساخت‌گرایان شخصیّت را جزیی از متن و تابع

کنش‌ها می‌داند، از موفق‌ترین نظریه‌پردازانی است که به صورت‌بندی شخصیّت پرداخته. از نظر گریماس بنیادی‌ترین چارچوب ذهنی انسان که در قالب آن به جهان ساختار می‌دهد، تقابل است. تقابل‌سازی‌های ذهن انسان به زبان او، تجربه‌ی او و سرانجام به روایت‌های او راه می‌یابد. از نظر او ساختار بنیادی روایت با ساختار زبان، فاعل، مفعول و فعل یکی است. بنابراین، برای درک ساختار متن، ابتدا باید تقابل‌ها را درک کرد. (تایسن،۱۳۸۷: ۳۶۴)

گریماس هفت شخصیّت پیش‌نهادی پراپ را به سه شخصیّت فاعل (در برابر مفعول)، و فرستنده (در مقابل گیرنده) و یاری‌گر (در برابر حریف) کاهش داد. به باور گریماس، میان این شخصیّت‌ها مناسبات خواستن، ارتباط یا پیکار وجود دارد. (خدیش،۱۳۸۷، ۶۷-۶۸) هم‌چنین او برای توجیه نظم‌های روایی ممکن، سی و یک نقش پراپ را به بیست نقش کاهش می‌دهد و آن را به سه نوع زنجیره‌ی مجزا تقسیم می‌کند:

۱-اجرایی(آزمون‌ها و مبارزه‌ها) ۲-میثاقی(بستن و شکستن پیمآن‌ها) ۳-انفصالی(رفتن‌ها و بازگشتن‌ها) (اسکولز،۱۳۷۹، ۱۵۴) «گریماس با کنش‌گر خواندن اشخاص، تبعیت و فرمان‌برداری آنان را از کنش گوش‌زد می‌کند. در واقع، گریماس میان بازی‌گر و کنش‌گر تمایز قائل می‌شود، اما هر دو یک عمل را اجرا کرده و تابع یک عملند...کنش‌گران مقوله‌های کلی موجود در تمام روایت‌هایند، حال آن‌که بازی‌گران در روایت‌های مختلف ویژگی‌های منحصر به فرد دارند. بنابراین، در مدل گریماس تعداد بازی‌گران بی‌نهایت و تعداد کنش‌گران به شش نفر محدود شده‌اند.

فرستنده ⟷ مفعول ⟷ گیرنده

مددکار ⟷ فاعل ⟷ مخالف» (ریمون کنان،۱۳۸۷: ۵۰)

طبق جدول الگوهای کنشی و شگردها (آدام - رواز، ۱۳۸۵، ۱۰۴) اگر شخصیّت عامل-قهرمان نتواند از شگردهای خواستن، دانستن و توانستن بهره‌ی کافی بگیرد، در جست و جوی خود ناکام خواهد ماند.

واژه‌ی کنش‌گر از شخصیّت داستانی فراتر می‌رود. از نظر گریماس، هم چنان که فعل گرانیگاه جمله است، کنش‌گران گرانیگاه روایت به شمار می‌آیند. میل به فتح قله اگر کسی را به صعود وادارد، این میل نقش کنش‌گر دارد. فرستنده کنش‌گر را به دنبال شی ارزشی می‌فرستد تا گیرنده از آن سود برد. در جریان جست و جو، کنش‌گران یاری‌دهنده یا نیروهای یاری‌دهنده او را هم‌راهی و یاری می‌کنند و کنش‌گران بازدارنده یا نیروهای بازدارنده، جلوی او را می‌گیرند. (محمدی و عباسی،۱۳۸۱: ۱۱۳-۱۱۴)

۲-۲-خلاصه‌ی کتاب پایی‌که جا ماند:

نوجوان شانزده سال‌های به نام سید ناصر حسینی، که در تابستان ۱۳۵۹ بسیاری از اعضای

خانواده‌ی خود را در حادثه‌ی انفجار انبار باروت، از دست داده است، برای دفاع از آرمآن‌هایی که با جان و روحش در پیوند است، در سال ۱۳۶۷ به عنوان دیده‌بان به جزیره‌ی مجنون می‌رود. سید ناصر در حمله‌ی نیروهای بعثی در حالی که بسیاری از هم‌رزمان شجاعش به شهادت رسیده‌اند، از ناحیه پا به شدت مجروح و بعد اسیر می‌شود. کتاب پایی که جا ماند شرح وقایعی دردناکی است که در طول اسارت بر سید ناصر و هم‌بندانش گذشته است. در طول اسارت اگرچه نیروهای بعثی، بسیار او را مورد اذیت و آزار قرار می‌دهند؛ اما تعدادی از سربازان شیعه عراقی نیز با مهربانی‌های خود خاطراتی زیبا از انسانیت در ذهن و ضمیر سید ناصر به جا می‌گذارند.

۲-۳-بررسی و تحلیل داستان بر اساس نظریه‌ی گریماس:

شخصیت‌های داستانی پیوند نزدیکی با حوادث و کنش‌های داستان دارند و در واقع این کنش‌ها توسط شخصیت‌ها ایجاد می‌شوند. بنابراین، پرداختن به شخصیت امری اجتناب ناپذیر است. هر نویسنده‌ای با تکیه بر شیوه‌ی داستان‌نویسی و گونه‌ی روایت مورد نظر خود، شیوه‌ی خاصی را در شخصیت‌پردازی در نظر می‌گیرد. در نوشتن خاطره شاید در وهله‌ی اول به نظر برسد که شخصیت‌ها کاملا واقعی هستند و خواننده با واقعیت محض سر وکار دارد. «در صورتی که هیچ شخصیّتی در کتاب یک شخص واقعی نیست...حتی اگر در یک کتاب تاریخ باشد.»(اسکولز،۱۳۷۷: ۱۹) هم‌چنین آن‌گونه که پیش از این اشاره شد، از نگاه روایت شناسان، هر راوی همواره ادراک خود را از داستان بیان می‌کند و پاره‌ای از حوادث را وا می‌نهد.

بنابراین، می‌توان گفت که نویسنده‌ی کتاب خاطرات نیز از نگاه خود به گزینش حوادث و شخصیت‌ها می‌پردازد و بر اساس ذهنیت خود کنش شخصیت‌ها را توصیف یا تشریح می‌کند و متنی روایی خلق می‌کند که از نظر ساختمان روایت قابلیت بررسی و تحلیل دارد.

«تلقی نسبت به شخصیت با رواج نظریات ساختارگرایانه دگرگون می‌شود و از آن پس شخصیت نه به عنوان تقلیدی از انسآن‌های جهان واقعی و عنصری مجزا از متن، بلکه به عنوان جزیی از ساختار روایت به شمار می‌رود و به تعبیری زمینه‌مند می‌شود.» (ریمون کنان،۱۳۸۷: ۴۷)

با توجه به اهمیتی که گریماس برای کنشگران روایت قایل است «واژه کنش‌گر از شخصیت داستانی فراتر می رود زیرا کنش‌گر ممکن است فرد، شی، گروه و یا واژه ای انتزاعی مانند آزادی باشد. برای نمونه، اگر میل به فتح یک قلّه کسی را به صعود به قلّه وا دارد، این میل، نقش کنش‌گر را دارد. از نظر گریماس کنش‌گران گرانیگاه روایت به شمار میآیند. کنش‌گر کسی یا چیزی است که کنش را انجام میدهد و یا عملی نسبت به او صورت میگیرد. در حقیقت فاعل و مفعول هر دو می‌توانند کنش‌گر باشند. (خادمی و پورخالقی،۱۳۸۸: ۳۹)

در کتاب مورد پژوهش به طور کلی شخصیتهای داستان پایی که جا ماند عبارتند از: ۱-سید ناصر حسینی (راوی حوادث) ۲- هم‌رزمان سید ناصر. ۳- افرادی از سازمان منافقین (مجاهدین

خلق) ۴- نیروهای بعثی عراق ۵- سربازان شیعه‌ی عراقی.

واقعی بودن شخصیتها و باورپذیری آن‌ها مشخصه‌ی اصلی شخصیت‌های این کتاب است و به جذابیت متن افزوده است. تعدادی از هم‌رزمان سید ناصر، هم‌چون او به پشتوانه‌ی اعتقادات مذهبی و باورهای انقلابی شکنجهها و مرارت‌های اسارت را برمیتابند؛ اما در میان اسرای اردوگاه، افرادی که برای بهره‌مندی از امکاناتی برای گذران آسان‌تر دوران اسارت، به همکاری با دشمن روی می‌آورند نیز وجود دارند. هم‌چنین نویسنده در توصیف شرایط روحی و تحمّل دردها و شکنجه‌های روحی اغراق نمی‌کند و از بی قراری‌ها و خواهش‌های جسمانی خود نیز سخن می‌گوید. برای نمونه، زمانی که سرهنگ عراقی از سید ناصر شانزده ساله می‌خواهد مصاحبه کند تا آزاد شود، سید ناصر از احساسات درونی خود با صراحت یاد می‌کند و می‌گوید:

«سرهنگ پوزخندی زد و گفت: مصاحبه کنید، اظهار پشیمانی کنید، بگید به زور آوردنم جبهه...دلم می‌خواست آزاد شوم...هرچند اطمینان و ضمانتی نبود. شیطان غلغکم می‌داد. هم خدا را می‌خواستم هم خرما را. دلم نمی‌خواست آبرویم برود و با آبروی مملکتم بازی کنم. به آبروی خودم بیشتر فکر می‌کردم. می‌دانستم این مصاحبه برای رژیم برد تبلیغاتی خوبی دارد.»(حسینی‌پور،۱۳۹۱: ۲۶۹-۲۷۰)

یا در توصیف افراد دشمن تصویری که ارائه می‌شود، یک‌سره سیاه نیست: «سر بازجوی مسن که تا آخر بازجویی احترامم را داشت، گفت: چه آرزویی داری، آرزو داری آزاد بشی؟

دلم می‌خواست بهش بگویم من الان تنها آرزویی که دارم این است که شما اجازه بدید این پارچ شربت پرتقال روی میز را سر بکشم !خدایی در یک لحظه خواستم همین را بگویم.»(حسینی‌پور،۱۳۹۱: ۱۶۲)

در بخش دیگر از خاطرات سید ناصر از مهربانی‌های یکی از سربازان شیعه عراقی می‌نویسد که برای او شربت معده وکتلت می‌آورد:

«از داروها بچه‌ها هم استفاده کردند، اما نان و کتلت‌ها را فقط خودم خوردم!» (حسینی‌پور،۱۳۹۱، ۴۰۴)

علی در حالی که گریه می‌کرد گفت: علی‌رضا شهید شد...دیگر نگهبآن‌ها که گریه‌ی رامین را دیدند، سراغش آمدند ببینند چه خبر است...بعضی‌هاشان خوشحال شدند؛ اما اشک‌های نگهبان خوب عراقی علی جارالله دوست صمیمیمی رامین هیچ وقت از یادم نمی رود. (حسینی‌پور،۱۳۹۱، ۴۹۸)

شخصیت‌ها و کنش‌گران کتاب مورد پژوهش را می‌توان بر اساس الگوهای کنشی گریماس این گونه تفکیک نمود:

گفته شد که الگوی کنشی اول گریماس، جفت متقابل فاعل (subject) و مفعول (object) را دربرمی‌گیرد. «فاعل کنش‌گر اصلی روایت است که هدفی خاص را دنبال می‌کند و مفعول همان هدفی است که فاعل در پی آن است.» (مکاریک،۱۳۸۴: ۱۵۲)

فاعل یا کنش‌گر اصلی، قهرمان حوادث، سید ناصر حسینی، نویسنده‌ی کتاب است. شی

ارزش‌مند و مفعول نیز در مجموعه خاطرات پایی که جا ماند، پایداری و حمایت ازآرمآن‌ها و ارزش‌های انقلاب اسلامی ایران است.

الگوی کنشی دوم، شامل جفت متقابل فرستنده (Destinateur) و گیرنده(Destintaire) است. فرستنده نیرویی است که کنش‌گر اصلی را به دنبال هدفی می‌فرستد. کنش‌گری که مفعول را از فاعل دریافت می‌کند، گیرنده نام دارد. (مکاریک،۱۳۸۴: ۱۵۲) البته قهرمان گاه خود گیرنده است و گاه نیست. (احمدی،۱۳۷۰: ۱۶۳) فرستنده در این متن، حس شهادت‌طلبی و پای‌بندی به باورهایی اعتقادی و انقلابی است که توسط رهبر انقلاب اسلامی ایران، امام خمینی نشر و گسترش یافته است و گیرنده همان فاعل است. در واقع، در این روایت، گیرنده و فاعل یکی هستند و نقش مسائل معنوی از یاری‌گر و ابر یاری‌گر (فرستنده) فراتر رفته و جای‌گاه فاعل حقیقی را در کتاب پیدا کرده است.

تحمل شرایط اردوگاه و عدم همکاری با نیروهای دشمن، برای برخورداری از امکانات درمانی و رفاهی، بیان‌گر عزم و اندیشه‌ی شخصیّت اصلی برای مبارزه و ادراک خاص از هدف است. حتی گفته شده است که «در ادبیات ما و آن چیزی که ادبیات انقلاب می‌گوییم و یا عمدتاً مربوط به جنگ است، ناسیونالیسم وجود ندارد. به جای ناسیونالیسم ما امت واحده داریم. یعنی رزمنده‌ی ما در صحبت‌هایش دفاع از اسلام می‌کند، نه دفاع از ایران.» (حسن پور،۱۳۹۰: ۱۶۲)

در داستان مورد پژوهش نیز خودآگاهی، قهرمان را به جستجوی مطلوب بر می‌انگیزد و رویارویی با حوادث، انگیزه و توانایی او را برای دست‌یابی به مطلوب تقویت می‌کند.

این باورها و اعتقادات که با جان و روح بسیاری از رزمندگان دفاع مقدّس آمیخته، آن‌چنان عمیق و پایدارند که در سخت‌ترین لحظه‌ها نه تنها فراموش نمی‌شوند، بلکه یاری‌رسان شخصیت‌ها برای تحمّل دشوارترین شرایط است:

«یکی از بچه‌ها که بعدها فهمیدم محمد اسلام پناه نام دارد، سینه و صورتش بر اثر اصابت ترکش خمپاره آبکش شده بود. استخوان‌های دست راستش از آرنج خرد شده بود و از تشنگی و ضعف، نای حرف زدن نداشت. سخت جان داد. وقتی زخم‌هایش را بستیم، گفت: جان ما فدای یه تار موی امام، تا لحظه‌ای که جان داد، قرآن می‌خواند.» (حسینی‌پور،۱۳۹۱: ۵۱)

اعمال زور و قدرت شخصیّت‌های منفی عموماً به شکست می‌انجامد. شرمنده شدن و سکوت شریر، رسیدن به مطلوب قهرمان است و پیام را به مخاطب می‌رساند.

در بخشی از خاطرات نیز زمانی که سید ناصر در برابر بازجوهای عراقی درباره‌ی پایداری سربازان ایرانی و وفاداری آن‌ها به رهبرشان صحبت می‌کند، سرتیپ و افسران عراقی سکوت می‌کنند و با تحسین به او می‌نگرند. (حسینی‌پور،۱۳۹۱: ۵۴۴)

الگوی کنشی سوم گریماس، از جفت متقابل بازدارنده (opposant) و یاری‌رسان (adjuvant) تشکیل می‌شود. بازدارنده تلاش می‌کند فاعل را از رسیدن به مفعول باز دارد و یاری رسان او را برای به دست آوردن مفعول یاری می‌کند. (مکاریک،۱۳۸۴: ۱۵۲)

نقش یاری‌گر را در اثر مورد پژوهش، می‌توان به سایر هم‌رزمان و هم اندیشان قهرمان داستان نسبت داد، هم‌چنین سربازان شیعه‌ی عراقی نیز نقش یاری‌گر را دارند. مخالف و دشمن نیز در این متن، نیروهای بعثی عراقی هستند، هم‌چنین بازدارندگان را می‌توان اعضای سازمان منافقین (مجاهدین خلق) و هم‌چنین انسآن‌های ضعیف النفسی دانست که هم‌بند قهرمان داستان شده‌اند و باورهای مذهبی قوی ندارند.

در بخشی از خاطرات، نویسنده از طریق یکی از نیروهای شیعی عراقی متوجه حضور عوامل سازمان منافقین (مجاهدین) به طور پنهانی، در میان اسراء می‌شود که قصد دارند برای سازمان خود تبلیغ کنند و اسرای اردوگاه را فریب داده، آن‌ها را تشویق به پناهندگی در عراق کنند. زمانی که سید ناصر با یکی از اسرا، این راز را در میان می‌گذارد، موضوع به اطلاع عراقی‌ها می‌رسد و سید ناصر را برای بازجویی می‌برند. اسیر خبرچین از رفتار خود شرمنده می‌شود و سید ناصر با وجود شکنجه بسیار برای رهایی از آزار و اذیت بعثی‌ها، نامی از سرباز عراقی شیعه که پیش از این، هویت عوامل منافقین را برای او آشکار کرده است، نمی‌برد.

«سر و صورت و لباس هایم خونی شد. با همان وضعیت وقتی دیدند نمی‌توانند از من حرف بکشند، ع-م را آوردند. او را که دیدم قلبم ریخت. عراقی ها از او خواسته بودند اقرارکند به او چه گفته‌ام. تنها زیرکی که به خرج دادم به او نگفتم سامی این قضیه را به من گفته است. شاید خدا سامی را دوست داشت که برای این موضوع بچگی نکردم. به چشمان ع-م که نگاه کردم شرم داشت. برای لحظاتی که به لباس‌های خونی، ابروی شکافته و چشمانم خیره شد، خجالت می‌کشید. وقتی صحبت می‌کرد، نگاهش به نقطه‌ی دیگری بود. شاید فکر نمی‌کرد عراقی‌ها او را با من رو در رو کنند.» (حسینی‌پور، ۱۳۹۰: ۵۵۳)

۳-نتیجه‌گیری

می‌توان گفت که با توجه به الگوی نقش‌های سه‌گانه‌ای که گریماس برای شخصیت‌ها در روایت قائل است، این کتاب توانسته به خوبی کنش‌گرها را شکل دهد و تصویری واقعی و باورپذیر از آن‌ها خلق نماید. به نظر می‌رسد از میان کنش‌گرها، فرستنده در این متن، حس شهادت‌طلبی و پای‌بندی به باورهایی اعتقادی و انقلابی است و گیرنده همان فاعل است. در واقع، در این روایت، گیرنده و فاعل یکی هستند و نقش مسائل معنوی از یاری‌گر و ابر یاری‌گر (فرستنده) فراتر رفته و جای‌گاه فاعل حقیقی را در کتاب پیدا کرده است. خودآگاهی، قهرمان را به جست‌جوی مطلوب بر انگیخته و رویارویی با حوادث، انگیزه و توانایی او را برای دست‌یابی به مطلوب تقویت کرده است.

منابع

۱-آدام، ژان میشل و فرانسواز رواز. (۱۳۸۵). **تحلیل انواع داستان**، ترجمه‌ی آذین حسینزاده و کتایون شهپرراد، چاپ دوم، تهران: قطره.

۲-آزبورن، برایان-سویر، ریچارد. (۱۳۷۸). **چگونه زندگینامه بنویسیم**، ترجمه‌ی محسن سلیمانی، چاپ اول، تهران: سوره.

۳-احمدی، بابک. (۱۳۷۰). **ساختار و تاویل متن**، چاپ اول، تهران: مرکز.

۴-اسکولز، رابرت. (۱۳۷۹). **درآمدی بر ساختارگرایی**، ترجمه‌ی فرزانه طاهری، چاپ اول، تهران: آگه.

۵-ـــــــــــــــ (۱۳۷۷). **عناصر داستان**، ترجمه‌ی فرزانه طاهری، چاپ اول، تهران: مرکز.

۶-بارت، رولان. (۱۳۸۷). **درآمدی بر تحلیل ساختاری روایتها**، ترجمه‌ی محمد راغب، چاپ اول، تهران: فرهنگ صبا.

۷-تایسن، لیس.(۱۳۸۷). **نظریه‌های نقد ادبی معاصر**، ترجمه‌ی مازیار حسین زاده و فاطمه حسینی، چاپ اول، تهران: نشر نگاه امروز.

۸-حسن پور، عسگر. (۱۳۹۰). «نبود نقش فرستنده از نقش‌های الگوی کنشی گرماس در چهار رمان دفاع مقدس»، **نشریه ادبیات پایداری**، سال دوم، ش ۴، صص۱۴۷-۱۶۶.

۹-حسینی‌پور، سیدناصر. (۱۳۹۱). **پایی که جا ماند**، چاپ اول، تهران: سوره مهر.

۱۰-خادمی، نرگس؛ پورخالقی چترودی، مهدخت. (۱۳۸۸). «تحلیل معنا ساختاری دو حکایت از تاریخ بیهقی با تکیه بر الگوی کنشگرهای گریماس»، **جستارهای ادبی**، ش ۱۶۶،صص۴۷-۶۷.

۱۱-خدیش،پگاه. (۱۳۸۷). **ریخت شناسی افسانه‌های جادویی**، چاپ اول، تهران: علمی فرهنگی.

۱۲-ریمون-کنان، شلومیت. (۱۳۸۷). **روایت داستانی: بوطیقای معاصر**، ترجمه ابوالفضل حرّی، چاپ اول، تهران: نیلوفر.

۱۳-شمیسا، سیروس. (۱۳۷۳). **انواع ادبی**، چاپ دوم، تهران: فردوس.

۱۴-کمری، علیرضا. (۱۳۸۳). **با یاد و خاطره، (ج۱)**، چاپ اول، تهران: سوره.

۱۵-محمدی، محمد؛ عباسی، علی. (۱۳۸۱). **صمد: ساختار یک اسطوره**، چاپ اول، تهران: چیستا.

۱۶-مکاریک، ایرناریما. (۱۳۹۰). **دانشنامه‌ی نظریه‌های ادبی معاصر**، ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی. تهران: آگه.

مجله‌ی علمی-پژوهشی زبان و ادبیات فارسی
دانشگاه آزاد اسلامی، واحد فسا
س ۵، ش۲ (پیاپی ۱۱)، پاییز ۱۳۹۳

تحلیل روان‌شناسانه‌ی شخصیت‌های داستانک «مرده‌ها و مرغ‌ها» اثر بلقیس سلیمانی

عزیزالله مولائی
کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور واحد ساری
عیسی چراتی
کارشناس ارشد جامعه‌شناسی دانشگاه آزاد بابل

چکیده

منظور از نقدِ روان‌شناسانه نقدی است که بر اساس یکی از نظریات روان‌شناسی جدید صورت پذیرد. این نوع نقد با این گستردگی در واقع با تحقیقاتِ روان شناسان قرنِ بیستم آغاز شد که اساس این مطالعات متمرکز بر حوزه‌ی روانی انسان شکل گرفت. اگر ادبیات محصول ذهنِ خلاق انسان باشد برای تحلیل این فرآورده‌های ذهنی چه علمی شایسته‌تر از روان شناسی می‌تواند به کندوکاوِ ابعادِ این آثار بپردازد؟ این مقاله می‌کوشد تا با بهره‌گیری از نظریات ارائه شده درحوزه‌ی روان‌شناسی از قبیل؛ شخصیّت، نهاد، من، فرامن، آنیموس و لیبیدو که با «زیگموند فروید» و اخلاف آن آغاز شد، به نقد و تحلیل ابعاد روانی شخصیّت‌های محوری و بعضی نکات قابل توجه در داستانک «مرده‌ها و مرغ‌ها» بپردازد تا از این منظر برخی از حقایق مستور در ژرفنای این داستانک آشکار شود.

واژگان کلیدی: نقد و تحلیل روان‌شناسانه، شخصیّت، داستانک، مرده‌ها و مرغ ها، بلقیس سلیمانی.

Email: molaei1345@chapar.in
fcherati@yahoo.com

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۲/۵/۲۸
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۳/۴/۱۴

۱-مقدمه

«قرن بیستم را می‌توان اوج پژوهش‌های روان‌شناسانه بویژه زیگموند فروید، کارل گوستاویونگ و افراد دیگری چون جان لاک دانست. شاید تاریخِ واقعی این نوع نقد با افلاطون شروع شده باشد چرا که اول بار او بود که در «رساله فدروس شعر حقیقی را نوعی هذیان دانست که از ذهن انسانی پریشان حال و آشفته خاطر تراوش می‌کند.» (زرین‌کوب، ۱۳۶۹ :۲۸۲)

این نوع نقد پنجره‌های تازه‌ای را بر روی دوست‌داران متون ادبی گشود و آن‌ها را با ابعاد شگرف و لایه‌های عمیق‌تری از فهم آثار ادبی روبه رو ساخت. آغاز این جنبش تازه را می‌توان به فروید نسبت داد چرا که اول بار او بود که با ارائه تئوری‌های تازه از جمله تقسیم سه‌گانه‌ی روان انسان به خود آگاه، نیمه خودآگاه و ناخود آگاهی راه ورود این مباحث را به حوزه‌ی نقد ادبی هموار کند، این شیوه به سرعت توانست طرف‌داران فراوانی را در بین ارباب نقد پیدا کند. شاید بتوان گفت این شیوه حالات روانی حاکم بر هنرمند و اثر او را مورد بررسی و تحلیل قرار می‌دهد. بدین معنی که با تفسیر روان‌شناسانه‌ی اثر ادبی هم می‌توان انگیزه‌های او را برای ساختن اثری این‌گونه و نیز بسیاری از مسائل مکتوم روانی صاحبِ اثر را نیز آشکار ساخت.

در این جستار بر آنیم که داستانک «مرده‌ها و مرغ‌ها» نقد و تحلیل روان‌شناسانه مبتنی بر نظریات فروید و سایر روان‌کاوانی که محدوده‌ی فکری مشترکی با این نظریه‌پرداز دارند، صورت گیرد.

بر اساس مطالعات به عمل آمده داستانک مذکور حاوی شاخص‌های لازم برای این نوع نقد می‌باشد، هر چند راوی این داستانک خانم بلقیس سلیمانی از آغاز ابعاد روانی این داستانک را مد نظر نداشته است. اما شخصیّت اول این داستانک "مرد صاحب کارگاه ماسه‌سازی" تا حد زیادی تحت تأثیر رفتارهای واپس زده قبلی خود در این ماجرا تصمیم می‌گیرد، فهم این نکته نیز ضرورت دارد که شخصیّت نقش اول این داستانک استعاره‌ای از نوع زندگی و مردم امروز جامعه نیز هست که کسب سود را به هر شکلی می‌ستاید، از این منظر نیز نقد و تحلیل داستانک مرغ‌ها و آدم‌ها ضروری به نظر می‌رسد.

در کارنامه‌ی ادبی بلقیس سلیمانی سه مجموعه داستانک به نام‌های بازی عروس و داماد که حاوی ۶۳ داستان کوتاه، ماه عسل مجموعه داستان‌های کوتاه و حکایات و نیز پسری که مرا دوست داشت دیده می‌شود. براساس پی‌جویی نویسنده‌ی این مقاله تاکنون برای هیچ‌کدام از این سه مجموعه مقاله، تحلیل و یا نقد جدّی آن هم بر مبنای روان‌شناسی صورت نپذیرفته و تنها مطالبی پراکنده در سایت‌ها درج شده است.

پسری که مرا دوست داشت به عنوان سومین مجموعه‌ی داستانِ کوتاه بلقیس سلیمانی است که یک بار در فرهنگ‌سرای اخلاق توسط دو منتقد، به نام‌های «فرحناز علی‌زاده» و «ناهید صباغی» مورد نقد و بررسی قرار گرفته است. سر فصل‌های مهّم جلسه‌ی مذکور در تعدادی از

سایت منعکس شده که نکات قابل توجه این جلسه به قرار زیر است: کتاب فاقد سبک مشخص نگارشی است، مضمون مرگ در تعداد زیادی از داستان‌ها حضور دارد، تقابل نسل امروز و گذشته در داستانک‌ها دیده می‌شود و سرانجام این‌که طنز و تراژدی بصورت تؤامان در بعضی از داستانک‌ها به چشم می‌خورد. ضمن این‌که به طور مشخص به هیچ یک از داستانک‌های این مجموعه پرداخته نشده است.

از خانم بلقیس سلیمانی غیر از این چند مجموعه داستانک؛ داستان‌های بلند خاله بازی، روز خرگوش، بازی آخر بانوو به هادوس خوش آمدید نیز چاپ و منتشر شده است. تقریباً در تمام این آثار به چاپ رسیده«جنس زن» جای‌گاه ویژه‌ای دارد و از ابعاد مختلف به آن پرداخته می‌شود، در میان رمان‌های منتشر شده‌ی وی خاله بازی بیش‌تر نقد و نظرها را به خود اختصاص داده است.

۲-بحث و بررسی

تحلیل و نقد روان‌شناسانه‌ی داستانک‌ها به دلیل ساختار ویژه‌ی آن‌ها از اهمیّت شایانی برخوردار است. این اهمیّت را می‌توان از دو جهت مورد ارزیابی قرار داد، اول آن‌که، این قالب ادبی به دلیل نو پدید بودن، توضیح چندانی درباره آن یافت نمی‌شود، از معدود منابع موجود در این زمینه، کتاب واژه‌نامه‌ی هنر داستان نویسی، فرهنگ تفضیلی اصطلاح‌های ادبیات داستانی، تألیف مشترک جمال صادقی و میمنت میر صادقی است که در آن مدخل بسیار کوتاهی درباره‌ی این ژانر گنجانده شده و آمده است: « داستانک یا داستان کوتاهِ کوتاه، داستانی است به نثر است که از داستان کوتاه جمع و جورتر و کوتاه‌تر است و از پانصد کلمه کم‌تر و از هزار و پانصد کلمه بیش‌تر نیست و در آن عناصر کشمکش و شخصیّت‌پردازی و صحنه و دیگر عناصر داستان کوتاه، مقتصدانه و ماهرانه به کار رفته است.» (پاینده، ۱۳۸۵ : ۱۲۵)

دومین اهمّیت داستانک که حتی از مورد اول نیز مهّم‌تر است، نه به اندازه و تعداد واژه‌ها، بلکه به ساختار، محتوا، موضوعات و تحلیل چند بعدی و روان‌شناسانه این قالب پراهمّیت ادبی مربوط می‌شود. داستانک یا «flash fiction» محصول زندگی مدرن و صنعتی هستند، در این نوع داستان شخصیّت‌ها محدودند، فضای کافی برای تجزیه و تحلیل مفصل شخصیّت‌ها وجود ندارد، حادثه‌ی اصلی داستان به نحوه‌ی انتخاب می‌شود که هر چه بیش‌تر شخصیّت قهرمان را تبیین کند. این شخصیّت قبلاً در ذهن نویسنده به عنوان کارگردان اصلی ترسیم می‌شود، ماهیت اصلی این شخصیّت گاه از طریق واژه‌های کلیدی و گاه از طریق نهادها و هنجارهای فرهنگی مربوط به هر جامعه به صورت مکتوم و بسیار اندک معرفی می‌شود. «شاعر و داستان نویس آمریکایی؛ «ادگارآلن پو» در زمره‌ی نخستین نظریه پردازانِ داستان کوتاه محسوب می‌شود، تعریف مشهوری از داستان

کوتاه بدست داده است که به نحوی تشدید یافته عیناً در مورد داستانک نیز مصداق دارد. به اعتقاد پُو، داستان کوتاه نوعی از روایت است که هم‌ه‌ی عناصر آن معطوف به القای تأثیری واحد در خواننده هستند و می‌شود کل آن را در یک نشست خواند.» (همان:۱۲۷)

عامل اصلی پیش برنده‌ی داستانک «شخصیّت» و«حادثه» است، شخصیّت هر چند محور اصلی داستانک محسوب می‌شود اما به دلیل محدودیت اشخاص چه به صورت مستقیم و یا غیر مستقیم معرفی نمی‌شوند، تحلیل روان‌شناسانه‌ی اشخاص در داستانک‌ها پنجره‌های تازه‌ای را به روی مخاطبین می‌گشاید این تحلیل باعث می‌شود حوادث نیز شکل منطقی‌تری را به خود گرفته از قدرت تعمیم در فضاها و اقلیم‌های متعدد برخوردار شوند.

نقد روان‌شناسانه با طرح مطالبی در باب ناخودآگاه شخصی و جمعی، صورمثالی و امثال این‌ها در آثار ادبی، به نقد عمق و نوعی جنبه پیش گویانه و رازآمیزمی بخشد. «اگر ادبیات جزو علوم انسانی است به یک اعتبار به سبب آن است که محصول ذهن آدمی است و چه عملی برای مطالعه ذهن آدمی و فرآورده‌های آن شایسته‌تر از روان شناسی. در نقد روان‌شناسانه‌ی قدیم از مسائلی چون وجدان نویسنده، جذبه و الهام و در نقد روان‌شناسانه‌ی جدید از مسائلی چون ضمیر ناخودآگاه فردی و جمعی، آرکی تایپ(archetypal) بحث می‌شود.» (شمیسا،۱۳۹۰، ۲۷۶)

«هرچند نقد روان‌شناسانه، گرایش‌های متعددی دارد، اما تحلیل روان‌شناسانه‌ی ادبی اشخاص و مسائل مطرح در اثر مهّم‌ترین بخش این نوع نقد را نشان می‌دهد زیرا این آثار آیین‌ه‌ی تمام نمای رازها و رمزهای، پیچ و خم‌ها و آرمان‌ها و تحولات بشری است امروزه نقد روان شناسی در هنر، ادبیات و سینما از ضرورت‌های بلافصل محسوب می‌شود.» (شایگان فر،۱۳۸۰ :۱۱۵)

۲-۱-خلاصه‌ی داستان:

داستانک مرغ‌ها و مرده‌ها از مجموعه چهل و سه داستانکی است که تحت عنوان پسری که مرا دوست داشتچاپ و منتشر شده است، داستانک انتخاب شده هفتمین داستانک این کتاب است، مرغ‌ها و مرده‌ها با لحنی سرد و غافل‌گیر کننده شروع می‌شود و در همان آغاز از «مرگ» به عنوان فلسفی‌ترین پدیده هستی ذهن مخاطب را به خود جلب می‌کند، زاویه‌ی دید سوم شخص برای داستانک که از مختصات تقریبی همه داستانک‌هاست به سردی بیش‌تر فضای داستانک کمک می‌کند. اما در این میان کشف اولین جسد و نیز استخوان‌های اجساد سربازانی که در یک بیابان دور افتاده پیدا می‌شود، به داستانک آغازی پر مخاطره و گیرا می‌بخشد از این حیث این داستانک از محدود داستانک‌های این مجموعه است که با ضربه‌ی آغازین و پایانی هم‌راه است، روایت واقعی داستانک وقتی شروع می‌شود که صاحب کارگاه ماسه سازی استخوان‌های این اجساد را در دستگاه با شن مخلوط می‌کند و آن‌گاه مقداری از شن‌های مخلوط شده با استخوان‌های این مردگان را برای مرغ‌های خانه‌اش می‌برد، مخلوط پودر شده‌ی استخوان‌های اجساد و سنگ ریزه را خوراک مرغ‌های خانگی‌اش می‌سازد، مرغ‌ها با شتاب هرچه تمام‌تر رشد کرده به جای یک تخم روزانه هر کدام دو تخم می‌گذارند و مرد سرخوش از این رونقِ پرشتاب در اندیشه‌ی گسترش مرغ‌داری

خانگی‌اش می‌افتد تا جایی که به جمعیّت مرغ‌ها چند بوقلمون و شتر مرغ را نیز اضافه می‌کند. در اوج(Climax) داستانک کشمکش به تنش‌آمیزترین میزان خود می‌رسد. زنِ خانه تا قبل از این ماجرا براساس هنجارهای شناخته شده در بین همه‌ی مادرانِ ایرانی مشغول تربیت و پرورش فرزند خود است اما برای کسب سود بیش‌تر در کار پرورش مرغ‌ها با شوهر خود سخت مشغول کارمی شود، مرغ‌ها به همراه سایر ماکیان خانگی که با مصرف مداوم استخوان‌ها عادات غذایی آن‌ها نیز تغییر کرده به درندگانی گوشت خوار تبدیل می‌شوند و پسرک دو ساله منزل را دور از چشم پدر و مادر طمعه‌ی خود می‌سازند آن‌گونه که هیچ اثری از او باقی نمی‌ماند، روایت داستانک در نقطه‌ی اوج خود به لحاظ مفهوم به گونه‌ای اغراق‌آمیز پیش می‌رود نویسنده از تحیر و سرگشتگی ناشی از پهنای سوژه به خوبی سود می‌برد و فضا را آن گونه گزارش می‌دهد که گویا بصورت صاعقه‌ای و در طرفه العینی پسرک توسط مرغ‌ها بلعیده شده است، تلاش مداومِ پدر و مادر برای یافتنِ فرزند و استمداد از پلیس بیان‌گرِ آن است که پدر و مادر هیچ نشانه‌ای دالِ بر این‌که قاتلِ فرزندشان، مرغ‌های استخوان‌خوار باشند نیست، اگر اوج داستانک را همین واقعه بدانیم، کنشِ افتان۱ را باید مرگ مادر در انتهای این داستان بنامیم که با همان روش قبلی یعنی مرگ پسر شباهت دارد.

۲-۲-تحلیل داستان:

ورود به حوزه‌ی روان‌شناختی داستانک را می‌توان از طریق هنجارها پی‌گیری کرد، «هنجارها عبارت از نمونه یا معیار ثابت چیزهایی است که در متن یک فرهنگ معین باید وجود داشته باشد، هنجارها ممکن است یکی از چهار صورت زیر را پیدا کند؛ ارزش‌ها (احساسات ریشه دار و جا افتاده در ذهنیّت مشترک اعضای جامعه) شیوه‌های قومی (عادات و شیوه‌های عادی رفتار و کردار مرسوم) رسوم اخلاقی (آداب و رسوم مهّم‌تری که ملزومات معنی دار شایسته و ناشایسته‌ای دارد و سرانجام قوانین و رسوم اخلاقی مهّم‌تری که با ضمانت اجرای قانون حالت رسمی پیدا می‌کند.) (کوئن، ۱۳۸۶: ۲۵۵)

هنجارها در روان‌شناسی از جمله اصول ثابت به شمار می‌روند که رعایت این سلسله عوامل به صورت ناخودآگاه پیوندها را گسترش می‌دهد و تحکیم می‌بخشد عدم رعایت آن از طرف فرد یا گروه در اجتماع سبب تولید معضلات فراوان می‌شود. «در بسیاری مواقع قواعد آشکاری وجود دارد که یا گفته نشده و یا حتی جایی مکتوب نیز نشده اند ولی ما باید بدان، عمل کنیم و اغلب اثراتی نیرومند بر رفتار ما اعمال می‌کنند به همین ترتیب بیش‌ترِ ما قواعد نوشته نشده‌ای مانند «به غریبه‌ها خیره نشوید»، «سر ساعت به مهّمانی نروید» اطاعت می‌کنیم. صرف نظر از این‌که هنجارها آشکار باشند یا نا آشکار یک واقعیت روشن است، اغلب مردم از آن اطاعت می‌کنند.» (رابرت بارون، ۱۳۸۹ : ۵۰۱)

در داستانک، مرده‌ها و مرغ‌ها با زیر پاگذاشتن یکی از هنجارهای اجتماعی که به صورت

ناخودآگاه ما را ملزم به اطاعت از آن می‌کند، رعایت نمی‌شود، که براساس تئوری‌های روان‌کاوانه فروید این خود معلول سلسله علل دیگری و از جمله عقده‌ی ادیپ(oedipus) است، «عدم تصفیه‌ی این عقده یا ناقص بودن این تصفیه بعدها موجب ناراحتی‌ها و اختلالات روانی خواهد. اما این عقده حتی در صورت تصفیه‌ی نسبتاً کامل، باز در شخصیت آدمی در تمام عمر کمابیش آثاری باقی می‌گذارد.» (سیاسی،۱۳۸۹ :۲۲)کشف اولین جسد توسط کارگر افغانی پس از آن‌که جسد در کارگاه ماسه سازی خرد می‌شود شاید عملی سهوی باشد اما اصرار بر پودر کردن سایر اجساد در کارگاه و متعاقب آن استفاده بعدی از استخوان‌های خرد شده برای مرغ ها، عدم توجه به یک هنجار پذیرفته شده اجتماعی را از سوی مرد صاحب کارگاه شاهدیم، سرچشمه‌ی اتفاق‌های ناگوار بعدی را نیز در پی نادیده گرفته همین هنجار اجتماعی می‌توان ارزیابی کرد.

در تحلیل روان‌شناسانه داستانک فوق مرد صاحب کارگاه ماسه سازی از هر حیث اهمیت دارد که لازم است به صورت منظم و طبقه بندی شده به آن پرداخته شود.

تحلیل ناخودآگاه مرد صاحب کارخانه:

«از نظریه فروید، روان انسان به سه بخش در خودآگاه، نیمه آگاه و خودآگاه تقسیم می‌شود. بخش خودآگاه، آن قسمت از ذهن است که در واقع فعالیت آگاهانه‌ی خود را با آن انجام می‌دهیم؛ همان«منِ» درون ضمیرکه در حالت هشیاری به وجود آن آگاهیم. بخش نیمه آگاه، آن قسمت از فرآیندهای ذهنی است که اگر چه فراموش شده یا از فعالیت آن آگاهی نداریم، اما براحتی یا تحت شرایطی، به سطح خود آگاه می‌آید. بخش ناخودآگاه، آن قسمت از ذهن و فعالیت‌های ذهنی است که از وجود آن آگاهی نداریم.» (شایگان فر، ۱۳۸۰ : ۱۰۱ – ۱۰۲)

در تقسیمات سه گانه فروید، آن‌چه بیش از قسمت‌های دیگر روان اهمیت دارد بخش ناخودآگاه است زیرا انسان آن‌چه را دوست ندارد و در حالت آگاهی از فکر آن رنجیده خاطر می‌گردد به ناخودآگاه خود پس می‌راند و در آن جا او را محبوس می‌کند، صحنه‌ها و فعالیت‌های ناگوار، تمایلات و یا افکاری که معمولاً بر اساس هنجارها و یا زندگی هنجارمند پذیرفته نیست. و یا عواملی چون، مذهب، عرف، آداب و رسوم اجتماعی با هیچ یک از آن‌ها سازگاری ندارد به اعتقاد فروید این عقاید و تمایلات محبوس شده دست بردار نیستند و برای بروز و ارضای خود، و گاه علی رغم میل شخصی و تحت شرایطی ظهور پیدا می‌کنند. مردِ داستانک مرده‌ها و مرغ‌ها می‌داند که کسب در آمد و امرار معاش از راه درست یک هنجار مطلوب اجتماعی است. اما نادیده گرفتن یک قاعده پذیرفته شده‌ی اجتماعی (عدم پرهیز از استفاده‌ی اسکلت مردگان) و اصرار بر سود جویی نشان می‌دهد تمایلات واپس زده در روان ناخودآگاه مرد به خودآگاه وارد شده و در شرایطی حساس نتوانسته است تصمیم عاقلانه (پرهیز از استفاده اجساد) را اتخاذ نماید.

«از دیدگاه فروید نهاد (Id) مخزن لیبیدو (Libido) است و منبع اصلی انرژی روانی. وظیفه‌ی آن تحقق اصل اولیه زندگی است که به اعتقاد فروید اصل لذت است. مشخص‌ه‌ی اصلی نهاد، که نه هوشیار است و نه ادعای نظام منطقی دارد، سر زندگی و جنب و جوش عظیم و بی‌شکل است.

فروید این بخش مبهم دسترس ناپذیر شخصیّت‌ها را تکانشی برای نیل به ارضای نیازهای غریزی مطابق با اصل لذت تشریح می‌کند که نه ارزشی می‌شناسد، نه خیر و شری و نه اخلاقیاتی.» (ویلفردگرین و دیگران،۱۳۷۶ : ۱۳۱)

از مطالعات فروید درباره نهاد چنین بر می‌آید که نهاد منبع همه‌ی پرخاش‌گری‌ها و امیال ماست، غیرِ اجتماعی و بی‌اخلاق است که اگر مهار نشود برای ارضای تکانه‌های لذت‌جویانه‌اش خود و دیگران را به نابودی می‌کشاند و هم‌چون «تیغ در دست زندگی است» همه چیز را به ویرانی می‌کند، آن‌چه فروید در طی مطالعات روان‌شناسانه‌ی خود به آن دست یافته سال‌هاست که در نهاد بشر به ودیعه گذاشته شده است. نکته‌ی قابل ملاحظه در مطالعات فروید آن است که نهاد تمایلات خود را تؤام با لذت جویی دنبال می‌کند این کشف مهّم فروید را می‌توان در رفتار غیر منطقی و لذت جویانه مرد داستانک مرده‌ها ومرغ‌ها از لابه لای واژه‌ها معلوم کرد، «دستور او به کارگران که در فواصل مختلف اسکلت‌ها را داخل دستگاه بیندازند و با ماسه‌ها مخلوط بکنند و خودش هر بار مقداری از پودر و ماسه را برای مرغ‌ها به خانه‌اش می‌برد.» (سلیمانی، ۱۳۸۹ :۱۹)

این نکته روشن می‌سازد که مرد برای انجام این کار از انرژی لازم روانی که نهاد در اختیار او می‌گذارد بهره مند است نکته‌ی جالب توجه دیگر این‌که از این کار لذت نیز می‌برد و در تمام مراحل شکل گرفته در فضای داستانک نمی‌توان آثار تنفر یا پشیمانی را در رفتار مرد مشاهده کرد. شاهد این رضایت هنگامی است که مرد، پسر دو ساله و همسرش را از دست می‌دهد. ولی هم‌چنان در کار پودر کردن استخوان مردگان و گسترش مرغداری آدم خوار تلاش وافری دارد. «مرد ماه بعد کارگاه ماسه سازی را تعطیل و امتیاز ایجاد مرغداری را گرفت بعد از تعطیلی کارگاه ماسه سازی بود که زن مفقود شد.» (سلیمانی، ۱۳۹۰ :۲۱)

از این حیث مردِ داستانک مرده‌ها ومرغ‌ها تحت فشارِ تکانه‌های غریزی خود رفتار می‌کند. انرژی سرشار غریزی از یک طرف و نیاز شدید او برای رسیدن به یک مطلوب روانی و رهایی از تنش درونی او را وادار به پی‌گیری رفتار قبلی می‌نماید «فروید معتقد بود که ما همیشه مقدارِ خاصی تنش غریزی را تجربه می‌کنیم و همواره برای کاستن آن عمل کنیم... این بدان معنی است که غرائزهمیشه بر رفتار ما تأثیر می‌گذارند به طوری که چرخه‌ی نیاز، به کاهش دادن آن منجر می‌شود» (شولتز،۵۶:۱۳۹۱)

فرامن مرد:

نظام دیگری که در ساختار شخصیّتی انسان برای حفاظت از ارزش‌های و حریم جامعه شکل می‌گیرد،فرامن(Super ego) است،که در نتیجه‌ی بایدها و نبایدها، تربیت اخلاقی و مذهبی اندک اندک و از کودکی شکل می‌گیرد. کار فرامن دفاع از ارزش‌هایی است که والدین، جامعه و مذهب به او آموخته‌اند این فرامن است که زشتی‌ها و ناهنجاری‌ها را پس می‌زند، عناصری چون تربیت خانوادگی، اجتماعی و حتی ساختار شخصیّتی مناسب، نیز در پایداری منطقی و مطلوب فرامن تأثیر دارد و او را در مقابل نابجردی‌ها و تمایلات ناخوشایند حفظ می‌نماید اقتدار دائمی فرامن،

زندگی مناسب و کنش‌های منطقی را تضمین می‌کند در ساختار شخصیّتی مرد داستانک مرده‌ها و مرغ‌ها ضعف تربیت خانوادگی و اجتماعی و سایر عوامل از جمله میل مفرط به کسب لذت و منفعتِ موجب می‌شود که قدرت افسار گسیخته نهاد قد علم کند و سنگرهای چیده شده‌ی فرامنِ فرشته خور، ایثارگر و هنجار مدار، توسط نهاد سرکش، قانون گریز و عصیان‌گر فتح شود. ادامه‌ی این جستار ادبی روان‌کاوانه ما را به نقاط روشن دیگری نیز راهنمایی می‌کند از فضای شکل گرفته در این داستانک می‌توان شخصیّت اصلی این روایت را نماد و استعاره‌ای گویا و توان‌مند از تفکر نظام سرمایه دارای و سرمایه ورزی بحساب آورد که اصالت سود، سیطره‌ی کامل خود را بر روح و روان این گونه افراد مستولی ساخته است. ذهن منفعت پیشه‌ی مرد جز رفاه و سود ظاهراً چیزی دیگری را نمی‌فهمد و برای رسیدن به آن از نزدیک‌ترین کسان خود، حتی پسر و همسرش نه دریغ می‌ورزد و نه تأسف می‌خورد، سنگ بنای تفکر سرمایه داری بر همین مبنا استوار شده است.از طلوع تا انتهای داستانک، همسر مرد به عنوان شریک اصلی او محسوب می‌شود وقتی در انتهای کار همسر، که به عنوان همکار در تمام مراحل راه او را هم‌راهی کرده توسط مرغ‌ها طومار زندگی‌اش پیچیده می‌شود مرد نه تنها متأسف نمی‌شود بلکه برای یافتن حقیقت ماجرا زحمت جستجوی مختصر را نیز به خود هموار نمی‌کند البته با فضای شکل گرفته در داستانک می‌توان دریافت که مرد می‌داند قاتل همسر او نیز همان مرغ‌ها هستند. این موضوع نشان می‌دهد هرجا کسب لذت و سود اصالت داشته باشند برای رسیدن به این دو نام و نشان افراد چندان مهّم نیستند.

نکته‌ی جالب توجه دیگری که در متن داستانک بسیار گذرا به آن اشاره شده گشایش این راز است که مرد صاحب کارگاهِ ماسه سازی دانش استفاده از پودر استخوان‌ها را از دوست مهندس خود فرا می‌گیرد در تحلیلِ روان‌شناسانه‌ی این موضوع، حضور مهندس را در متن باید به عنوان نماد دانش مداری به حساب آورد. مهندس در انتقال این دانش هرگز به تبعات اخلاقی آن نمی‌اندیشید شاید او می‌پندارد قطار دانش وقتی بر روی ریل حرکت می‌کند دیگر کاری به این ندارد که در همان زمان چند قورباغه در زیر چرخ‌های همین قطار له می‌شوند. اصولاً از مختصات دنیای مدرن جابجای افسار گسیخته‌ی هنجارها و ارزش‌هاست و عجیب این‌که بشر به جایی سود عاقلانه، هر روز از همین رهگذر متحمل زیان‌های جبران ناپذیر نیز می‌شود که البته صدای لطیف و نحیف ادبیات، هنر و اخلاق نتوانسته این گنگ خواب دیده را هوشیارتر کند.

احساس «که‌تری» مرد و کوشش برای برتری‌جویی:

اصولاً کار و کسب به دست آوردن سود برای امرار معاش تا آن زمان که جنبه‌ی منطقی داشته باشد عقل سلیم نه تنها آن را مورد سرزنش قرار نمی‌دهد بلکه خرمندانه به دفاع از آن نیز می‌پردازد، این اصل خدشه ناپذیر معمولاً در فرهنگ و عرف تمامی کشورها و در نزد مردم کشور ما پذیرفته شده است و هرکس از این قاعده مسلم شانه خالی کند از او به عنوان سربار جامعه و اشخاص تعبیر می‌کنند که این خود سبب بروز مشکلات فراوان روحی روانی نیز می‌گردد. در تحلیل‌های روان شناسانه‌ی این مهم، سرشت آدمی، معیار مناسبی برای پذیرش یا عدم پذیرش

فعالیت‌هاست، آن دسته از فعالیت‌هایی که براساس معیار ارزشی روح اجازه ورود در حیطه رفتار می‌یابند، مطلوب و برعکس آن نامطلوب هستند. آن گاه که در وجود آدمی این شاخص مهّم بر اثر سلسله عوامل ناسازگار جابجا می‌شود دیگر نمی‌توان از زندگی جلوه‌های مناسبِ «من منطقی»را انتظار داشت «زندگی و روح دو قدرت یا دو ضرورت‌اند و انسان در میان این دو قرار دارد، روح به زندگی انسان مفهوم و امکان توسعه‌ی گسترده‌تر را می‌بخشد ولی زندگی برای روح اجتناب ناپذیر است. چون اگر زندگی از روح دریغ شود، واقعیتش هیچ چیز نیست.» (یونگ،۱۳۸۹: ۹۸)

مردی که نماینده‌ی انسان‌های به اصطلاح «مدرن» است خویش را از جمع مردم در بیابانی دور دست مشغولِ کسبِ سودی ناهنجار کرده است. شاید همین مجهول بودن مکان به او اجازه‌ی هنجارشکنی و تخلیه‌ی روانی می‌دهد چرا که او مشکلات حقوقی و جزایی ناشی از این کار را می‌داند و به تعبیر راوی «مرد حوصله دردسر نداشت.» (سلیمانی،۱۳۹۰ :۱۹)

شتاب بی‌اندازه مرد برای رسیدن به سود بیش‌تر که مظهر کامل انسان‌های مدرن نمای عصر حاضر است لایه‌های پنهان دیگری نیز دارد مهّم‌ترین آن‌ها این است که مرد داستانک مرده‌ها و مرغ‌ها در طول زندگی ضعف‌ها و عقب افتادگی‌ها شخصیّتی نیزداشته است، خاموش کردن وجدان بیدار خود و بستن چشم حقیقت بین بر روی اتفاقات ناگوار اطراف که این اتفاقات مستقیماً به خود او مربوط شده و بخش جدایی ناپذیر او هستند (از دست دادن پسر دو ساله خود و همسر) و اتفاقاً کسب درآمد برای ایجاد زندگی رفاه جویانه بیان‌گر نوعی احساس که‌تری از سوی نقش اول داستانک است و از دیگر سو این تلاش وقفه ناپذیر رسیدن به نوعی برتری روانی و در ادامه برتری امکاناتی و اقتصادی جهت جبران که‌تری و احساسات نامطلوب واپس زده در نهاد اوست. «آدلر احساس که‌تری را نیروی تعیین کننده‌ی اولیه در رفتار انسان محسوب می‌کرد و این احساس که‌تری را به قسمت‌های معیوب بودن ارتباط می‌داد. کودک با ضعف جسم و وراثتی، دارای عقده‌های که‌تری خواهد شد، در نتیجه کوشش‌هایش را به طور مستقیم معطوف به جبران مضاعف این ضعف خواهد کرد تا بر عیب خود غلبه یابد. آدلر بعداً حیطه‌ی این نگرش را به هرگونه عقب افتادگی‌های بدنی، روانی و اجتماعی، واقعی یا تصوری گسترش داد به عقیده آدلر فرایند احساس که‌تری در هر زمینه‌ای در افراد بنابر غریزه‌ی برتری طلبی، باعث رسیدن به تکامل بیش‌تر و پیش‌رفت بشر می‌شود» (شایگان فر،۱۳۸۰ :۱۱۲)

راوی داستانک مرده‌ها و مرغ‌ها هیچ اشاره‌ای به نقص عضو برای مرد نقش اول نمی‌کند و از آن‌جا که معمولاً وقت لازم برای معرفی و پرداخت سایر ابعاد جسمانی و روانی افراد و در این قالب ادبی نمی‌شود. مخاطب و یا منتقد خود باید راه نرفته راوی را با مداقه در حال و هوا و زمینه‌ی داستانک دریابد، نیروهایی به صورت ایستا یا متحرک در پس واژه‌ها هستند که نه تنها در «پی رنگ» نقش دارند بلکه می‌توان از کشمکش‌های موجود، دور نمایی قابل فهم از معرفی شخصیّت داستانک اعم از روانی و جسمانی را دریافت کرد، وضعیت تعریف شده برای مرد مرده‌ها و مرغ‌ها به گونه‌ای است که اگر این احساس که‌تری و حرکت برای برترجویی، ناشی از نقص عضو نباشد عقب

ماندگی روانی و اجتماعی برای او متصور است، کلید دیگری که ما را به فهم این احساس که‌تری رهنمون می‌سازد، روایتِ راوی داستانک از منظری کاملاً خاص است راوی تا حد زیادی به دلیل غیر منتظره بودن سوژه ذهن مخاطب را از خود منصرف می‌کند و شعاع تمرکزش را روی مرد قرار می‌دهد. اما همین روایت گری بی طرفانه‌ی صرفاً ناظر، گاه به ما می‌فهماند که در فضای عمومی داستانک با چه شخصیّتی سرو کار داریم کمبودها و ضعف، و تمایلات سوخته و نافرجام مرد که تا قبل از این فرصت بروز پیدا نمی‌کنندر تلاش مضاعف برای حس برتری جویی سر بر می‌آورند.

جان گرفتن«آنیموس» در همسر مرد:

«آنیموس مظهر طبیعت ناخودآگاه زنان است و گاهی در مواقع بحرانی مثلاً تصمیم‌گیری‌های مهّم به شکل پیرمردی در رؤیاها ظاهر شده راه می‌نماید. سایه بخش پست شخصیّتی آدمی است. بخش سرکوب شده‌اش. آدمی به دلایل مختلف به این لایه از شخصیّتش توجه ندارد و نمی‌خواهد به آن وقوف یابد... به زبان روان‌شناسی بین ناخودآگاه و خودآگاه مرحله‌ی است موسوم به «من» که منشأ فعالیت‌های روانی است.» (شمیسا،۱۳۹۱ :۲۸۹)

در بخشی از داستانک راوی تنها سرگرمی زن در آن منطقه‌ی دورافتاده را مراقبت از پسر دو ساله و مرغ‌هایش برشمارد. با این اشاره گذرا در می‌یابیم که همسر مرد در کار پرورش مرغ‌ها از طریق استخوان‌های پودر شده اجساد آدمیان شریک جدی است، او نیز هم‌چون مرد خودش در مقابل این ضد هنجارِ لااقل چندش‌آور اعتراضی ندارد و پا به پای شوهر در کار مرغداری ایفای نقش می‌کند. آنیموس واپس زده شده در درون زن جان می‌گیرد و به جای آن که فرامن، او را مثل بسیاری از زنان که معمولاًدر مقابل این اتفاقات وادار به واکنش منفی می‌کند، منفعل است و جز مقصر دانستن خود در ناپدید شدن پسر واکنشِ دیگری از او دیده نمی‌شود.

از تحلیل این بخش از داستانک و نحوه‌ی فراهم شدن مفهوم اصلی، این تفکرِ کلیشه‌ای که، مردان عموماً در مقابله با زنان از سیطره‌ی مردانه که سازگار با سرشت مردانه است، استفاده می‌کنند و به او فرصت اعتراض در مواجهه با اتفاقات پیش آمده نمی‌دهد، ارائه‌ی این ایماژها در شکل‌گیری پنداشت‌های جنسیتی آحاد جامعه اثر می‌گذارد امری که این سال‌ها در سینما، تئاتر، شعر و داستان بیش‌تر مشاهده می‌شود. «کلیشه‌های جنسیتی یکی از عوامل فرهنگی تنظیم روابط بین دو جنس زن و مرد هستند در حالی که اصطلاح جنس فقط ناظر بر تفاوت‌های فیزیولوژیک زنان با مردان است- یا ویژگی‌های آناتومی آنان ـ نه ویژگی‌های ذاتی در رفتار زنان و مردان، حال آن‌که جنسیت یک بر ساخته اجتماعی و فرهنگی است.» (پاینده، ۱۳۸۵: ۱۷۵)

نمی‌توان حضور هدف‌مند نویسنده‌ی داستانک را به عنوان یک زن در القای تفکر مردسالاری نادیده گرفت نویسنده‌ی محترم در این بخش بادرج این جمله «زن خودش را در ناپدید شدن پسر مقصر می‌دانست. علاقه‌اش به مرغ‌ها و مرغداری را از دست داد و خانه نشین شد مرد تازه به فکر افتاده بود کارگاه ماسه سازی را تعطیل کند و به جای آن مرغداری بسازد.» (سلیمانی،۱۳۹۰: ۲۰)

راوی داستانک به لحاظ روانی زن را در ابتدا به نوعی موافق با این کار معرفی می‌کند اما زمانی

که پسر دوساله‌اش بر سر این کار هزینه می‌شود، قصورش را پذیرفته و خود را در منزل محبوس و خاک‌نشین می‌کند. در این جا هرچند از زنِ صاحبِ کارگاه به مقتضیات مادری تعبیر قصور شده است و برای پاسخ به وجدان بیدار شده‌اش، خود را در خانه زندانی می‌کند اما تضاد معنی دار در جمله‌ای است که به مردِ داستانک تعطیلی کارگاه و آغاز مرغداری صنعتی نسبت داده می‌شود. اگر بخواهیم این اتفاق را از نظر «فمینیستی» تحلیل کنیم آن‌گاه باید گفت به پیروی از مقتضیات ایدئولوژی مردسالارانه نویسنده‌ی داستانک (که یک زن)است، مسئولیّت تمام وقایع ناگوار را آرام و منطقی براساس تعاریف موجود به گردن مردم می‌اندازد. سؤال این‌جاست که اگر نویسنده‌ی داستانک به جای خانم سلیمانی یک مرد بود بازهم در تقسیم مسؤولیّت حوادث داستانک هم این‌گونه رفتار می‌کرد یا به نوعی هر دو را در وضعیت پیش آمده مقصر می‌دانست. اگر این را موضوع براساس هنجارهای شکل گرفته مبنی بر رفتارهای جنسی؛ نه جنسیتی شرح دهیم شاید به همین نقطه می‌رسیدیم. به نظر نویسنده‌ی این سطور عادلانه‌ترین شکل ممکن در تحلیل این نوع رفتارها این است که تمایز جنس و جنسیت آشفته نشود و به‌تر است هویت جنس زنانه یعنی الحاق مجموعه‌ای از معانی فرهنگی به جنس مونث، و نه مجموعه‌ای از ویژگی‌های «ذاتی» در زنان یا توقعات طبیعی از آنان در نظر گرفته شود. از این منظر خانم سلیمانی در این بخش از داستانک پیرو تفکر کسانی است که به صورت ناخودآگاه تقسیمات شکل گرفته درباره‌ی جنس زن را می‌پذیرد جنسی تابع و فرمان‌پذیر که کم‌تر فرصتی برای تغییر جریات مهّم و تصمیمات حیاتی را پیدا می‌کند.

نکته حائز اهمیت دیگری که به صورت بسیار گذرا در متن داستانک مطرح می‌شود؛ حضور پلیس به عنوان قوای امنیتی است، پلیس برای جستجوی بیش‌تر و کشف عامل قتل پسر دو ساله و همسر مرد صاحب کارگاه وارد ماجرا می‌شود اما از مداقّه در مفهوم داستانک بر می‌آید که پلیس در هر دو واقعه دست خالی صحنه را ترک می‌کند پر واضح است که قرضِ راوی از طرح این مسئله در هر دو صحنه انتقاد از ناکارآمدی پلیس است و می‌خواهد این موضوع را به صورت غیر مستقیم به مخاطب القا کند؛ جایی که باید پلیس ناخود آگاه عامل روانی تأمین امنیت و نیز گره گشا باشد از ایفای نقش ذاتی خود عاجز می‌ماند، دخالت نقادانه روای داستانک خانم سلیمانی در این بخش جالب توجه است این موضوع مؤید این نکته است که «داستانک به رغم کوتاهی چشم‌گیرش، حکم نوعی قرائت نقادانه از فرهنگ را نیز دارد. نویسنده با نوشتن داستانک دنیایی خیالی بر می‌سازد، لیکن همین عالَمِ خیالی توجه خواننده را به دنیای واقعیت معطوف می‌کند و دیدن وجوه ناپیدای واقعیت را برای اَو میسر می‌سازد.» (پاینده، ۱۳۸۵: ۱۳۱)

۳-نتیجه‌گیری

اگرچه بلقیس سلیمانی از آغاز اصراری بر طرح داستانک مرده‌ها و مرغ‌ها با رویکرد روان‌شناسانه ندارد اما از بررسی و مطالعه صورت گرفته معلوم می‌شود داستانک مذکور شاخص‌های لازم برای کند و کاوی روان‌شناسانه را دارد، مرد صاحب کارگاه ماسه سازی به عنوان نقش اول، از کاستی های روانی رنج می‌برد برای جبران این کاستی‌ها مرتکب اعمالی می‌شود که ناچار است بخشی از چارچوب‌ها شکل گرفته را زیر پا بگذارد، او با زیر پا گذاشتن این هنجارهای که ضامن بقای جامعه‌ی انسانی است زمینه های لازم برای معضلات بعدی خود و خانواده‌اش را فراهم می‌آورد، نادیده گرفتن هنجارها فرآیندی چند بعدی است که مهّم‌ترین بُعد آن بخش ناخودآگاه مرد داستانک مذکور است. تمایلات و افکار نامطلوب مرد در طول زمان در ناخودآگاه او محبوس می‌شود اما در زمانی خاص و تحت شرایطی بیدار می‌شود و فرصت اتخاذ تصمیم درست را از منِ منطقی او سلب می‌کند با این تحلیل در می‌یابیم که انسان‌ها می‌باید در هر شرایطی کنش های روانی خود را کنترل کنند. از مداقّه‌ی بیش‌تر در ابعادِ دیگرِ شخصّیت مرد در می‌یابیم که او نماینده‌ی واقعی نظام لذت، منفعت و سود نیز هست این منفعت جویی در مرد داستانک آن‌قدر بیدار و فعّال است که روح و روان او را به تسخیر خود در می‌آورد بگونه ای که برای بدست آوردن آن مرتکب هر کاری می‌شود.

نقش دیگری که در زیر سایه‌ی نقش اول قرار دارد، همسر مرد است اوبه پیروی از مردِخود در جریان اصلی داستانک قرار می‌گیرد و به عنوان یاری‌گر او در کار پرورشِ مرغ‌ها ایفای نقش می‌کند اما واژه‌هایی که برای زن در متن داستانک انتخاب شده است طبیعت مردانه‌ی او را بیش‌تر آشکار می‌کند به طوری که در این راه وظیفه‌ی مادری و حضانت فرزند خویش را از یاد می‌برد و سرانجام هزینه‌ی این تغافل را که از بین رفتن فرزند او توسط مرغ‌ها است، می‌پردازد، پایان داستانک به گونه‌ای است که گویی این جریان ممتد هم‌چنان به همین شکل ادامه دارد،آدم‌هایی با کنش های روانی کنترل نشده که هر روز عرصه را بر چارچوب‌های تعریف شده در زندگی تنگ‌تر می‌سازد واز دیگر سو تکاپوی بی‌امان برای کسب سود بیش‌تر و این تنها بخش‌های اندکی از لایه‌های‌مکشوف شده‌ی اذهان ناخودآگاه مردان و زنان این روزگار است که هم اکنون در میان ما مشغول گذران زندگی خود می‌باشند «حالا مرد می‌دانست برای داشتن یک مرغ‌داری پر منفعت و بی‌دردسر باید قبرستان‌های منطقه را زیر و رو کند.» (سلیمانی، ۱۳۸۹: ۲۱)

پی نوشت:

۱- کنش افتان: اتفاقی است که پس از نقطه اوج در داستان پیش بینی و خواننده در می‌یابد که روایت بزودی تمام می‌شود.

منابع

۱- بارون، رابرت و دیگران. (۱۳۸۹). **روان شناسی اجتماعی،** چاپ اول، مترجم یوسف کریمی. تهران: روان.
۲- پاینده، حسین. (۱۳۸۵). **نقد ادبی و دموکراسی،** چاپ اول، تهران: نیلوفر.
۳- زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۶۹). **نقد ادبی،** چاپ چهارم، تهران: امیرکبیر.
۴- سلیمانی، بلقیس.(۱۳۸۹). **پسری که مرا دوست داشت،** چاپ دوم، تهران: ققنوس.
۵ ـ سیاسی، علی‌اکبر. (۱۳۸۹). **نظریه‌های شخصیت یا مکاتب روان‌شناسی،** چاپ سیزدهم، تهران: دانشگاه تهران.
۶- شایگان‌فر، حمیدرضا. (۱۳۸۰). **نقد ادبی،** چاپ اول، تهران: امیرکبیر.
۷- شمیسا، سیروس. (۱۳۹۱). **نقد ادبی،** چاپ اول، تهران: میترا.
۸ـ شولتز، دوان و دیگران(۱۳۹۱). **نظریه‌های شخصیت،** مترجم یحیی سیدمحمدی، چاپ اول، تهران: ویرایش.
۹- کوئن، بروس. (۱۳۸۶). **مبانی جامعه‌شناسی**. مترجمان غلام‌عباس توسلی و رضا فاضل، چاپ اول، تهران: سمت.
۱۰- گرین، ویلفرد و دیگران. (۱۳۸۰). **مبانی نقد ادبی**. مترجم فرزانه طاهری، چاپ اول، تهران: نیلوفر.
۱۱- یونگ، کارل گوستاو. (۱۳۸۹). **مشکلات روانی انسان مدرن**. مترجم محمود بهفروزی، چاپ دوم، تهران: جامی.

مجله‌ی علمی-پژوهشی زبان و ادبیات فارسی
دانشگاه آزاد اسلامی، واحد فسا
س ۵، ش۲ (پیاپی ۱۱)، پاییز ۱۳۹۳

بینش اسطوره‌ای در آثار داستانی بلقیس سلیمانی

دکتر فرزانه مونسان
دکترای زبان و ادبیات فارسی و مدرس دانشگاه گیلان

چکیده

یکی از مهم‌ترین مسایل ادبی چند دهه اخیر ایران، چاپ رمان‌ها و داستان‌های زنان است. این آثار با رویکردی فمینیستی و کاربرد پررنگ اسطوره‌های مؤنث، اوضاع جدیدی را نشان می‌دهد. بلقیس سلیمانی از نویسندگان مطرح در این زمینه است. نگارنده در صدد تحلیل چگونگی و دلایل بازسازی اسطوره‌ها در آثار سلیمانی و پاسخ بدین پرسش‌هاست که وی با چه رویکردی از آن‌ها در آثارش بهره می‌برد و چرا؟
پس از تأمل در داستان‌های سلیمانی این نتیجه حاصل شد که وی از اسطوره‌ها و کهن‌الگوها به شیوه‌های گوناگون و البته با هدف اجتماعی بهره می‌برد. وی در نشان دادن بی‌سامانی شخصیت‌های داستانی که نسخه‌ای از افراد جامعه‌اش هستند و نیز مبارزه با فرهنگ زن‌ستیز جامعه مردسالار احساس مسؤولیت می‌کند و اسطوره‌پردازی را چون ابزاری برای بیان خواسته‌های خویش برمی‌گزیند.

واژگان کلیدی: اسطوره، بینش اساطیری، سلیمانی، هادس.

Email: sahar51960@yahoo.com

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۲/۹/۱۴
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۳/۳/۱۴

۱-مقدمه

اسطوره نحوه تلقی بشر اعصار کهن از پدیده‌هاست؛ مذهبی است که دیگر بدان باور نداریم؛ بیانی است که ژرف‌ساخت آن حقیقت و روساخت آن داستان است. اسطوره‌پرداز معاصر اسطوره را از تاریخی دور فرا می‌خواند و بر اساس شرایط اجتماعی- تاریخی معاصر به خوانش و قرائت می‌گذارد. وی بر پایه ایدئولوژی خود به تجدید حیات اسطوره دست می‌زند و این زندگی تازه اسطوره در اثر ادبی، محصول نگاه فلسفی- اجتماعی اوست. او از طریق این برداشت خود به توجیه هستی می‌پردازد. در واقع، نویسنده معاصر برای نشان دادن معنا و دیدگاه‌های خود، از اسامی نمادین و آرکی‌تایپ‌ها استفاده می‌کند تا بتواند به معنای ضمنی و دیدگاه شخصی خود تجسم عینی ببخشد.

یکی از دغدغه‌های مهم زنان نویسنده ایران دفاع از جای‌گاه و هویت واقعی زنان است. هزاران سال ادبیات مردانه تلاش کرد تا زن را در پستوی خانه یا هم‌چون شئ‌ای به تصویر بکشد و در نهایت وظیفه‌ای جز مادری و همسری برای او قایل نشود. این دیدگاه کم کم عرصه را برای اعتراضات ادبی زنان فراهم کرد و در دهه‌های اخیر آثاری در ستیز با مردان خلق شد. زنان تلاش کردند که نشان دهند کارآیی‌های منحصر به فرد و تجربه‌هایی ارزشمند دارند و ثابت کردند که می‌توانند با نگرش و نگارش زنانه، آثاری بی‌همتا خلق کنند. در آثار برخی از این افراد، اسطوره ابزاری برای مقابله با باورهای زن ستیزانه است. بلقیس سلیمانی یکی از این نویسندگان است که در صدد بیان داستان‌های زنانه و گاه اساطیری است.

یکی از راه‌های شناخت افکار و آثار این نویسنده اسطوره‌پرداز، خوانش اسطوره‌ای آثار داستانی اوست. زیرا داستان‌های وی چون دیگر رمان‌ها و داستان‌های معاصر دارای ساختاری ترکیبی است. پس شناخت زیرساخت‌هایشان باعث فهم هر چه بیش‌تر آن‌ها خواهد شد.

در مورد آثار سلیمانی پژوهش‌های معدودی صورت گرفته است؛ مانند پسامدرنیسم در آثار بلقیس سلیمانی(۱۳۸۸) اما تاکنون هیچ خوانش اسطوره‌ای و کهن‌الگویی از آثار وی صورت نگرفته است. بنابراین، پژوهش حاضر درصدد تحلیل چگونگی و دلایل بازسازی اسطوره‌ها در آثار سلیمانی است. روش تحقیق در این مقاله بدین ترتیب است که پس از مطالعه و استخراج اسطوره‌های موجود در آثار سلیمانی به روش تحلیلی- توصیفی به بررسی کارکرد و چگونگی کاربرد آن‌ها پرداخته می‌شود. این تحقیق می‌تواند گامی در جهت کمک به تدویج و استخراج ویژگی این شیوه داستان‌پردازی در ادبیات معاصر فارسی باشد.

معرفی سلیمانی و آثارش:

سلیمانی، نویسنده و منتقد ادبی در سال ۱۳۴۲ در کرمان متولد شد. او در رشته کارشناسی ارشد فلسفه تحصیل کرد و با انتشار رمان بازی آخر بانو در سال ۱۳۸۴ خود را به جامعه ادبی کشور معرفی کرد. دومین اثر این نویسنده، مجموعه داستان بسیار کوتاه بازی عروس و داماد است که در سال ۱۳۸۶ به چاپ رسید. رمان‌های خاله‌بازی و به هادس خوش آمدید به ترتیب، در سال

های ۱۳۸۷ و ۱۳۸۸ به بازار عرضه شدند. هم‌چنین مجموعه داستان بسیار کوتاه پسری که مرا دوست داشت (۱۳۸۹) و رمان روز خرگوش (۱۳۹۰) از دیگر آثار بلقیس سلیمانی هستند. در ابتدا خلاصه‌ای از آن دسته از آثارش که از اسطوره به انحای مختلف در پردازش آن‌ها استفاده شده است، ارایه می‌شود.

رمان بازی آخر بانو:

گل بانو، شخصیت اصلی و سعید، فردی که برای تدریس و خودسازی از تهران به روستا آمده است، عاشق یک‌دیگر می‌شوند. اما سعید بدون سامان دادن به این رابطه، روستا را ترک می‌کند. گل بانو علی‌رغم میل باطنی، با ابراهیم رهامی، مردی متاهل، میان‌سال و صاحب سمت ازدواج می‌کند. فقر، علت ازدواج گل بانوست. وی از همان ابتدای زندگی مشترک، با رهامی وارد جنگ می‌شود. بعد از تولد فرزندشان حنیف، حاج صادق، برادر همسر اول رهامی، با متهم کردن وی به درگیری‌های سیاسی، او را گرفتار زندان می‌کند. رهامی گل بانو را در غیاب طلاق می‌دهد و فرزندش را با خود می‌برد. حاج صادق پس از تغییر نام کودک از حنیف به اسماعیل، به جای نام گل بانو، نام مرضیه، خواهر خود را در شناسنامه کودک وارد می‌کند. گل بانو پس از آزادی از زندان به تحصیل و سپس تدریس فلسفه در دانشگاه تهران مشغول می‌شود و راز غیبت ناگهانی سعید، یعنی حضور در جبهه و علت ازدواج رهامی با وی، یعنی بچه‌دار نشدن همسر اولش را درمی‌یابد...

رمان به هادس خوش آمدید:

رودابه شیخ‌خانی، دختر لطفعلی‌خان دانشجوی رشته سیاسی دانشگاه تهران است که در بحبوحه جنگ ایران و عراق و بمباران‌های عراقی‌ها در خواب‌گاه به سر می‌برد. وی بنا به درخواست خواستگار خود، احسان که از یک طرف، با او و از طرف دیگر با مردی به نام یوسف‌خان نسبت خویشاوندی دارد، به خانه یوسف‌خان پناه می‌برد. این مرد به علت ناکام ماندن در عشق گذشته، از خانواده رودابه کینه به دل دارد و رودابه را همتای معشوق گذشته‌اش می‌بیند و بدو تجاوز می‌کند.

رودابه در حین فرار تصادف می‌کند و راهی بیمارستان می‌شود. رودابه به رابطه خود با احسان پایان می‌دهد. احسان پس از آن، راهی جبهه می‌شود. رودابه در پی انتقام و سلاخی کردن یوسف‌خان است. اما وقتی روانه خانه او می‌شود، درمی‌یابد که وی در ایام عید از ایران خارج شده است.

رودابه هنگام بازگشت به زادگاه خود، گوران، می‌فهمد که احسان شهید شده است. دوباره فکر انتقام در ذهنش آشوب به پا می‌کند. زیرا وی به علت دشمنی با جسم خویش، رابطه‌اش با احسان را پایان برده بود. پس از مدتی به خواستگاری یکی از اقوام پدری جواب مثبت می‌دهد. اما وقتی به یاد شب زفاف می‌افتد، در پی معاینه و عمل برای حفظ آبروی خانواده می‌رود. اما پس از ناکام ماندن، سرانجام ناامیدانه خودکشی می‌کند و از دنیا می‌رود.

رمان خاله‌بازی:

شخصیت اصلی داستان، ناهید و مسعود، چند سال پس از ازدواج، برای به فرزندی گرفتن یکی از کودکان خانواده فقیری به روستا می‌آیند. اما با دیدن خواهر بیمار او و وضعیت خانواده منصرف می‌شوند و مسعود به اصرار خانواده خود با زنی دیگر به نام سیما پیمان زناشویی می‌بندد تا پدر شود. مسعود و سیما هیچ یک از این زندگی مشترک راضی نیستند. سیما که یک بار به دلیل نارضایتی خودکشی کرده و نجات یافته است، بار دیگر در بیمارستان دست به خودکشی می‌زند و این بار موفق می‌شود. با مرگ سیما، ناهید نیز از مسعود جدا می-شود و برای رفتن به مالزی برای استفاده از فرصت مطالعاتی، خود را آماده می‌کند. اما پیش از رفتن به زادگاه خود برمی‌گردد. در پایان رمان، حمیرا، از دوستان گذشته و دوران دانشگاهی ناهید، از طریق ایمیل برایش نامه-هایی می‌نویسد و او را به بازگشت به خانواده و زندگی با مسعود تشویق می‌کند.

زن در آثار سلیمانی:

پیش از پرداختن به مبحث اصلی، ذکر این نکته ضروری می‌نماید که سلیمانی برآشکار ساختن چهره زن ایرانی که در پس اسطوره‌ها ـ مذهب و مدرنیسم پیچیده شده است، تاکید دارد. زن در آثار او نقش مهمی را ایفا می‌کند و همیشه در گیرودار یک دوره تاریخی قرار داده می‌شود. وی در نشست ادبی که به قصد «بررسی جای‌گاه زن در آثارش» در فرهنگ‌سرای انقلاب برگزار شد، گفت: «من به زن در یک بستر تاریخی نگاه می-کنم، به رغم نگاه خصمانه به فمینیسم، من این‌گونه هستم؛ چون جای‌گاه زن به ارتقاء نیاز دارد. من در آثارم زن را در بستر تاریخی بعد از انقلاب نشان دادم، چون انقلاب را عاملی مهم در تاریخ ایران می‌دانم. به عنوان یک نویسنده همواره تلاش کرده‌ام تا کاستی‌هایی را که جامعه به زن تحمیل می‌کند، مد نظر داشته باشم و بر اساس آن بنویسم.»

وی ادامه داد: «وقتی ما با دنیای غرب روبه‌رو شدیم، تغییر کردیم. این تغییرات بدون بحران نبوده است. زنان در این مواجهه ضربه‌های سخت‌تری را خوردند، چون زنان پایین‌تر از مردها بودند. زمانی که درها باز شد، این سؤال برای زن پیش آمد که کیست و خواست جای‌گاه و هویت خود را بشناسد. در واقع، زنان نویسنده با نوشتن، در حال کسب هویت برای خود بودند و بیش‌تر در مورد زنان می‌نوشتند؛ چون خودشان را به‌تر می-شناختند و علاوه بر این، زنان نسبت به مردان از تریبون‌های کم‌تری برای بیان عقاید خود بهره‌مند هستند و نویسندگی فرصتی برای بیان عقایدشان است.»

در همه آثار سلیمانی، نگرش انتقادی به وضعیت زن در اجتماع و خانواده به چشم می‌خورد. اما نویسنده در رمان خاله‌بازی از زبان شخصیت‌های اصلی و فرعی این دغدغه خویش را به وضوح بیش‌تری بیان می‌کند که در ادامه، تنها به چند مورد اشاره می‌شود:

ناهید می‌گوید: «چرا ما سرانجام زندگی را زیر سایه مرد رفتن و توله پس انداختن می‌دانیم؟»(سلیمانی،۲۳:۱۳۸۷) «یک روح نرینه بر تمام سطوح فرهنگ و اقتصاد ما حاکم است و

همین روح است که مشخص می‌کند زن‌ها چه کار کنند.»(همان:۱۴۵)

خانم بداشتی «شغل‌های متعدد زن‌ها را در جامعه جدید، ادامه همان شغل همسری و مادری می‌داند و برای اثبات حرفش به شغل پرستاری و معلمی اشاره می‌کند.»(همان:۱۴۴) حمیرا می‌گوید: «آخه زن، تو همون لحظه‌ای که از شکم ننه جانت بیرون پریدی،(حتی همون وقتی که تو شکم ننه جانت بودی) و همه دیدند اسباب‌بازی پسر بچه‌ها رو نداری، زن بودی، طبیعت تو رو زن آفرید، سرنوشت تو رو طبیعتت رقم می-زنه، نه این اجتماع مادر مرده که خودش روگرفتی از طبیعت و مناسبات اونه.» (همان:۲۳۰)

۲-بحث و بررسی

۲-۱-اسطوره در آثار سلیمانی:

آشنایی سلیمانی با ادبیات و نقد ادبی در آثارش مشهود است و خواننده داستان‌هایش با نویسنده زنی روبه‌رو می‌شود که در صدد بیان داستان‌های اساطیری و زنانه است. اسطوره به اشکال گوناگونی در آثار بلقیس سلیمانی بازتاب یافته است. شخصیت‌پردازی اسطوره‌ای، نام‌ها و مضامین اسطوره‌ای از جمله اشکال این بازتاب هستند.

۲-۲- شخصیت‌پردازی اسطوره‌ای و نام‌های اساطیری:

شاید بتوان گفت محکم‌ترین رابطه داستان‌های سلیمانی با اساطیر در نام‌های شخصیت‌ها متجلی شده است. نام‌های اساطیری را به دو شکل در داستان‌های سلیمانی مشاهده می‌شود؛ بخشی از آن‌ها، برگرفته از شاهنامه فردوسی هستند و بخش دیگر را اسامی داستان‌های مذهبی تشکیل می‌دهند. البته این مورد، تنها به اشتراک اسامی ختم می‌شود و کارکردهای شخصیت‌ها با آن چه در شاهنامه و داستان‌های مذهبی دیده می‌شود، تفاوت دارد.

در رمان بازی آخر بانو ، در گفت‌وگوی گل‌بانو با سعید، گل‌بانو به رودابه مانند می‌شود. ولی رابطه عاشقانه دو شخصیت دست‌خوش اقتضائات زندگی آن‌ها می‌شود و از آن چه در داستان زال و رودابه سراغ داریم، فاصله می‌گیرد.گویی این اشاره به داستان اسطوره‌ای به نوعی آرزوی شخصیت‌هاست برای داشتن سرانجامی همانند آن چه در شاهنامه روی داده است. «داستان رودابه و زال رو شنیدی؟- مطمئنا اگه من رودابه باشم تو زال نیستی، مگه این که موهاتو سفید کنی.» (سلیمانی، ۱۳۸۴: ۹۴)

در جای دیگر داستان، نویسنده از زبان راوی بخشی از داستان و در قالب یادداشتی از وی، به اسطوره‌ای بودن اسامی اشاره می‌کند: «حنیف کیست؟ این اسم ایدئولوژیک دنباله کش‌دار نسلی است که همه چیز را سراسر پاک و آرمانی می‌خواست. نسلی اسطوره‌ای و اسطوره‌پرداز... نسلی که بیش‌تر از آن که جاده‌های زمینی را بشناسد، راه‌های آسمانی را می‌شناخت. آن روزها فکر می‌کردم

نام حنیف علاوه بر این که چیزهایی از وجود ابراهیم پیامبر را به نمایش می‌گذارد، به نوعی به ابراهیم رهامی هم اشاره دارد. می‌خواستم ابراهیم رهامی را با این نام‌گذاری تقدیس کنم. «آیا به راستی اسماعیل بامسماتر نبود؟» (سلیمانی، ۱۳۸۶: ۲۶۴)

رودابه آن روزها باور داشت که «پسرش یک مصلح اجتماعی، یک رهبر فرزانه خواهد شد که جهان را نجات خواهد داد.»(همان،۲۵۵) اما این «حنیف» و «اسماعیل» هرچند به صراحت مادرش، گل‌بانو، برای محقق کردن تقدیس پدر (ابراهیم) و برآورده کردن ایدئولوژی نسل راوی نام‌گذاری شده است، نقشی در داستان ندارد و منفعلانه در کودکی از مادر جدا می‌شود و در بزرگ‌سالی نیز تنها نامی از او در داستان دیده می‌شود. شاید تنها بخش مشترک زندگی وی با «اسماعیل (ع)» یکی، جدا ماندن از مادر و اشتراک نام پدر باشد و دیگری، سرنوشتی که پدر در ازدواج دوم نصیبش می‌شود. ابراهیم رهامی نیز چون ابراهیم (ع) (ابواسحاق نیشابوری، ۱۳۸۶: ۶۲) به توصیه همسر اولش و به قصد بچه‌دار شدن، با زن دوم ازدواج می‌کند. نام حنیف نیز تنها با اشارات مذهبی و پیوند آن با ابراهیم همراه است.

برخلاف آن چه درباره تباین شخصیت‌های داستان با نمونه‌های هم‌نام آن‌ها در اساطیر، در داستان بازی آخر بانو دیدیم، در داستان به هادس خوش آمدید برخی شخصیت‌ها به گونه‌ای گویی نسخه امروزی و بازسازی شده نمونه‌های هم‌نام اساطیری‌اند. بیش‌تر شخصیت‌ها در این رمان نام‌های شاهنامه‌ای دارند:

رودابه، شخصیت اصلی رمان؛ فرانک، تهمینه و سیندخت خواهران رودابه، هومن، پسر سیندخت؛ منوچهرخان، همسر تهمینه؛ اسفندیارخان بزرگ خاندان شیخ‌خانی و پسرعموی پدر رودابه؛ سیاوش و سهراب، پسران اسفندیارخان؛ ساسان، پسر نورالله‌خان عموی رودابه؛ بهرام پسر نصرت‌الله خان عموی رودابه؛ برزو خان دایی رودابه.

رودابه دختری زیبا است. یوسف‌خان در تحسین زیبایی او می‌گوید: «بنازم قدرت خدا را، فقط یک دختر از طایفه شیخ خانی برای بدبخت کردن کل مردهای تهران کافیه!» (سلیمانی، ۱۳۹۰: ۱۰) پوشش رودابه در قسمت‌هایی از رمان مانند پوشش مردان است. (همان: ۱۱) او دختری بی‌پروا است. اسفندیارخان رودابه را مادر پهلوان می‌نامد. وی در سوارکاری مهارت دارد. (همان: ۳۵و۴۱) این ویژگی‌ها بسیار به ویژگی‌های شخصیت رودابه در داستان زال و رودابه در شاهنامه شبیه است. در وصف زیبایی رودابه در جای‌جای داستان در شاهنامه ابیاتی آمده است. (فردوسی، ۱۳۸۷، ج۱: ابیات ۳۱۳-۳۱۹؛ ۳۵۴-۳۵۸- ۴۴۰-۴۴۵؛ ۴۸۳-۴۸۹) بی‌پروایی او در دیدار با زال (همان: ابیات ۵۳۹-۵۸۶) و در برخورد با پدر و پافشاری بر عشق زال (همان: ابیات ۸۵۲-۸۵۳) و مادر پهلوان (رستم) بودن وی از این خصایص است. به علاوه، اشاره به سوارکاری رودابه در داستان سلیمانی نیز می‌تواند به منظور پیوند دادن این شخصیت با شاهنامه باشد.

اما رودابه در رمان مذکور، با تمام این ویژگی‌ها، جز ناکامی بهره‌ای ندارد. می‌توان گفت تقدیری اسطوره‌ای بر سرنوشت او حاکم است. اشارات گوناگونی که به اساطیر می‌شود، گویی در

راستای این جبر اساطیری است تا هر چه بیش‌تر این شخصیت را با همانندان اساطیری‌اش پیوند بزند. نام رمان کلمه‌ای کلیدی است که ما را به اساطیر یونانی هدایت می‌کند. نام رمان برگرفته از افسانه «باکره زیرزمینی»، یکی از افسانه‌های یونان باستان است.

«سرود برای دیمیتر هومر»، نخستین روایت مستند از اسطوره دیمیتر و پرسه‌فونه است که گمان می‌رود در شکل کنونی آن متعلق به قرن هفتم قبل از میلاد باشد.» (برن، ۱۳۹۰: ۱۱) به عقیده لوسیلا برن، این اثر که روایتی اسطوره‌شناختی را با اشاراتی به رازهای بزرگ الوسیس درهم تنیده است، مثال مشخصی از درهم بافتگی تجزیه‌ناپذیر اسطوره و کیش یونانی است. (همان: ۱۳) بر پایه این روایت، «هادس عموی پرسه‌فونه بود. اراده زئوس (فرمانروای زمین و آسمان) بر آن قرار گرفته بود که پرسه‌فونه به عقد ازدواج عموی خود درآید. روزی پرسه‌فونه، دختر دیمیتر، الهه کشاورزی، هم‌راه با دختران اقیانوس، در مرغزاری خرم، مشغول چیدن گل نرگس بود که زمین زیر پایش خالی شد. گردونه هادس از درون شکاف زمین بیرون جست و وی را ربود و به رغم فریادها و اعتراض‌هایش او را با خود به جهان زیرین برد تا در آن جا به همسری‌اش درآید. کوه‌ها و صخره‌ها صدای فریادهای او را به گوش دیمیتر رساندند. دیمیتر خشم‌گین شد و قحط‌سالی هولناکی پدید آورد.

زئوس با امتناع دیمیتر از رویاندن غلات، قاصد خود، هرمس را به نزد هادس فرستاد تا پرسه‌فونه را به جهان بالا بازگرداند. هادس نیرنگ باز فرمان برادر را پذیرفت، اما پیش از عزیمت پرسه‌فونه، او را وادار کرد از دانه‌های یک انار بخورد. با این عمل او ناگزیر می‌شد، دوباره نزد هادس بازگردد. فرمان زئوس این‌بار بدین صورت بود که پرسه‌فونه دو سوم از سال را در جهان بالا در کنار مادر زندگی کند و یک سوم آن را در کنار هادس و به عنوان همسر او در تاریکی بگذراند.» (همان: ۹-۱۰) بدین ترتیب پرسه‌فونه الهه جهان زیرین شد.

با دقت در داستان به هادس خوش آمدید می‌توان نشانه‌های فراوانی یافت که داستان را با اسطوره یونانی پیوند می‌دهد. عنوان داستان با توجه به سرانجام شخصیت اصلی آن و شخصیت‌هایی که با وی ارتباطی نزدیک دارند (احسان، ننه بیگم و پدرش که رو به موت است)، یعنی مرگ آن‌ها، گویای این مطلب است که در واقع، گویی از جهان زیرین (هادس/ در این‌جا جهان زیرین و مدفون شدن در آن) به این افراد خوش‌آمد گفته‌اند.

کسانی چون برن تأویل‌هایی از این اسطوره یونانی به دست داده‌اند؛ این که «اسطوره پرسه‌فونه در عین حال تمثیلی از یکی از الزام‌های اجتماعی دختران است که باید بزرگ شوند و خانه را ترک گویند. دیمیتر در پایان کار هم، دختر خود را برای همیشه باز نمی‌یابد؛ زیرا پرسه‌فونه باید با اجرای نقش خود به عنوان یک همسر آشتی کند. از ادبیات یونانی قرن پنجم و بعد از آن به روشنی برمی‌آید که تجاوز به پرسه‌فونه سرمشقی برای کلیه ازدواج‌ها است؛ همه دختران هنگامی که از آغوش مادر جدا می‌شوند، می‌گریند و بارها و بارها تصور ازدواج با تصور تجاوز و مرگ یکسان شمرده شده است. مانند نزول پرسه‌فونه به جهان مردگان که در هیأت یک زن از آن خارج

می‌گردد، ازدواج یونانی نوعی مراسم گذار بود.» (برن،۱۳۹۰:۱۱) سلیمانی هیچ‌گاه اساطیر را در همان شکل مستقیم کتابی به کار نمی برد، بلکه با امروزی کردنشان به آن‌ها حیات دوباره ای می بخشد. شیوه بازنمایی این اسطوره در داستان سلیمانی جالب است؛ هرچند بخشی از این تأویلات را عیناً می‌توان در شخصیت و اعمال رودابه، قهرمان داستان، دید.

«پرسه‌فونه، الهه‌ای آسیب‌پذیر است. او مانند هرا و دیمیتر ربوده شده، مورد تجاوز، سلطه‌جویی و استهزای خدایان مذکر قرار گرفته و رنج ذاتی او است.» (بولن، ۱۳۸۰: ۲۸ و ۱۷۵) هر کدام از این سه الهه، ناتوانی و درماندگی را در زندگی خود تجربه کرده و در برابر آن واکنش خاصی از خود نشان داده‌اند. هرا از راه خشم و حسادت و دیمیتر و پرسه‌فونه با افسردگی. در هر کدام از آن‌ها علایمی از روان‌پریشی دیده می‌شود و زنانی که این سه خدابانو را به عنوان کهن‌الگو در درون خویش دارند، مانند آن‌ها آسیب‌پذیرند. (همان: ۱۷۵)

رفتن رودابه از سر اجبار و به اکراه به خانه یوسف‌خان را شاید بتوان باز نمود ربوده شدن الهگان در نمونه اساطیری خواند. این انگاره را تجاوز یوسف‌خان به او و آزار و درگیری‌های روانی بعدی او تأیید می‌کند. واکنشی که رودابه به این عمل یوسف‌خان بروز می‌دهد، همان است که در اعمال الهگان مذکور می‌بینیم. ابتدا تصمیم می‌گیرد وی را بکشد. اما با ناکامی در اجرای این تصمیم، افسرده می‌شود و پس از گذر از مراحلی که گویای وضع بسته جامعه سنتی است - و نقطه پیوند سرنوشت غم‌بار او و قهر اجتماعی با جبر اسطوره‌ای منعکس در روایت اسطوره‌ای است- دست به خودکشی می‌زند. شستن خود برای پاک شدن از لوث عملی که یوسف‌خان با وی انجام داده است، نیز فی‌نفسه عملی اسطوره‌ای است.

به اعتقاد برن زنانی که کهن‌الگوی پرسه‌فونه را در درون خود دارند، مانند وی مستعد قربانی شدن هستند. (همان: ۱۷۹) قربانی کردن و قربانی شدن در رمان به هادس خوش‌آمدید بن‌مایه‌ای اسطوره‌ای است. رودابه قربانی جبر جامعه مردسالار شده است (همان‌گونه که احسان قربانی جنگ شده است) و نویسنده با بازسازی روایتی اسطوره‌ای این ویژگی‌ها را بدو می‌بخشد و بدین صورت، سرنوشت او را با آن چه محتوم دنیای اساطیری است، پیوند می‌زند.

هم‌چنین می‌توان با دقت در رمان، مراحلی را که الهگان یونانی آسیب‌پذیر از سر می‌گذرانند، در زندگی وی -البته با تغییری اندک- دید. «هر یک از خدابانوان آسیب‌پذیر در اسطوره‌های خود، از سه مرحله زندگی گذر می‌کنند. مرحله شادمانی و رضایت خاطر، مرحله‌ای که مورد ستم و تعدی قرار می‌گیرند، زجر می‌کشند و به روان‌پریشی دچار می‌گردند و سرانجام مرحله بازیابی و دگرگونی خویشتن.» (همان: ۱۸۱) رودابه نیز دو مرحله نخست را در زندگی تجربه می‌کند، اما بازیابی و دگرگونی در پایان کار او، به دلیل جبر اجتماعی حاکم دیده نمی‌شود و به مرگ وی منجر می‌شود.

پیوند دیگری که این شخصیت با اشاره مستقیم با شاهنامه پیدا می‌کند، اشاره وی به این نکته است که پدر، نقش رستم را دارد و وی نقش سهراب را. رودابه دختری است که نقش و جای‌گاه پسر را برای پدر دارد. رودابه خود را نارسیده ترنج می‌پندارد. شب ورود به خانه یوسف‌خان نیز، به

عقیده رودابه، «از یک سحرگاه با جنگ تأثرآور رستم و سهراب در گوران (یادآور توران) شروع شده است»؛ جنگی که به دوری دختر از پدر انجامیده است. دور شدن رودابه از پدر، گویی زخم خوردن او و پذیرش مرگ است. در این‌جاست که خود را نارسیده‌ترنجی می‌نامد و پدر را رستمی که او را شکست داده است. (همان: ۲۳)

لطفعلی‌خان، پدر رودابه نیز هر روز بعد از نماز صبح، با صدای فخیم و دل‌نشین شاهنامه می‌خواند و بیش‌تر اشعار شاهنامه را در خاطر حفظ کرده است. به گفته رودابه،« نماز پدر با جنگ رستم و سهراب و رستم و اسفندیار پایان می گرفت.» (همان: ۲۴) به عقیده دایی برزو، او شیخی و خانی را با هم ترکیب کرده است: اسلامیت و ایرانیت (همان: ۲۳) این شخصیت حسرت نداشتن پسر را در دل دارد. به عقیده احسان، «علاقه شدید این مرد به دخترش به این دلیل است که او به جای پسری که همه وعده‌اش را داده بودند، و لطفعلی‌خان منتظرش بود، به دنیا آمده است» (همان: ۲۴) لطفعلی‌خان یک گله دار بزرگ است. تمام این ویژگی‌ها در کنار ارتباط با زندگی خانی محلی در زمان داستان، اشاره‌ای نیز به دنیای قدیم دارند. این که پدر شاهنامه‌خوان است و گله‌دار و خان، یادآور دوران قدرت دهقانان و آفرینش شاهنامه است.

یوسف‌خان، دیگر شخصیت داستان که کنشی مؤثر بر شخصیت اصلی (رودابه) دارد، مردی چهل و هفت ساله است که دور از همسر و فرزندان زندگی می‌کند. ویژگی بارز او شادکامی و بی‌خیالی است و اغلب اوقات با نوشیدن مشروب آن را بیش‌تر می‌کند. یوسف در گذشته عاشق زلیخا، عمه رودابه، بوده است. او ابتدا در هفت یا هشت سالگی در مکتب‌خانه با شنیدن داستان یوسف و زلیخا عاشق اسم زلیخا می‌شود و در شانزده سالگی شیفته زلیخای هفده‌ساله می‌شود. از آن زمان تا دو سال، رابطه این دو به دیدارهای پنهانی محدود می‌شود. اما بعد، برادران زلیخا از ماجرای عشق آن‌ها باخبر می‌شوند و با ضرب و شتم یوسف، مانع وصال آن دو می‌شوند. یوسف پس از این اتفاق، برای تحصیل به تهران می‌آید.

با ازدواج زلیخا، یوسف به مشروب‌خواری پناه می‌برد و بعد با روآوردن به دختران زیبا آرامش را می‌جوید. (همان:۲۰) یوسف معتقد است برادران زلیخا او را نابود کرده‌اند. زلیخا نیز پس از ازدواج زندگی پرتجملی را آغاز می‌کند. رودابه به عقیده بسیاری از اطرافیان، شبیه زلیخا است. نام یوسف و عشق او به زلیخا، تداعی‌کننده داستان یوسف و زلیخا است. اما در این جا نیز کارکردهای شخصیت‌ها با آن چه در نمونه اساطیری وجود دارد، تباین پیدا می‌کند. در واقع، نویسنده با این امکان روبه‌رو است که با نام شخصیت‌ها و ویژگی‌های شخصیتی آنان ترکیبی دلخواه و در جهت پیشبرد داستان خود بسازد. یوسف در قصص مذهبی شخصیتی معصوم دارد که در دام هوس (و نه عشق) زلیخا دچار می‌شود (ابواسحاق نیشابوری، ۱۳۹۰: ۹۴)؛ زلیخای این داستان با زلیخای قصه یوسف پیامبر تنها اشتراک نام دارد و شخصیتی منفعل است که نقشی در داستان ایفا نمی‌کند، ولی تأثیر وی غیر مستقیم، در خدمت داستان (ناکامی یوسف و سوق یافتن وی به چنان اعمالی و نهایتاً برخورد وی با رودابه و رقم زدن سرنوشت وی) است.

اما از جنبه‌ای دیگر، چنان که در پیوند رودابه با اسطوره یونانی ذکر شد، یوسف (با نامی پیامبرانه و معصوم) ویژگی‌های شخصیتی هادس را از اسطوره یونانی یافته است. کسی که به تعبیری استعاری، رودابه (الهه آسیب‌پذیر داستان) را می‌رباید و بدو تجاوز می‌کند و همین کار او به یاری جبر اجتماعی حاکم، او را برای همیشه به جهان زیرین می‌برد. تفاوت دیگر داستان با نمونه‌های اسطوره‌ای که به آن‌ها اشاره کرده است، ناکامی رودابه و مرگ وی است، در حالی که رودابه به وصال زال می‌رسد و پرسه‌فونه برای همسری هادس ربوده می‌شود. زلیخا نیز هرچند در آغاز ناکام می‌ماند، در پایان به دعای یوسف جوان می‌شود و همسر وی می‌گردد.

با توجه به این مسأله می‌توان تعمد نویسنده را در انحرافی که در بازسازی اسطوره ایجاد کرده است، به روشنی دید. می‌توان گفت که این انحراف با هدفی اجتماعی صورت گرفته است. به زبان دیگر، نویسنده از اسطوره‌ها در جهت طرح مسایل شخصیت زن داستان (نماینده زنان جامعه اسیر مردسالاری) بهره گرفته است.

در خاله‌بازی بیش‌تر، با اشاراتی به نام های اساطیری روبه‌روییم. اما اشاره مستقیم به اسطوره را در مقاله ناهید که در آغاز داستان بدان اشاره‌ای کوتاه می‌شود، می‌بینیم که به وجود زن در اسطوره آفرینش مانوی پرداخته است و بین جای‌گاه وجود گِهمُرد (اولین مرد زمینی) و مردیانه (اولین زن زمینی) با فکر مرکزی دوبنی بودن هستی در مانویت پیوندی قایل شده است. به عقیده او گهمرد با روشنی، نور و اهورامزدا مرتبط است و مردیانه با تاریکی و اهریمنی (سلیمانی، ۱۳۸۷: ۵) ناهید در طول داستان کنشی دارد که به او شخصیتی فرشته‌گونه می‌دهد؛ این که با هووی خود رابطه‌ای دوستانه برقرار می‌کند، و با بچه‌های این زن مثل مادر رفتار می‌کند. از وجود اوست که شوهرش «خانه‌اش را قطعه‌ای از بهشت می‌نامد.» (همان: ۳۷ و ۳۹)

در پایان داستان نیز برخلاف آن‌چه این شخصیت از خود بروز داده است و گویی خود را با گهمرد (مرد نخستین که با روشنایی و اهورامزدا در پیوند است) یکسان دیده است، دوستش، حمیرا، وقتی در تلاش خود برای بازگرداندن او به سوی همسر و خانه‌اش ناکام می‌ماند، او را اهریمنی می‌نامد. او را با جهیکا دختر اهریمن مقایسه می‌کند و حتی او را همان جهیکا۱ می‌نامد که منبع و منشأ شرارت و پلیدی است و یکی از موارد شرارت او را ذکر می‌کند: «یک بار که اهریمن در جنگ با اهورامزدا می‌رفت، برای همیشه از صفحه روزگار محو و حذف بشه، همین جهی خانم با بوسه‌ای بر سرش به هوشش آورد و به تعبیر اهل نظر اون رو باز آفرید و باز زایید» (همان: ۲۲۶) به عقیده حمیرا همه شرارت‌های عالم نتیجه چاره‌آموزی جهیکا به اهریمن است. «اون به اهریمن یاد داد در بدن انسان اول، جناب کیومرث زهر پدید بیاره و نیازمندی و گرسنگی، تشنگی و بیماری رو بر اون مسلط گردوند و دیو تنبلی و دیو مرگ را بر اون انگیزوند.» (همان:۲۲۶) و چنین نتیجه می‌گیرد که همه زنان، خودش، ناهید، جهی، سودابه، مردیانه، مشیانه، زلیخا و... از یک تبار نادرست هستند و همه محتاله‌اند. (همان:۲۲۶)

حمیرا در ایمیلی دیگر، داستان مدئا و جیسون را برای ناهید تعریف می‌کند و ناهید را یک

مدئای جدید و مدرن و روشن‌فکر می‌نامد. بانوی قاتل، ماجراجو، عاشق‌پیشه، حسود و کینه‌وری که برادرش را می‌کشد و هم‌راه جیسون، سردار یونانی فرار می‌کند... (همان: ۲۳۲) (ر.ک: برن، ۱۳۹۰: ۸۲-۸۴) بدین ترتیب، بر خلاف آن‌چه از خود بروز داده است، جنبه دیگر شخصیت او از زبان دوستش، حمیرا منعکس می‌شود.

نویسنده در این رمان، نشانه‌های جبری سرنوشت محتوم زن ایرانی را بر حسب باز تولید اسطوره مانوی دنبال می‌کند و با انطباق سرنوشت زن بر باورهای اسطوره‌ای در انکار نقش تاریخی زن اهتمام می‌ورزد. در واقع، اصرار مولف در بازگشت به جهان اساطیری و گره زدن آن با ارزش‌های سنتی، قدرت توهم آفرینی مضاعف دارد که نمی‌توان آن را دست کم گرفت.

مسعود، شخصیت اصلی مرد همین داستان نیز پس از شکست در هر دو ازدواج و جدایی از دو همسر، خود را با قابیل، پسر نوح و ادیپ و آدم همانند می‌بیند. (سلیمانی، ۱۳۸۷: ۲۰۹) هر چند به آزادی عمل و اختیار خود در رفتارهایش اشاره‌ای می‌کند، اما هم‌چون چهار شخصیت اسطوره‌ای مذکور، خود را مقهور اراده‌ای برتر می‌پندارد که وادارش کرده است به اعمالی که سرنوشتش را این گونه رقم زده‌اند، دست بزند. (ازدواج مجدد که به خودکشی همسر دوم و دور شدن همسر اول منجر می‌شود) در جای دیگری نیز همسر اول و آمادگی او را برای پذیرش یک زندگی که زنی دیگر نیز در آن سهیم باشد، مسبب کشیده شدن او به سمت ازدواج مجدد می‌داند و برای بیان این علت، خود را با حضرت آدم مقایسه می‌کند: «همین آمادگی تو بود که مرا به سمت ازدواج مجدد کشاند، خداوند خوب می‌دانست آدم ابوالبشر آن میوه ممنوعه را خواهد خورد؛ چراکه خودش تخم اشتیاق را در درونش کاشته بود. اگر خداوند میوه ممنوعه را مشخص نمی‌کرد، احتمالاً آدم و حوا هرگز به طرف آن میوه نمی‌رفتند. اما از زمانی که خداوند به آن‌ها گفت از فلان چیز نخورید، آن دو حریص تجربه‌ای شدند که از آن منع شده بودند.» (سلیمانی،۱۳۸۷: ۲۱۱) اما باید یادآوری کرد که نویسنده این اشارات و پیوندهای متنی به داستان‌ها و شخصیت‌های اساطیری را تنها در حد تشبیه موقعیت شخصیت‌های داستانی با آن‌ها پرداخت می‌کند.

نمونه دیگر آن که سعید در داستان خود، مادربزرگ را راوی قصه‌هایی می‌داند که اگر زمان نبود، هرگز ساخته نمی‌شدند. گویی با تعریف کردن قصه‌ها می‌خواست زمان را در تصرف بگیرد. «او ورای زمان و شاید خود زمان بود. آن پیکر نحیف، آن موهای سپید، آن صدای رسا. آن چشم‌های تسخیرکننده، آیا این همه زمان نبود،... زمان حتم یک زن است؛ زیرا همه چیز در آن و با آن حیات می‌یابد، شاید حوا هم همان زمان بود که با ورود به عالم بی‌زمان آدم و عدن همه چیز را به سمت و سوی دیگری می‌کشاند» (سلیمانی، ۱۳۸۶: ۲۵۳) در روایات اسطوره‌ای زن و زمان با هم درپیوندند. زمان چون زن آفریننده است. (کوپر، ۱۳۸۶: ۱۸۱) آن تنها راه زنده ماندن وی است. در این‌جا نیز تنها شباهتی میان موقعیت شخصیت داستان، یعنی سعید و شهرزاد قصه‌گو دیده می شود. این نجات یافتن شخصیت‌ها با قصه‌گویی نشانه قداست کلام است. «کلامی که به خاطر عشق به رهانیدن دیگری از مرگ، ماهیت اسطوره‌ای یافته است.» (میکل، ۱۳۸۷: ۵۵ و ۵۸) « نه، من

روایت می‌کنم، پس من زنده‌ام. تنها رقیب مرگ، داستان و روایت است. باید شهرزاد درونم را پر و بال بدهم. باید او را با پادشاه مرگ رودررو کنم، باید بگویم.» (سلیمانی، ۱۳۸۶: ۲۵۴) و این پرسش در ذهن گل‌بانو پیش می‌آید که «آیا من نمی‌توانم شهرزادی باشم که سعید را از سیطره مرگ می‌رهاند؟» (همان: ۲۵۵) این روایت‌گری برای نجات یافتن از مرگ و پیوند آن با عمل شهرزاد قصه گو را در داستان «به هادس خوش‌آمدید»، در قصه «خاله سپیتک» که از زبان ننه بیگم نقل می‌شود، نیز می‌توان دید (همان: ۴۵)

۲-۳-مضمون‌های اسطوره‌ای:

سلیمانی گاه از یک یا چند کهن‌الگو برای مضمون سازی و پردازش به‌تر محتوای داستانی بهره می‌گیرد:

۲-۳-۱-اسطوره‌های گیاه‌پیکری:

در رمان بازی آخر بانو بی‌بی‌خاور جنین شش ماهه نساء را زیر درخت انار دفن می‌کند. با توجه به این که انار میوه برکت و تولد است، استفاده عامدانه سلیمانی قابل توجه است: «بچه را بی‌بی خاور زیر درخت انار دفن کرده است، حس عجیبی نسبت به این درخت پیدا کرده‌ام، احساس می‌کنم از این به بعد از وجودش و نساء در میوه‌های این درخت نشانی هست، فکر می‌کنم داستانی درباره اناری بنویسم که درون یکی از دانه‌هایش کودکی پنهان است.» (سلیمانی، ۱۳۸۶: ۶۱)

عمل بی‌بی خاور و پندار سعید را می‌توان عمل و پنداری اسطوره بنیاد به شمار آورد. درخت به مثابه نمادی اسطوره‌شناختی، به طور طبیعی کاربردهای فراوان دارد. «ریشه‌های آن به اعماق زمین فرو می‌رود که در بسیاری از اسطوره‌ها از آن با عنوان «مادر» یاد می‌شود؛ شاخه‌های آن نیز می‌روید و بالا می‌رود تا آسمان را که «پدر» است، لمس کند. به خلاف سایر موجودات زنده، درخت در سراسر دوران حیات خود رشد می‌کند و عمری چند صدساله و حتی چند هزار ساله دارد. این موضوع، درخت را به نماد نیرومندی از نامیرایی تبدیل می‌کند. به همین علت، بشر در دوره‌ای از دوران زندگی خویش از مرحله توتمیسم گذشته و انسان در این مرحله خود را زاده مستقیم شیء، گیاه یا حیوانی مقدس می‌دانسته است. بنابراین تعجبی ندارد که در اسطوره‌ها به کرات با درخت روبه‌رو می‌شویم. از دیدگاه اسکاندیناوی‌ها، سوها، الگانکین‌ها و ایرانیان، از درخت است که انسان زاده می‌شود.» (بیرلین، ۱۳۸۶: ۱۱۷-۱۱۸)

هم‌چنین انار نماد زایایی است. پرسه‌فونه در مقام دوشیزه، خدا بانوی بلند بالا، زیبا و جوانی است که با نشانه‌های زایش از قبیل انار، غلات، ذرت و گل نرگس پیوند دارد. (بولن، ۱۳۸۶: ۲۵۷) بنابراین، می‌توان چنین انگاشت که بر اساس این باور اسطوره‌ای، گویی کودک در وجود درخت (انار) حیاتی دوباره می‌یابد.

در واقع، اسطوره‌های گیاه پیکری نشان دهنده ارتباط زن با یکی دیگر از مراکز باروری جهان یعنی زمین و گیاه است. یکی از ویژگی‌های درخت در اسطوره‌ها آن است که موجب زیادی زاد و ولد می‌شود. هم‌چنین درخت «موجب سهولت زایمان زنان می‌شود.» (فریزر، ۱۶۲:۱۳۸۴) درختان موجب باروری و توان‌گری می-شوند. پس اگر زندگی یک انسان به ویژه زنی بر اثر فاجعه‌ای گسیخته شود، می‌تواند از طریق گیاه شدن به حیات خود ادامه دهد. پیوستگی بین انسان و گیاه تا به حدی است که در هند افراد متأهلی که بعد از گذشت چند سال از ازدواجشان هنوز موفق به داشتن فرزندی نشده‌اند، اقدام به انجام عمل زناشویی درختان می‌کنند و این کار را برای فرزنددار شدن خود بسیار مؤثر می‌دانند. (الیاده، ۲۹۳:۱۳۷۲)

اعتقاد به ارتباط انسان با خاک و آب و گیاه و سبز شدن، در داستان «خاک مادر» از مجموعه بازی عروس و داماد انعکاس یافته است: «دختربچه از فردای دفن مادرش، هر روز پدرش را وادار می‌کرد تا او را سر قبر مادرش ببرد... آن‌جا ابتدا خاک گور مادر را صاف می‌کرد، بعد آن را آب‌پاشی می‌کرد و کمی با مادرش حرف می‌زد. هفته سوم وقتی آب را روی قبر مادرش می‌ریخت، به پدرش گفت: پس چرا مادرم سبز نمی‌شود؟» (سلیمانی، ۱۳۸۵: ۳۶) در واقع، در نگاه نخست با پندار و قیاسی کودکانه مواجهیم، اما باز در پس این پندار این باور اسطوره‌ای پنهان است که روح انسان در گیاه و روح گیاه و درختان در انسان متجلی می‌شود. (فریزر، ۱۳۸۴: ۱۵۸ و ۱۶۰)

در داستان به هادس خوش آمدید رودابه در کودکی، «با باریکه‌های خون گوسفندهای قربانی بازی کرده بود، آن‌ها را شاخه شاخه کرده بود و به طرف درخت‌ها و باغ‌های خیالی هدایتشان کرده بود» (سلیمانی، ۱۳۹۰: ۶۳) هم‌چنین در داستان «درخت خون‌خوار» از مجموعه پسری که مرا دوست داشت، درختان انگور و گردو وقتی با خون آبیاری می‌شوند، پرثمر می‌شوند. (سلیمانی، ۱۳۸۹: ۴۵)

آبیاری کردن درخت با خون و هدایت خون حیوان قربانی شده به پای درختان، فارغ از این که در دو داستان به عنوان رخدادی مطرح شده است، کنشی اسطوره‌ای است. در اسطوره‌های سیاهان باور بر این است که «درخت موجب رشد کشتزار می‌شود و برای مدد درخت در پای آن قربانی می‌کنند.» (فریزر، ۱۳۸۴: ۱۶۱) نیز نزد اقوامی اعتقاد بر این بوده است که « بیشه‌زار فرمانروایی دارد که حامل روح آن است. تا جایی که فرمانروا می‌توانست در برابر دیگران از آن دفاع کند، زنده می‌ماند و با افول قدرتش او را می‌کشتند، با این باور که روح بیشه‌زار هم‌چنان در جانشینی قوی باقی بماند و این زنجیره ادامه داشت.» (همان: ۳۳۳)

۲-۳-۲-کهن‌الگوی آنیما و آنیموس:

افلاطون در رساله «ضیافت» اسطوره یونانی را مطرح می‌کند تا نشان دهد که هر یک از انسان‌ها نیازمند به جنس مخالف خویش هستند: «آپولون (به دستور زئوس) انسان‌های نخستین را دو نیمه

کرد. هر یک از آن دو نیمه دور مانده از اصل خویش، روزگار وصل خویش را بازمی‌جست و با تلاش به اتصال به نیمه دیگر، بازوان وی را به گردن خویش حلقه می‌زد تا مگر از او دور نماند و به حالت پیشین خود بازگردد؛ ولی میسر نمی شد. پس همه آن نیمه‌ها به اعتصاب پرداخته، بر آن شدند که هیچ یک بدون دیگری کاری انجام ندهد و در نتیجه همگی ناتوان مانده، پیاپی از بی‌نوایی می‌مردند و هر نیمه، چه زن و چه مرد که هنوز زنده بودند، نیمه دیگر خویش را هم‌چنان در آغوش داشت تا خود نیز بدو ملحق گردد. زئوس دلش به رحم آمد و این مشکل را رفع کرد. از آن زمان عشق متبادلی بین افراد نوع بشر پدید آمد... پس چنان‌که گفتم هر یک از ما از نیمه یک انسان دیگری است و به همین جهت هر کس به دنبال نیمه دیگر خویش می‌باشد.» (افلاطون،۱۳۸۵:۳۳)

بر طبق سخن افلاطون، هر فردی در جست‌جوی نیمه خود سرگردان است و چون به زنی یا مردی برمی–خورد، وی را نیمه گمشده خود می‌پندارد. اما یونگ معتقد است که این نیمه گمشده در درون خود انسان است. «آنیما مظهر طبیعت زنانه ناخودآگاه مرد و آنیموس مظهر طبیعت مردانه ناخودآگاه زن است. یونگ آنیما و آنیموس را از مهم‌ترین آرکی‌تایپ‌ها در تکامل شخصیت می‌داند.» (یونگ،۱۳۸۹:۲۷۵) به نظر وی هر شخصی برخی از صفات جنس مقابل خود را دارد؛ نه تنها به مفهوم زیست‌شناختی (بیولوژیکی) آن که مرد و زن هر دو هورمون‌های نهفته جنس مردانه و زنانه دارند، بلکه هم‌چنین به مفهوم وابسته به علم روان‌شناسی آن در مورد گرایش‌ها و حالات روش و رفتار و نیز عواطف و احساسات چنین نکته‌ای دیده می‌شود.

این کهن‌الگوها در آثار سلیمانی هم‌چون بسیاری دیگر از نویسندگان زن بازتاب یافته است. در رمان خاله بازی مسعود در اولین نامه خود به ناهید که پیام خواستگاری نیز در آن درج شده است، می نویسد: «همیشه از قصه یونانی دو نیمه شدن انسان به دست خدایان خوشم می‌آمد. جست‌جوی نیمه دیگر برای مرد و زن، یک شروع خوب برای طرح مسأله ازدواج است...داشتن یک هم‌سفر و هم‌راه را برای یک مرد مبارز لازم و ضروری دانسته‌ام.»(سلیمانی،۱۳۸۷:۱۴۸) وی در جایی دیگر می‌گوید: «شخصیت مستقل، بزرگ منش و حمایت‌گرش، برایم پناه‌گاه است»(همان:۳۹) « فکر می‌کنم احتمالاً این، تصویر مردی است که همیشه منتظرش بوده‌ام.» (همان،۹۵)

۲-۳-۳-پیوند آسمان و زمین:

نرینگی آسمان و زمین و ازدواج آن دو با یک‌دیگر، باوری است که در اساطیر بسیاری از اقوام و ملل عالم جلوه‌های آن مشاهده می‌شود. بر پایه باورهای اساطیری، موجودات عالم نتیجه ازدواج زمین و آسمان هستند. در رمان به هادس خوش آمدید اشاره‌ای بدین باور اسطوره‌ای دیده می‌شود: «رودابه احساس می‌کرد در این لحظات خاص شاهد هم‌آغوشی زمین و آسمان است و فکر می‌کرد هر آن‌چه روی کره زمین است، نتیجه این آمیزش است و مهم‌تر این‌که، وقتی ماه همان شب از دل زمین بیرون آمد، رودابه احساس کرد این سیاره رنگ پریده هم حاصل این وصلت است.» (سلیمانی، ۱۳۹۰:۱۸۰)

هم‌چنین بازتاب باورهای عامه که خود ریشه در بینش اسطوره‌ای معتقدان بدان دارد، شکل دیگر نمود اسطوره در آثار این نویسنده است مانند باور به وجود اجنه و سم داشتن آن‌ها. پختن نان روغنی برای مرده‌ها و... نویسنده این عناصر را از زندگی روزمره روستاییان می‌گیرد و از آن برای فضاسازی داستانش بهره می‌گیرد. هم‌چنین از این عناصر برای نشان دادن وضعیت زندگی و اندیشه مردمان روستایی استفاده می‌کند که با دنیای مدرن (که در بخشی از زندگی برخی شخصیت‌های آثارش نمایان است) در تقابلند و از این حیث، عقب مانده تصویر می‌شوند.

۳-نتیجه‌گیری:

وسعت آگاهی سلیمانی در زمینه کهن‌الگوها، اساطیر و باورهای عامیانه اساطیری باعث شده است که این اطلاعات در لابه‌لای داستان‌هایش به شکل‌های مختلف جلوه‌گر شود. پس اسطوره در آثار سلیمانی به اشکال گوناگونی بازتاب یافته است. یکی از این اشکال بازتاب، استفاده از نام‌های اساطیری و حماسی در نام‌گذاری شخصیت‌های داستان است. در کنار نام‌هایی که از اساطیر و حماسه‌های ملی اخذ شده‌اند، به نام‌هایی نیز برمی‌خوریم که از داستان‌های مذهبی گرفته شده‌اند. اسامی‌ای چون یوسف، زلیخا، سلیمان، بلقیس، ابراهیم، حنیف و... شکل دیگر این بازتاب تشبیه موقعیت شخصیت‌های داستانی به موقعیت‌های اساطیری است. نویسنده با این تشبیهات، از یک سو نقبی به عوالم اسطوره‌ای می‌زند و از سوی دیگر با این کار در شرح موقعیت اشخاص داستان مبالغه می‌کند.

نویسنده گاه موقعیت الگوی اساطیری را در قالب شخصیت‌های داستانش بازسازی می‌کند. در این بازسازی‌ها تعمداً انحراف ایجاد می‌کند و از این طریق، خواننده را متوجه این نکته می‌کند که شخصیت حاضر نه همان شخصیت اساطیری، بلکه انسانی معمولی با مقتضیات دنیای کنونی است که دچار چنان موقعیتی شده است. برای نمونه، رودابه داستان او با رودابه شاهنامه دارای اشتراک نام است، این نام نیز مبتنی بر توجه پدر به داستان های اساطیری شاهنامه ساخته شده است. از نظر ظاهری نیز، زیبایی‌هایش یادآور رودابه شاهنامه است. اما سرنوشت او نه چون سرنوشت رودابه شاهنامه، رسیدن به آرزوهایش، بلکه سرنوشتی تراژیک است.

یکی دیگر از جلوه‌های اساطیری سلیمانی بهره بردن از اسطوره‌های یونانی است. در رمان به هادس خوش آمدید، کلمه هادس به جهان زیرین و دنیای مردگان اشاره دارد. در واقع، نویسنده در این‌جا نیز موقعیت الگوی اساطیری را برای شخصیت اصلی داستانش مبتنی بر همان کنش‌های اساطیری در لباس کنش‌های اشخاص امروزی بازسازی می‌کند. نویسنده تنها به اسطوره یونانی اشاره گذرا نکرده است، بلکه از یک روایت اسطوره‌ای بهره گرفته است. شخصیت اصلی داستانش، رودابه، مانند پرسه‌فونه مورد تعرض قرار می‌گیرد، و سرانجام هم به جهان زیرین می‌رود. اما رفتن به این جهان زیرین برای ادامه زندگی نیست. نویسنده هم از الگوی اساطیری پیروی کرده است، اما

از تعبیر جهان زیرین به سود روایت خود در ترسیم بدبختی‌ها و گرفتاری‌های امروزین دختری اسیر هنجارهای جامعه مردسالار بهره گرفته است. زیرا زن، یکی از اصلی‌ترین دغدغه‌های نویسنده است. در واقع این تحریف زیرکانه به روایت جنبه‌ای دو بعدی داده است. از یک سو چنان که گذشت، روایت اساطیری بازسازی شده است و از سوی دیگر مبتنی بر همان الگو، دغدغه‌های نویسنده منعکس شده است. در واقع، اسطوره‌های به کار رفته در آثار سلیمانی، نشانه‌های اسطوره‌ای خود را داراست، اما به لباس زمان خود آراسته است.

گونه دیگر بازتاب اساطیر در آثار این نویسنده، مضمون های اساطیری است. مضامینی چون درخت و ارتباط آن با انسان، و آبیاری درختان با خون... و در نهایت، بازتاب عقاید عامه که ریشه ای اسطوره‌ای دارند و نگاهی گذرا بدان شد.

در یک جمع‌بندی کلی، می‌توان گفت که دغدغه اصلی سلیمانی نشان دادن بی‌سامانی شخصیت‌های داستان است. او گویی از این راه، نسخه‌ای از جامعه خود را بازسازی می‌کند و در آن با احساس مسؤولیت به زوایای زندگی اشخاص سرک می‌کشد، دردها و گرفتاری‌های شخصی آن‌ها را منعکس می‌کند و بیماری‌ای را که کل این جامعه گرفتار آن است، و گاهی راه‌های نجات یافتن از آن را گوش‌زد می‌کند. نویسنده در این بازسازی، از اسطوره‌ها کمک می‌گیرد، اشخاص را به همان نام‌ها اسم‌گذاری می‌کند، شخصیت‌ها را در موقعیت الگوی اسطوره‌ای قرار می‌دهد و آگاهانه از الگو منحرف می‌شود تا با این هنجارگریزی‌ها توجه خواننده را به آن-چه مد نظر دارد، جلب کند و میتوان گفت در این شیوه موفق بوده است.

و سخن آخر: از آن‌جا که پردازش‌های اسطوره ای زنان نویسنده برآمده از نوعی گفتمان است، به پژوهش-گران علاقه‌مند به حوزه اسطوره و رمان پیش‌نهاد می‌شود که تحلیل‌های اسطوره‌ای و نقدهای کهن‌الگویی در مورد آثار دیگر نویسندگان زن ارایه دهند یا به رویکرد مقایسه‌ای بین بینش اساطیری در ادبیات داستانی زنان و مردان بپردازند.

پی نوشت:

۱- در بندهش، جهی زن نخستین معرفی می‌شود که هرمزد برای این‌که مرد را از او بیافریند وی را خلق می‌کند. (ر.ک: دادگی، ۱۳۶۹: ۷۹) در اوستا جهی(Jahir)یا جهیکا (jahika)، در معنای روسپی به کار رفته است. در ادبیات پهلوی نام دختر اهریمن جهی است. (همان: ۱۸۱) جهی را زن دلیله محتاله، بدکاره، نیز گفته‌اند. (صادقی، ۱۳۸۱: ۷۸). در بندهش جهی زنی است که اهریمن را برای تازش به آفرینش هرمزدی بیدار می‌کند. (ر.ک.: دادگی، ۱۳۶۹: ۵۱ و ۵۲

منابع

۱-افلاطون. (۱۳۸۵). **ضیافت**، ترجمه محمد علی فروغی، باب سخن در خصوص عشق، تهران: جامی.

۲-الیاده، میرچا. (۱۳۸۵). **رساله در تاریخ ادیان**، ترجمه جلال ستاری، چ۳، تهران: سروش.

۳-برن، لوسیلا و دیگران.(۱۳۹۰). **اسطوره‌های یونانی**، ترجمه عباس مخبر، چاپ پنجم، تهران: مرکز.

۴-بولن، شینودا.(۱۳۸۰). **نمادهای اسطوره‌ای و روان‌شناسی زنان**، ترجمه آذر یوسفی، تهران: روشن-گران و مطالعات زنان.

۵-جورج فریزر، جیمز.(۱۳۸۴). **شاخه زرین**، ترجمه مسعود خیر خواه، چ۲، تهران: نشر علم.

۶-سلیمانی، بلقیس.(۱۳۸۶). **بازی آخر بانو**، تهران: ققنوس.

۷-ـــــــــــــ(۱۳۹۰). **به هادس خوش آمدید**، چ۳، تهران: چشمه.

۸-ـــــــــــــ(۱۳۸۷). **خاله‌بازی**، تهران: ققنوس.

۹-فردوسی، ابوالقاسم.(۱۳۸۷). **شاهنامه، به کوشش سعید حمیدیان**، ج ۱، تهران: نشر قطره.

۱۰-کوپر، جی. سی.(۱۳۸۶). **فرهنگ مصور نمادهای سنتی**، ترجمه ملیحه کرباسیان، تهران: فرهنگ نشر نو.

۱۱- میکل، آندره. (۱۳۸۷). **مقدمه بر هزار و یکشب**، جلال ستاری، تهران: مرکز.

۱۲- نیشابوری، ابواسحاق.(۱۳۹۰). **قصص الأنبیاء**، ویرایش و مقدمه فرهنگ واژه‌های دشوار کاوه گوهرین، تهران: نگاه.

۱۳-یونگ، کارل گوستاو.(۱۳۸۱). **انسان و سمبل هایش**، ترجمه محمود سلطانیه، تهران: جامی.

مجله‌ی علمی-پژوهشی زبان و ادبیات فارسی
دانشگاه آزاد اسلامی، واحد فسا
س ۵، ش۲ (پیاپی ۱۱)، پاییز ۱۳۹۳

تحلیل داستان «نامزد جفاکار و خرس وفادار» از میرزاصادق وقایع‌نگار بر اساس نظریه‌ی پراپ، ژنت و برمون

دکتر محمّد میر

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه زابل

افسانه نوری

کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه زابل

چکیده

نخستین گروهی که به مطالعه‌ی جدّی روایت و داستان‌پردازی پرداختند مکتب فرمالیسم روسی (صورت‌گرایان) بودند که کار تحقیقی خود را بر روی داستان از دهه‌ی دوّم قرن بیستم آغاز کردند. از جمله می‌توان به فرمولی با سی و یک کارکرد توسط ولادیمیر پراپ اشاره کرد که به ساختار کلّی داستان‌های پریان می‌پردازد. پس از فرمالیست‌های روسی، ساخت‌گرایان فرانسوی از جمله برمون و ژنت بودند که روایت و ساختارهای گوناگون آن را مورد مطالعه قرار دادند. ساختارگرایی در پی آن است تا الگو و نظامی از روابط و پیوندها را فراهم کند که امکان ارزیابی مفاهیم را ممکن می‌سازد. تحلیل ساختاری که در حوزه‌ی ادبیّات فارسی، به تازگی مورد استقبال قرار گرفته است، گامی در جهت شناخت دقیق‌تر و همه جانبه‌تر آثار ادب فارسی است. این تحقیق بر آن است تا یکی از حکایات راحه الارواح میرزا صادق وقایع‌نگار را بر اساس سه نظریه پراپ، برمون و ژنت مورد تحلیل و بررسی قرار دهد.

واژگان کلیدی: راحه الارواح، پراپ، ژنت، برمون.

Email: m38_mir@yahoo.com
noori9111@yahoo.com

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۲/۶/۱۳
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۳/۲/۲

۱-مقدمه

بررسی فرم‌های روایی، با وجود پیشینه‌ای که داشت، تقریباً با کار ولادیمیر پراپ(Vladimir Prop) با نام «ریخت‌شناسی قصّه‌های پریان» (morphology of the folktale) که بر اساس نظریه‌ی سوسور دستور را زیر بنای گفتار می‌داند، آغاز شد. پراپ با توجّه دادن به روابط متقابل کارکردها، نقطه‌ی شروعی برای گروهی از نظریّه‌پردازان، گرماس (Greimas)، برمون (Bremond)، تودروف (Todorov) و ژنت (Genett) فراهم آورد. برمون از ساختارگرایان قرن بیستم و پیرو و تکمیل‌کننده‌ی دیدگاه‌های پراپ است. او نیز این گفته‌ی پراپ را تکرار می‌کند که برخی از کارکردهای حکایت‌های پریان با هم ارتباطی منطقی دارند و به همین دلیل کوشیده است تا ماهیّت پیوند حکایت‌ها را بیان کرده، عنصرهای اوّلیّه داستان را از آن بیرون بکشد. وی با ابداع یک نظام مبتنی بر نمایش شکل واره‌ای، چگونگی روابط کوچک‌ترین واحدها را کشف کرد و واحد پایه‌ی روایت را «پی‌رفت» (sequence) نامید. (اسکولز، ۱۳۸۳، ۹۱- ۱۳۹) در سال ۱۹۷۳ ژرارد ژنت ساختارگرای فرانسوی مسأله‌ی زمان روایت را از سه جنبه بررسی می‌نماید.

نگاه ساختاری به آثار ادبی به سبب بررسی عناصر درون متنی و کشف الگوی پیوند آن‌ها، زمینه‌های دریافت شایسته‌تر از ماهیّت ادبیّات را فراهم می‌آورد و با ارائه‌ی شگردهای خلق آثار برتر ادبی می‌تواند به گسترش الگوهای پردازش اثر ادبی کمک کند. این منتقدان ساختارگرا ولادیمیر پراپ، کلود برمون و ژرارد ژنت به فرم‌های روایی و بررسی عناصر داستان و قوانین ترکیب آن‌ها پرداخته‌اند. آن‌ها در صدد بودند، با تشخیص کوچک‌ترین واحد روایی و ارتباط آن با واحدهای دیگر به درکی ادبی‌تر از روایت دست یابند. در این پژوهش با روی‌کرد روایت‌شناسی ساختارگرا به واکاوی داستان زن جفاکار و خرس وفادار پرداخته شده است. پرسش‌هایی که در مقاله‌ی حاضر مطرح می‌شود، این است که:

۱-ریخت و ساختار این داستان تا چه میزان به ساختار قصّه‌های پریان در کتاب ریخت‌شناسی قصّه‌های ولادیمیر پراپ، شباهت دارد؟

۲-ساختار داستان یاد شده بر اساس نظریه‌ی برمون چگونه است؟

۳-چگونگی شکست زمان و زمان‌پریشی (فلش فوروارد، فلش بک) در این داستان چگونه است؟

برای پاسخ‌گویی به این پرسش‌ها با روش کتاب‌خانه‌ای به ارزیابی ویژگی روایت‌مندی و توصیف سازه‌های روایی این منظومه بر پایه‌ی نظریه‌ی ریخت‌شناسی ولادیمیر پراپ، برمون، ژنت پرداختیم. پژوهش بر پایه‌ی این فرضیه‌ها شکل گرفت:

که این منظومه به دلیل شباهت زیاد به ساختار قصّه‌های پریان در هفت حوزه‌ی عمل و سی و یک خویشکاری نظریه‌ی ریخت‌شناسی ولادیمیر پراپ قابل تطبیق است.

پیشینه‌ی تحقیق

بر اساس این سه نظریه آثار بسیاری تحلیل شده که در ذیل به برخی از آن‌ها اشاره می‌شود:

خائفی و فیضی گنجین (۱۳۸۶)، در پژوهشی تحت عنوان «تجزیه و تحلیل قصّه‌ی سمک عیّار بر اساس نظریه‌ی ولادیمیر پراپ » به این نتیجه رسیدند که بسیاری از کارکردها و کنش‌های بررسی شده در قصّه‌ی سمک عیّار، کم و بیش با روایت‌شناسی پراپ یکسان است.

اسماعیلی و نبی‌زاده(۱۳۸۸)، در مقاله‌ای تحت عنوان «ریخت‌شناسی داستان‌های فرج بعد از شدت» به این نتیجه رسیدندکه حکایت‌های این کتاب دارای ساختاری مشابه و یک‌سانند که تحت تأثیر محتوای دینی و مذهبی و نگرش خاص اعتقادی نویسنده شکل گرفت.

خراسانی(۱۳۸۸)، در مقاله‌ای با عنوان «ریخت‌شناسی هزار و یک شب» حکایت‌هایی از هزار و یک شب را بر اساس نظریه‌ی پراپ و نمادهای آن بررسی کرده و نظریه‌ی پراپ آزمون پذیر و پایا معرّفی شده است.

زهره‌وند و هم‌کاران(۱۳۹۲)، در پژوهشی تحت عنوان «ریخت‌شناسی قصّه‌های پریای احمد شاملو» به نتایجی دست یافته‌اند: اولاً ساختار قصّه‌ی پریا از نه نقش و پنج نقش ویژه سامان یافته است، ثانیاً خویش‌کاری‌های شخصیّت‌های آن، گاه فاقد توالی منطقی و زمانی هستند و سبب بافت شعری قصّه، گاه با جابه‌جایی و ترکیب چند خویشکاری روبه رو هستیم، ثالثاً برخی از خویش‌کاری‌ها به صورت ضمنی از ساختار زبانی قصّه یا به قرینه‌ی دیگر خویش‌کاری‌ها قابل شناسایی هستند.

کریمی و فتحی(۱۳۹۱)، در پژوهشی تحت عنوان «تحلیل ساختاری طرح داستان کیومرث بر اساس الگوهای تودورف، برمون و گریماس» که با هدف شناساندن هر چه به‌تر نظریّات تودوروف، برمون، گریماس و بررسی میزان انطباق داستانی از شاهنامه با پژوهش‌های آنان و تحلیل ساختار آن داستان بر پایه‌ی آن نظریّات است نشان داده‌اند که ساختار روایی داستان کیومرث با نظریّات ساختارگرایان مورد بحث منطبق است.

مجرّد و حسن‌لی(۱۳۸۸)، در مقاله‌ای تحت عنوان «بررسی ساختاری رمان کلیدر بر اساس نظریه‌ی برمون» رمان بلند کلیدر، اثری تو در تو و گسترده است که محورها و جریان‌های چندگانه، آن را شکل داده‌اند. قدرت یک رمان واقع‌گرا چون کلیدر در تعداد پی‌رفت‌های کامل و چگونگی چینش و رابطه‌ی علّی و معلولی برقرار شده در میان آن‌هاست. بنابراین رمان کلیدر، ترکیبی منطقی از پی‌رفت‌های محوری است که در ارتباطی معنادار با پی رفت‌های فرعی و ثانوی هستند، و تعداد شخصیّت‌های آن تحت تأثیر عواملی چون موضوع، فضای کلّی، تعداد روایت‌ها اصلی، ساختمان قدرت‌مند روایت‌ها و ارتباط هدف‌دار آن‌ها با یک‌دیگر قرار دارد.

درودگریان و هم‌کاران(۱۳۹۲)، در پژوهشی تحت عنوان «زمان روایی در رمان احتمالاً گم شده‌ام بر اساس نظریه‌ی ژرارد ژنت» به این نتیجه دست یافته‌اند که عامل زمان‌پریشی، آن هم از نوع گذشته‌نگری، در این داستان دارای بیش‌ترین کاربرد است که باعث کند شدن زمان روایت نیز شده است.

دزفولیان و مولودی(۱۳۹۰)، در مقاله‌ای تحت عنوان «روایت شناسی یک داستان کوتاه از هوشنگ گلشیری بر اساس نظریه‌ی ژنت» به این نتیجه دست یافته‌اند که مطالعه‌ی ساختار روایی آثار گلشیری به درک پیچیدگی‌های آن‌ها کمک می‌کند و منجر به شناخت بیش‌تر جنبه‌های معنایی می‌شود.

۲-بحث و بررسی

۲-۱-پراپ:

پراپ، منتقد روسی و پل ارتباطی میان صورت‌گرایی و ساختارگرایی است که به سال ۱۸۹۵م در سن‌پترزبورگ به دنیا آمد. او در مجموع، بیست و شش اثر دارد که مهم‌ترین آن‌ها ریشه‌های تاریخی قصّه‌های پریان (نشر ۱۹۴۶م) و ریخت‌شناسی قصّه‌های پریان(۱۹۲۸م) است.

واژه‌ی ریخت‌شناسی(Morphology) از اصطلاحات زیست‌شناسی و دانشی است که از ساختمان و شکل ظاهری موجودات زنده و غیر زنده بحث می‌کند و به طور کلّی، تحقیق در اشکال ظاهری موجودات است.

پراپ در تعریف ریخت‌شناسی می‌گوید: ریخت‌شناسی «یعنی توصیف قصّه‌ها بر پایه‌ی اجزای سازای آن‌ها و هم‌بستگی این سازه‌ها با یک‌دیگر و با کل قصّه.» (پراپ،۱۳۸۶، ۵۰) در ادبیّات، شکل‌شناسی عبارت از تحقّق در ساختارهای آثار ادبی و شناسایی اشکال و گونه‌های آن‌هاست. هر نوع تقسیم‌بندی در ادبیّات که بتواند آثار ادبی را بر اساس مشخصّه‌هایی از یک‌دیگر متمایز کند، از مقوله‌ی شکل‌شناسی است. در حقیقت شکل‌شناسی چیزی جز تجزیه‌ی ادبیّات و تفکیک آثار ادبی از یک‌دیگر و سرانجام تقسیم یک اثر ادبی به اجزاء متشکّله خویش نیست(سرّامی، ۱۳۸۳، ۴) پراپ در ریخت‌شناسی قصّه‌های پریان به بررسی داستان‌های پریان از دیدگاه ساختاری و ریخت‌شناسی پرداخت. وی نخستین کسی بود که دغدغه‌ی ایجاد ساختاری برای قصّه‌ها را در خود احساس کرد و همواره از این‌که کانی‌ها و گیاهان دارای ساختمان طبقه‌بندی شده‌ی علمی هستند، امّا هنوز قصّه‌ها این‌گونه نشده‌اند، تأسف می‌خورد و «به همین سبب مهم‌ترین دستاورد خود را حل مسأله‌ی نیازموده‌ی قصّه‌ها در سراسر جهان می‌دانست. و این راه خسته کننده را راهی برای رسیدن به تعمیم ساختمان‌های دل‌پذیر خواند.» (جعفری، ۱۳۸۹، ۱۱۸) به این منظور، نخست به بررسی خویش‌کاری‌های درون قصّه پرداخت. خویش‌کاری‌های اشخاص قصّه، عناصر ثابت و پای‌دار را در یک قصّه نشان می‌دهند، و از این که چه کسی‌آن‌ها را انجام می‌دهد و چگونه انجام می‌پذیرد؛ مستقل هستند. آن‌ها سازه‌های بنیادی یک قصّه می‌باشند(خدیش، ۱۳۸۷، ۵۳) سلدن(sulden) نیز کارکرد را این‌گونه تعریف می‌کند: «کارکرد، واحد پایه‌ی زبان روایتی است و به اعمال مهمّی که روایت را تشکیل می‌دهد، مربوط می‌شود، این کارکردها از نوعی توالی منطقی تبعیّت می‌کند.» (سلدن، ویدسون، ۱۳۸۴، ۱۴۲)

پراپ در بررسی قصّه‌های پریان روس و الگوهای حاکم بر آن‌ها، به این نتیجه رسید که قصّه‌های پریان به رغم تکثّر و تنوّع ظاهری، از نظر انواع قهرمانان و عمل‌کرد آن‌ها دارای نوعی وحدت و همانندی هستند؛ به عبارت دیگر، اگر چه شخصیّت‌های قصّه‌ها مختلفند، امّا دارای نوعی وحدت و همانندی هستند، به عبارت دیگر، اگرچه شخصیّت‌های قصّه‌ها مختلفند امّا کارهایی که انجام می‌دهند، محدود است و از شمار معیّنی تجاوز نمی‌کند. پراپ در ریخت‌شناسی قصّه‌های پریان ۳۱ کارکرد و ۷ شخصیّت مطرح می‌کند و تأکید وی بر کارکردهاست.

خویش‌کاری‌های پراپ:

خویشکاری	شرح
a وضعیّت اوّلیه	اعضای خانواده معرفی می‌شوند، قهرمان معرفی می‌شود.
۱. B غیبت	یکی از اعضای خانواده ناپدید می‌شود.
۲. Rممنوعیّت	ممنوعیّت به قهرمان اعلام می‌شود.
۳. ۲δ زیر پا گذاشتن	ممنوعیّت نقص می‌شود.
۴. E خبر گیری شریر (شناسایی)	ضد قهرمان می‌کوشد اطّلاعاتی به دست آورد.
۵. ρ تحویل (کسب خبر)	ضد قهرمان اطلاعاتی درباره‌ی قربانی کسب می‌کند.
۶. ƛ فریبکاری	ضد قهرمان سعی می‌کند قربانی را فریب دهد.
۷. A شرارت	ضد قهرمان به یک عضو خانواده آسیب می‌رساند.
۸. شراکت در جرم	قهرمان فریب می‌خورد.
۹. میانجی گری	فاجعه آشکار می‌شود، قهرمان به محل رهسپار می‌شود.
۱۰. C مقابله	قهرمان(جوینده) مقابل را می‌پذیرد.
۱۱. عزیمت	قهرمان خانه را ترک می‌گوید.
۱۲. D کارکرد اعطا کننده اوّل	قهرمان آزمایش می‌شود، عامل یاری دهنده، جادویی را دریافت می‌کند.
۱۳. E واکنش قهرمان	قهرمان در قبال عامل یا اعطا کننده واکنش نشان می‌دهند.
۱۴. F دریافت عامل جادویی	قهرمان کاربرد عامل جادویی را فرا می‌گیرد.
۱۵. G انتقال مکانی	قهرمان به شیء مورد جست و جو رهنمون می‌شود.
۱۶. H مبارزه	قهرمان و ضد قهرمان به نبرد رویارو می‌پردازند.
۱۷. g داغ بد نامی	به قهرمان تهمت زده می‌شود.
۱۸. I پیروزی	ضد قهرمان شکست می‌خورد.
۱۹. K رفع مشکل	بد اقبالی یا فقدان اولیّه برداشته می‌شود.
۲۰. ↓ بازگشت	قهرمان باز می‌گردد.
۲۱. Pr پیگیری، تعقیب	قهرمان تعقیب می‌شود.

۲۲. Rs نجات — قهرمان از پیگرد نجات می‌یابد.
۲۳. O ورود به طور ناشناس — قهرمان به طور ناشناس، پا به خانه یا هر جای دیگر می‌گذارد.
۲۴. L ادعاهای بی‌اساس — قهرمان دروغین ادعاهای بی‌پایه مطرح می‌کند.
۲۵. M تکلیف دشوار — امر خطیر به قهرمان پیشنهاد می‌شود.
۲۶. N راه حل — امر خطیر به طور قطعی حل می‌شود.
۲۷. Q شناخته شدن — قهرمان تشخیص داده می‌شود.
۲۸. Exافشاگری — قهرمان دروغین یا ضد قهران رسوا می‌شود.
۲۹. T تغییر هیئت — به قهرمان ظاهر تازه‌ایی داده می‌شود.
۳۰. U مجازات — ضد قهرمان به سزای اعمال خود می‌رسد.
۳۱. W عروسی — قهرمان ازدواج می‌کند، بر تخت پادشاهی تکیه می‌زند .(خدیش، ۱۳۸۷، ۵۲)

پراپ هفت شخصیّت در قصّه‌ها شناسایی کرد:

شخصیّت	کارکرد
شریر	A.H.Pr
بخشنده	D.f
یاریگر	G.K.Rs.N.T
شاهزاده خانم	M.g.Ex.Q.U.W
اعزام کننده	B
قهرمان	E. H. I.↑ W.C ↓
ضد قهرمان	C.E.L.Ex

۲-۲-برمون:

برمون «C. Bremond» از ساختارگرایان قرن بیستم و پیرو و تکمیل کننده‌ی دیدگاه‌های پراپ است. مهم‌ترین اثر وی کتاب منطق حکایت است که در آن به طور مستقیم از ولادیمیر پراپ «Vladimir Prop» تأثیر پذیرفته است. در فصل اوّل این کتاب شرحی دقیق بر کتاب ریخت‌شناسی قصّه‌ی پریان می‌نویسد و نقاط مشترک و فصل ممیزهای نظریه‌هایش را با پراپ شرح می‌دهد(C. Bremond ,۱۹۷۳) برمون در کتاب منطق داستانکوشید تا به یاری منطق

قائده‌ای همگانی در مورد روایت داستانی بیابد. اساس کار او استوار بر آثار پراپ بود. او در بخش نخست کتاب منطق داستان بررسی‌ای دقیق از کتاب ریخت‌شناسی حکایت پراپ انجام داده است. اگر چه برمون اساس روش پراپ را درست می‌داند، امّا در توالی این خویش‌کاری‌ها تغییراتی را الزامی می‌داند. او بر این باور است که توالی‌ای که پراپ ارائه داده، فقط در مورد قصّه‌های عامیانه که ساختاری ساده دارند، صادق است و نمی‌توان آن را برای داستان‌های پیچیده‌ی امروزی استفاده کرد؛ بلکه داستان‌های امروزی نیاز به خویشکاری با توالی مرکّب دارند (اخوّت، ۱۳۷۱، ۲۰) او نیز این گفته‌ی پراپ را تکرار می‌کند که برخی از کارکردهای حکایت‌های پریان با هم ارتباطی منطقی دارند و به همین دلیل کوشیده است تا ماهیّت پیوند حکایت‌ها را بیان کرده، عنصرهای اوّلیّه داستان را از آن بیرون بکشد.

تأثیر روابط زبان‌شناسانه در تحلیل و بررسی‌های او کاملاً نمایان است؛ او نیز به پی‌رفت (به تأثیر از جمله در زبان)، کارکرد(به تأثیر از واژه در جمله)، کارکرد (فاعل روایت)، کار پذیر (مفعول روایت)، رابطه‌ی هم‌نشینی(چگونگی قرار گرفتن کارکردها دریک پی‌رفت) و رابطه‌ی جانشینی (قابلیّت جابه جایی هر کارکرد با کارکرد مشابه) معتقد است. به علاوه، مهم‌ترین نظریه‌ی او، یعنی اعتقاد به پی‌رفت‌های سه گانه(سه کارکردی)، متأثّر از جمله‌های سه جزئی، در زبان و کارکردهای دوگانه‌اش، متأثّر از تقابل‌های واجی در زبان است. برمون پیشنهاد می‌دهد که واحد پایه‌ی روایت را کارکرد ندانیم بلکه «پی‌رفت» بدانیم. او معتقد است که هر داستان بلندی را می‌توان با تلفیق پی‌رفت‌ها معرّفی کرد؛ و این سخن او گونه‌ای نپذیرفتن شیوه‌ی پراپ در کارکردهای جمعی (سی و یک گانه‌ی پراپی یا کمتر یا بیش‌تر) است. برمون بر آن است که یک داستان بلند از چند پی‌رفت سه گانه‌ی تشکیل شده است که هر پی‌رفت سه جزئی یک پی‌رفت بسیط به شمار می‌آید.

این سه‌گانه‌ها به ترتیب عبارتند از: نخست، کارکرد مبتنی بر احتمال وقوع فعل (فعل بالقوه)؛ دوّم، کارکرد مبتنی بر وقوع فعل(فعلیّت فعل)؛ و سوّم، نتیجه‌ی دو کارکرد قبل (نتیجه فعل) سپس مطرح می‌کند که هر یک از این سه کارکرد دارای دو زمینه انتخاب است: یکی مثبت و دیگری منفی. بنابراین، در سه کارکرد فوق این‌گونه خواهیم داشت: کارکرد نخست: الف فعل احتمال وقوع دارد؛ ب) فعل احتمال وقوع ندارد. کارکرد دوّم: الف) فعل مطابق انتظار به وقوع نمی‌پیوندد. کارکرد سوّم: الف) نتیجه توفیق است؛ ب) نتیجه شکست است(احمدی، ۱۳۸۰، ۱۶۶) وی از نخستین کسانی بود که از منظر معناشناسی به روایت توجّه کرد (مجرّد و هم‌کاران، ۱۳۸۸، ۹۸) او بر خلاف پراپ، بر اهمیّت شخصیّت‌های داستان تأکید کرده و نقش ویژه‌ی آن‌ها را چندان مهم ندانسته است. هر پی‌رفت(برمون به جای واژه‌ی خویشکاری و کارکرد از پی‌رفت استفاده می‌کند) می‌تواند تا حدودی به پیروزی یا شکست برسد و تکامل روان‌شناسیک یا اخلاقی شخصیّت را نمایان کند. بدین سان قهرمان صرفاً ابزار یا موردی در خدمت کنش نیست. او در عین حال هم ابزار و هم هدف داستان است(احمدی، ۱۳۸۰، ۱۷۰) او در مقایسه با پراپ بر تجمیع کارکردها و مرکزیّت دادن به کنش‌ها اصرار دارد. برمون این کارکردها را به هشت دسته تقسیم می‌کند (گیرو، ۱۳۸۳، ۱۱)

۱.درآمد	۲. غیبت	۳. ممنوعیّت
۴.نقض ممنوعیّت	۵. خبرخواهی	۶. خبریابی
۷. فریب کاری	۸. همدستی	

برمون با استفاده از شیوه‌ی پراپ در پی یافتن قاعده‌ای همگانی در روایت داستان برآمد، امّا بر خلاف پراپ، بر اهمیّت شخصیّت‌های داستان تأکید کرده و نقش‌ویژه‌ی آن‌ها را چندان مهم ندانسته است. از سوی دیگر بر پراپ ایراد می‌گیرد که پاره‌ای از کارکردها درون‌مایه‌های داستانی را در دسته‌هایی که به آن‌ها ارتباط ندارد، جای داده است.

۲-۳-ژنت:

ژرارد ژنت دیگر ساختارگرای فرانسوی است که آثارش کم‌تر به انگلیسی ترجمه شده است. مهم‌ترین اثر او کتاب مجازها در سه جلد است، که در اغلب موارد ساخت‌گرایی در جهت مخالف بارت تصویر شده است. به طور کلّی مهم‌ترین کار ژنت در نقد را می‌توان در تحلیل اثر ادبی از دیدگاه مجازها و تحلیل و نقد داستان خلاصه کرد. دیگر حوزه‌ی کار ژنت در نقد داستان است؛ او در نقد داستان در واقع از همان عناصر سنّتی داستان، یعنی شخصیّت، پیرنگ، صحنه، دیالوگ و ... استفاده می‌کند، با این تفاوت که به تبیین ارتباط‌های بین این عناصر می‌پردازد که گذشتگان آن را منع کرده‌اند.

شیوه‌ی نقد ژنت بر داستان، بر خلاف کسانی چون پراپ، استروس، گریماس، بارت و برمون مبهم‌تر و کم‌کاربردتر است. شاید به این دلیل که او در روش خود بیش‌تر از تحلیل و تبیین‌های غیرساختاری استفاده می‌کند که کم‌تر می‌توان آن‌ها را در الگو سازی ساختاری و غیرسلیقگی در مورد آثار روایی مختلف به کار برد. امّا از این نظرگاه که او عناصر داستانی قدیم را بسط و گسترش داده و روابطی نوین در عناصر داستان ایجاد کرده است، کاری ارزش‌مند و قابل توجّه انجام داده است که البتّه، با اندکی تأمّل و غور در شیوه‌ی او، می‌توان از راه‌کارهایی ساختاری در تحلیل روایت بیرون کشید. (جعفری، ۱۳۸۹، ۱۳۲)

ژرارد ژنت، به عنوان مؤثّرترین نظریه‌پرداز روایت‌شناس در زمینه‌ی زمان متن، میان زمان تقویمی و زمان روایی، تفاوت قائل است. او مسیر گردش داستان را از زمان تقویمی به زمان روایی (متن)، به سه مبحث عمده‌ی: نظم، تداوم و بسامد تقسیم کرده است. گویی روایت به گذشته‌ای در داستان رجعت می‌کند و بدین ترتیب واقعه‌ای که قبلاً رخ داده، بعداً بیان می‌شود. در نوع آینده‌نگر، نوعی پرش و جلوروی نسبت به زمان تقویمی صورت می‌گیرد و واقعه‌ای که هنوز رخ نداده، قبل از آن‌که رخدادهای اولیّه آن بیان شود، نقل می‌گردد. گویی روایت به آینده داستان نقل مکان می‌کند.

گذشته‌نگر و آینده‌نگر می‌تواند درباره‌ی یک شخصیّت، رخداد یا خط داستانی باشد. الف) نظم/ سامان: چون در بسیاری از روایت‌ها، توالی وقایع روایت، با توالی خطی وقایع و زمان، ناهم‌خوانی دارد، ژنت هر گونه به هم خوردن نظم در ترتیب بیان و چینش وقایع را زمان‌پریشی می‌نامد و آن را به دو نوع کلّی گذشته‌نگر و آینده‌نگر تقسیم می‌کند. در نوع گذشته‌نگر، نوعی عقب‌گرد نسبت به زمان تقویمی صورت می‌گیرد. به شخصیّت، رخداد یا خط سیر داستان در حال نقل شدن باشد، گذشته‌نگر درون داستانی است. عقب‌روی در گذشته‌نگرهای درون داستانی، بازگشت به گذشته متن داستانی است. اگر اطّلاعاتی درباره‌ی شخصیّت، رخداد و خط سیر داستان دیگری خارج از متن باشد، گذشته‌نگر برون‌داستانی است. همین‌طور آینده‌نگر هم به آینده‌نگر درون‌داستانی و آینده‌نگر برون داستانی تقسیم می‌شود. اگر دوره‌ای که گذشته‌نگر در برمی‌گیرد، قبل از آغاز روایت اصلی باشد؛ ولی در مراحل بعدی داستان، به روایت اصلی متصّل شود؛ یا به عبارتی، گذشته‌نگری که بیرون داستانی است، بعدها در روند روایت به شخصیّت، رخداد یا خط سیر داستان پیوند بخورد و درون‌داستانی شود، گذشته‌نگر مرکّب خوانده می‌شود. آینده‌نگری هم که ظاهراً بیرونی است ولی بعدها به روایت متصّل می‌شود و مشخّص می‌شود که پایان از پیش معیّن روایت را در برداشته است، آینده‌نگر مرکّب باید نامید. از طرفی، نظر به این‌که گذشته‌نگر یا آینده‌نگر، درباره‌ای شخصیّت، رخداد یا خط سیر اصلی یا فرعی روایت باشد، گذشته‌نگر و آینده‌نگرها اصلی یا فرعی نامیده می‌شوند. ژنت در بحث نظم، به رابطه بین توالی رخدادها و نظم و ترتیب عرضه آن‌ها در متن می‌پردازد تا نشان دهد که چگونه نویسنده با ایجاد تغییر و تحوّلاتی در نظم خطی روایت، آن را جذاب‌تر می‌کند. (تولان، ۱۳۸۳، ۵۵)

۲-۴-وقایع‌نگار :

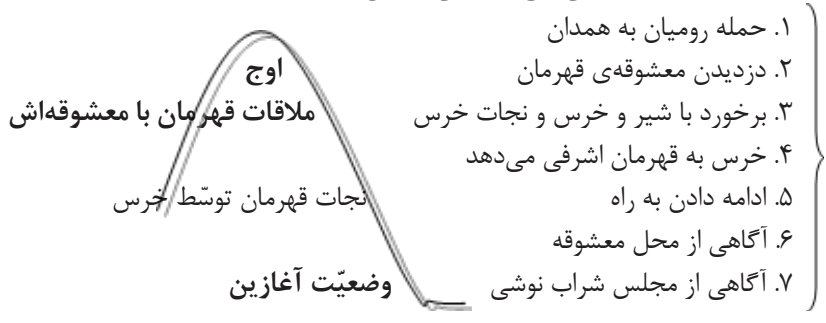
میرزامحمّدصادق مروزی ملّقب به وقایع‌نگار متخلّص به «همای مروزی» در اصل از مرو بوده که پس از حمله‌ی بیگ‌جان اوزبک امیر بخارا به آن‌جا و قتل و غارت و ویرانی بر اثر آن به مشهد مهاجرت کرد و پس از تکمیل تحصیلات هم‌راه خان مروی به زیارت عتبات رفت و در بازگشت، ساکن کاشان شد و با دختری از قم ازدواج نمود. (آرین‌پور، ۱۳۸۲، ۷۴) او از اُدبای درجه‌ی اوّل عصر خود بود و در منشی‌گری و فن مستوفی‌گری چنان شهرت داشت که فتحعلی‌شاه احضارش نمود و او را به سِمَت «وقایع‌نگاری و داروغه‌ی دفترخانه» منصوب نمود. «وقایع‌نگار از نثرنویسان سرشناس قاجاری است که به دستور فتحعلی‌شاه تاریخی به نام جهان آرا نوشته است.» (ذکاوتی قراگزلو، ۱۳۸۷، ۳۶۵) راحه‌ی الارواح مجموعه قصّه‌هایی است که وقایع‌نگار شب‌ها برای فتحعلی‌شاه می‌خواند که خوابش ببرد، امّا این قصّه‌های عامیانه را وقایع‌نگار به صورت ادبی نگاشته و جای جای نازک‌کاری‌هایی به خرج داده است. وی این کتاب را در چهل روز به پایان رسانده، با آن‌که شاه خواسته بود که ساده بنویسد، طبق عادت عبارت‌پردازی کرده امّا بر روی هم صحنه

و صحنه‌پردازی و توصیفاتش خالی از لطف نیست. (همان، ۳۶۶) مَلِکُ الشّعرای بهار درباره‌ی وی می‌گوید: «وقایع‌نگار در نثر قدری متجدّد است ولی نه چون قائم مقام.» (بهار، ۱۳۷۳ ج ۳، ۳۳۲) داستان زن جفا کار و خرس وفادار از کتاب راحه الارواح انتخاب شده است.

۲-۵-سطح داستانی:

شخصی حکایت کرد که در همدان دوستی درویش و فقیر داشت که این دو، مدّت مدیدی از یک دیگر اطّلاعی نداشتند تا این‌که روزگار آن‌ها را به دیدار هم خشنود کرد. مرد فقیر به مردی صاحب ثروت و مکنت بدل شده بود. دیگری علّت را از وی جویا شد. ماجرا این بود: رومیان به همدان حمله کردند و بسیاری را به اسیری بردند از جمله‌ی آنان دختر عمویش بود که این مرد سخت نسبت به وی دل‌بسته بود. مرد عاشق برای پیدا کردن معشوقه‌اش عازم سفر شده و سختی‌های بسیاری را متحمّل شد. در راه شیری را می‌بیند که در تعقیب خرسی است، تیری بر می‌دارد و جگرگاه شیر را می‌درد. خرس نزد وی می‌آید و برای پاس‌داشت وی اشرفی‌های که در تنه‌ی درخت نهان بود، بر وی می‌بخشد. امّا مرد به وی اشاره می‌کند که عازم سفر است و آن‌ها را به نزدش امانت می‌گذارد و به راه خود ادامه می‌دهد تا این‌که مکان معشوقه‌اش را می‌یابد و به دیدار وی می‌رود. دختر که در مجلس شراب‌نوشی حاضر بود، وی را می‌بیند و شتابان به سویش روانه می‌شود، امّا ادعا می‌کند که پسر عمویش را نمی‌شناسد نگهبانان را فرا می‌خواند و مرد عاشق پا به فرار می‌گذارد. نگهبانان در تعاقب وی تا این‌که به همان کوهی می‌رسد که خرس را نجات داده بود. خرس به کمک وی می‌آید و او را نجات می‌دهد و اشرفی‌های فراوانی نثارش می‌کند.

مجموعه اتّفاقات تا زمان اوج داستان (کنش صعودی)



مجموعه اتّفاقات تا بازگشایی(کنش نزولی):

۱. ادّعای دختر در این‌که پسر عمویش را نمی‌شناسد
۲. فراخواندن نگهبانان برای گرفتن وی
۳. فرار قهرمان
۴. تعقیب قهرمان توسط نگهبانان
۵. رسیدن به کوهی که خرس را در آن‌جا نجات داده بود

گره‌گشایی یا نتیجه داستان :

کمک خرس، قهرمان را و حمل اشرفی‌های فراوان برای قهرمان و توانگر شدن وی.

وضعیّت آغازین(a)

در مورد این‌که آغاز داستان کجاست و چه عامل یا عواملی آن را از بدنه یا متن اصلی داستان جدا می‌کند، نظریّه‌های متفاوتی ارائه شده است؛ چنان‌که رابرت اسکولز در کتاب عناصر رمان درباره‌ی نقش شروع داستان می‌نویسد: «وظیفه‌ی آغاز داستان این است که شخصیّت‌های کلیدی را معرّفی کند، مناسبات اولیه‌ی آن‌ها را مشخّص نماید. صحنه را برای کنش اصلی آماده سازد و در صورتی‌که داستان نیاز دارد، چیزی درباره‌ی گذشته‌ی آن عنوان کند، پایه‌های مضمون را پی‌ریزی نماید و بالأخره اولین نشانه‌های بحران داستان را به خواننده نشان دهد، بحرانی که بعداً منجر به کنش اصلی داستان خواهد شد(اسکولز، ۱۳۸۷، ۲۲۶_۲۲۷)

ابراهیم یونسی در کتاب هنر داستان‌نویسی می‌نویسد: «مقدمه در داستان دارای چند وظیفه است: رغبت خواننده را برانگیزد، کنش داستان را شروع کند، شخصیّت یا شخصیّت‌های اصلی را وارد داستان کند و آن‌ها را معرّفی کند، محیط داستان را منتقل کند.» (یونسی، ۱۳۶۹، ۹۶) بر اساس نظریه‌ی ریخت‌شناسی هر قصّه معمولاً با یک صحنه‌ی آغازین شروع می‌شود. مثلاً اعضای خانواده‌ای نام برده می‌شوند، یا قهرمان آینده با ذکر نام و موقعیّتش معرفی می‌شود. این صحنه با آن‌که یک خویش‌کاری محسوب نمی‌شود؛ با وجود این یک عنصر ریخت شناسی مهم است (پراپ،۱۳۸۶، ۶۲)

این داستان با توصیف قهرمان از زبان دوست وی(راوی) آغاز شده است «مرا در ولایت همدان صدیقی بود بسیار فقیر و پریشان؛ هر چند سعی کردم که از برای او گشایشی روی نماید، میسّر نمی‌شد »

مکان: همدان
حالات قهرمان: فقیر و پریشان
زمان: نامشخص **زاویه دید:** اوّل شخص
عزیمت دوست قهرمان(راوی) ↑

تا این‌که مرا به ضرورت سفر هندوستان پیش آمد. علّت آغاز صحنه (سفری به ناچار برای راوی که دوست قهرمان است، پیش می‌آید)

بازگشت راوی به موطن اصلی ↑

«بعد از حصول مرادم روی به وطن مألوف نهاده وارد همدان گردیدم.»

انتقال مکانی راوی G

«روزی چند که از رنج راه برآسودم و از زحمت سفر آسایشی نمودم، روی به بازار نهادم.»

مقابله‌ی اولیه‌ی دو دوست با یک دیگر (سلام کردن) D ۲

«ناگاه رفیق پریشان روزگار را دیدم که بر قاطر سوار است و در نهایت اعتبار، پی سپار. پیش رفته سلامش دادم»

پرس و جو ۳۷

«پرسیدم ای برادر من سفر هند رفته، سال‌ها در آن‌جا رنج‌ها بردم و زحمت‌ها کشیدم ولی به چنین گنجی که تو پی برده‌ای، من پی نبردم، چه کردی که چنین دولتی فراهم آوردی؟»

گفت و گو یا عامل ربط دهنده §

«پرسیدم ای برادر من سفر هند رفته سال‌ها در آن‌جا رنج‌ها بردم و زحمت‌ها کشیدم ولی به چنین گنجی که تو پی برده‌ای، من پی نبردم، چه کردی که چنین دولتی فراهم آوردی؟ گفت ای برادر مرا حکایتی است طولانی»

در این قسمت، اصل داستان آغاز می‌شود و قهرمان، علّت ثروتمندی و به رفاه رسیدن خود را به دوستش بازگو می‌کند.

ایجاد مشکل و شرارتA, کمبود و نیاز

«گفت که بعد از رفتن تو به دیار هندوستان، رومیان بر ولایت همدان مستولی گردیدند و جمعی از نواحی آن ولایت به اسیری بردند. مرا دختر عمویی بود که در حُسن و جمال عدیل نداشت، دلم در دام زلفش اسیر بود، بی او ساعتی آرام نداشتم و بی‌یاد او قدمی نمی‌گذاشتم. او نیز اسیر رومیان آمد.» داستان با عدم تعادل آغاز می‌شود با:

حمله‌ی رومیان بر همدان و چیره شدن بر آن
دزدیده شدن نامزد قهرمان

عزیمت ↑, غیبت B (قهرمان درصدد یافتن معشوقه‌اش عازم سفر می‌شود و مدّتی از دیار خود غایب می‌شود.

«لاجرم به طلب معشوقه سفر دیار روم اختیار کردم، چون به قصبه‌ی زهاب رسیدم، روزی

چند آن‌جا آرام گرفتم»

انتقال مکانیG

«در عالم دلتنگی تیر و کمانی با خود داشتم، به عزم شکار روی به کوه گذاشتم» در کمر کوهی دیدم شیری شرزه خرسی را تعاقب نموده و به صید او پنجه گشوده، خرس بیچاره فریادکنان در فرار است و شیر نعره زنان از قفای او پی سپار.

حدیث نفس B(عامل پیوند دهنده)

«من به اندیشه که مبادا چون دیده‌اش به من افتد، خرس را رها کرده، آسیبی به من رساند»

واکنش قهرمانE , کار دشوار M, انجام کار دشوار N

تیری به زه پیوسته به قصد شیر گشودم، به حسب اتّفاق خطا نکرده تا پر به جگرگاه شیر نشست. شیر از کوه در غلطید و جمله اعضایش بر هم شکست. خرس چون آن حالت را ملاحظه نمود، پیش من آمده سر بر زمین سود و به من اشاره نمود که از قفای من بیا. از قفای او روان شدم که به بیشه‌ای رسیدیم که درختان عظیم در آن بود. خرس به نزد درختی میان تهی خود را رسانید، تنه بر آن درخت زد چنان‌که آن درخت قوی از کمر بشکست و اشرفی زیادی فرو ریخت.

امر ۲y

به من اشاره کرد که این‌ها مال تست، جمله را بردار.

بازگشت↓

من برگشته به منزل آمدم.

عزیمت ↑

روز دیگر رو به جانب بغداد نهادم.

پرس و جو ۳ V

بعد از تحقیق بسیار مشخّص گردید که دختر عموی من در نزد دیوان افندی بغدادی است و از مواصلت او خرّم و دلشاد.

کسب خبر ρ

روزها به خانه‌ی افندی رفت و آمد می‌نمودم تا رفته رفته با مباشرین سر کار او آمیزش به هم رساندم.

ورود به طور ناشناسO

تا روزی از روزها ملازم‌های او گفتند: که امروز دیوان افندی در باغی بنای عشرتی دارد، چون این شنیدم من به رفاقت ملازم‌های او به باغ درآمدم و در زیر درختی نشستم. بعد از ساعتی مجلس شراب آراسته گردید و ساقیان به باده‌پیمایی برخاسته... چون نظر انداختم یکی از آن ساقیان دختر عموی من بود.

حدیث نفس B

با خود گفتم عجب اتّفاقی افتاده حالا که افندی‌ها مست شراب می‌شوند، فرصتی کرده دختر عمو

را مخبر ساخته، خاطر خود را از این مرحله خواهم پرداخت. ساعتی که از میان گذشت و جمله مست شراب افتادندو پاره‌ای هم بیهوش و حسن از غلبه‌ی خواب.

واکنش قهرمانE

من از زیر درختان خود را نزدیک دختر عموی خود رسانیده و اشاره نمودم که به سوی من آید.

مقابله‌ی اوّلیه C(روبه روشدن با دختر عمویش)

چون چشمش به من افتاد، شتابان به سوی من آمد، گویا چنان دانست که من یکی از ملازمان افندی‌ام و با او کاری در نظر دارم، چون نزدیک رسید و مرا دید، سری به زیر انداخته متحیّر فرو ماند.

گفت و گو§

گفتم ای دختر عمو جای توّقف نیست، فرصت از دست می‌رود. بیا تا تو را برداشته فرار نمایم و هنوز که قدری از روز باقی است، خود را به گوشه‌ای برسانیم. چون این سخن بشنید، فریاد برآورد که ای مرد کیستی که من دختر عموی تو باشم؟ گفتم فلان کس پسر فلان همدانی آخر فراموش نموده‌ای که تو مخطوبه و معشوقه‌ی منت بودی، رنجهات کشیدم تا خود را به تو رسانیدم، اکنون وقت این نقل‌ها نیست.

امر۲γ

بیا تا تو را برداشته فرار نمایم و هنوز که قدری از روز باقی است، خود را به گوشه‌ای برسانیم.

نقض امر۲δ

چون این سخن بشنید، فریاد برآورد که ای مرد کیستی که من دختر عموی تو باشم.

شناخته شدنQ

چون سخن تمام شد، به یک بار نعره‌ای کشید که ای مرد دست از من بردار، از من چه می‌خواهی؟ این بگفت و فریاد کنان روانه شد. از فریاد جمعی به هوش آمد و پاره‌ای بیدار گردیده روی به من آوردند که مرا گرفته باشند.

بازگشت↓ فرارکردن

چون دیدم هلاک خواهم شد، خود را به اسبی از اسبان ایشان رسانیده سوار شدم و به سوی ولایت همدانی پی سپار.

تعقیب Pr

جمعی نیز از عثمان‌لوها به تعاقب من سوار شده، از قفای من درتاختند. قدری راه که آمدیم دو نفر از آن‌ها را اسب از کار افتاد، چهار نفر دیگر به سرعت از قفای من تازان و دوان می‌آمدند. یک نفر از آن‌ها را به تیری که داشتم، از اسب انداختم ولی سه نفر دیگر تعاقب نموده می‌آمدند.

نجات Rs، رسوایی شریرU، مبارزه H، پیروزی I

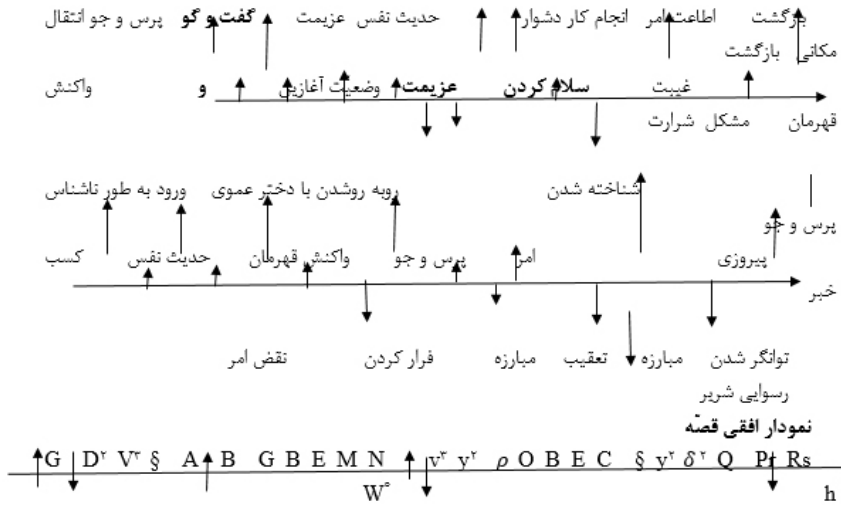
از قضایای اتّفاقیه رسیدیم به همان کوهی که خرس را از پنجه‌ی شیر نجات داده بودم، قدری که آمدم، چشمم به همان خرس افتاد. به اشاره گفتم که این سوارها می‌خواهند مرا گرفتار سازند،

خرس مطلب را فهمید و نعره‌ای برکشید که از هر پناه سنگی خرسی درآمده به سوی آن سوارها روان گردیدند. یکی از آن سه سوار فرار کرد. دو نفر دیگر را با اسب‌ها که سوار بودند، پاره پاره نمودند.

نتیجه (کسب ثروت فراوان)W°

و از وفاداری آن خرس به این دولت که می‌بینی، رسیده‌ام.

نمودار عمودی حکایت



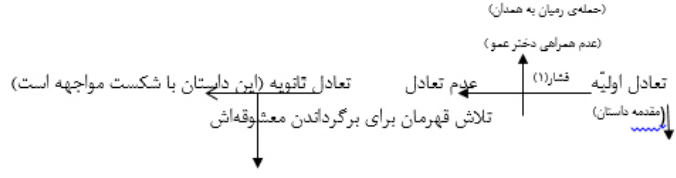
تعادل و موقعیّت پایدار

در این مرحله به توانِ بالقوّه و امکان کنش روایی این داستان باید توجّه کرد. این تعادل و پایداری در بخش دیباچه‌ی داستان بیان ویژگی‌ها و خصایص قهرمان داستان، ملاقات دو دوست با یک دیگر، بیان پرسش از قهرمان جهت توان‌گری وی مشاهده می‌شود.

فرایندِ پیش آمدن فرصت تغییر موقعیّت

در این مرحله فرصت تغییر موقعیّت ایجاد می‌شود و قهرمان بعد از این‌که دوستش علّت توانگری وی را می‌پرسد، بدون مقدمه به بیان ماجرا می‌پردازد. عمده‌ی روایت در این بخش رخ می‌دهد. حمله‌ی رومیان به همدان و به اسارت بردن دختر عموی قهرمان که دلبسته و شیدای وی بود. قهرمان برای به دست آوردن معشوقه‌ی خویش ناچار عازم سفر می‌شود.

این داستان دارای دو فرجام شکست و پیروزی است زیرا در ابتدای داستان راوی در تعریف و بیان خصایص قهرمان چنین بازگو می‌کند که دوست وی فقیر و درویش بود و در پایان خرس در پاس‌داشت وی اشرفی‌های فراوانی به وی می‌دهد و به مردی صاحب ثروت و مکنت تبدیل می‌شود. قهرمان در صدد دست یافتن دوباره به دختر عمویش عازم سفر به جانب بغداد می‌شود. در زمان ملاقاتش با وی، دختر ادّعا می‌کند که وی را نمی‌شناسد و با وی هم‌راه نمی‌شود و شکست سختی می‌خورد. به گونه‌ی دیگر نیز می‌توان این داستان را نشان داد.



۲-۶-شخصیّت‌ها:

پراپ در کتاب ریخت‌شناسی قصّه‌های پریان، با آن‌که نظریه‌ی خویش را بر مبنای اهمیّت قاطع کارکردهای داستان و نه شخصیّت‌هایی که آن‌ها را انجام می‌دهند، شکل داده است، در فصل‌های پایانی کتاب بخش‌هایی را به شخصیّت‌ها و صفات آن‌ها و راه‌های ورودشان به داستان اختصاص داده است و این مسأله سبب شده که از او انتقاد کنند. به عقیده‌ی کلود برمون، یکی از محقّقانی که روش پراپ را با دست‌کاری‌هایی اصلاح کرد، «هر پی‌رفت می‌تواند تا حدودی به پیروزی یا شکست برسد و تکامل روان‌شناسیک یا اخلاقی شخصیّت را نمایان کند. بدین سان قهرمان صرفاً ابزار یا موردی در خدمت کنش نیست، او در عین حال هم ابزار و هم هدف داستان است.» (احمدی، ۱۳۸۲،۱۷۰) در واقع نمی‌توان هیچ کارکردی را بدون در نظر داشتن عامل و انجام دهنده‌ی آن در تعیین دقیق نظام افسانه‌ها مؤثّر دانست. پراپ نیز با دریافت این مهم، ناگزیر از نظریه‌ی خویش اندکی عدول کرده و به شخصیّت‌ها پرداخته است.

شخصیّت یکی از عناصر مهم داستان است که تحقّق داستان بدون حضور آن ناممکن است، چون همه‌ی کنش‌های داستان زیر تأثیر کنش‌ها و رفتار این عامل در پیوند با دیگر اشخاص و عوامل داستانی پدید می‌آید. رفتارها و کنش‌های شخصیّت‌های داستان در جهت نیازهای ساختاری آن است. شخصیّت کسی است که نویسنده به درون آن می‌خزد و جهان را از دیدگاه او و با احساسات و عواطف او می‌بیند و حس می‌کند. شخصیّت غالباً خودش است و گاهی ممکن است در طول حوادث داستان به قهرمان تبدیل شود. (فرزاد، ۱۳۷۹، ۱۳۳) براهنی در تعریف شخصیّت می‌گوید: «شخصیّت، شبه شخصی است تقلید شده از اجتماع که بینش جهانی نویسنده بدان فردیّت و تشخّص بخشیده است.» (براهنی، ۱۳۸۵، ۱۳۳)

پراپ هفت شخصیّت در داستان‌ها مشخّص نموده:

یاریگر ۱- خرس که مرد قهرمان را در هنگام تعاقب رومیان از مرگ نجات داد.
۲- مرد قهرمان که خرس را در هنگام تعاقب شیر شرزه نجات داد.

قهرمان← مردی که در ابتدا فقیر بود و به یاری خرس توانگر گشت.

ضد قهرمان ← دختر عمو

بخشنده ← خرس

راوی ← دوست قهرمان که بنا به ضرورت عازم سفر هندوستان شد و بعد از بازگشت که توانگری دوستش را دید، علّت را از وی جویا شد.

شریر ← رومیان که در همان ابتدا با هجوم به همدان و تسلط بر آن و غارت دختر عموی قهرمان باعث پدید آمدن حوادث در داستان شدند.

اعزام‌کننده: گمان بر این است که در هنگام ملاقات مخفیانه مرد قهرمان با دختر عمویش و راضی نشدن دختر برای بازگشت، عدّه‌ای که در تعقیب وی آمده بودند را فردی اعزام کرده است ولی در داستان نامی از وی نیامده است.

نمودار حرکتی شخصیّت‌ها

نمودار شخصیّت‌ها نشان می‌دهد، قهرمان و ضد قهرمان در تقابل با هم هستند.

قهرمان (مرد عاشق پیشه) ⟶

ضد قهرمان دختر عمو که به نامزدش خیانت کرد.

توزیع کارکرد شخصیّت‌ها در این حکایت

قهرمان	↑ قهرمان برای یافتن معشوقه‌ی خویش به جانب روم عزیمت کرد. E ,H، I ,↓ ,w(توانگر شدن)
ضد قهرمان	C (رویه رو شدن پسر عمو و دختر عمو با یک دیگر)
بخشنده	D (دادن اشرفی به مرد فقیر در پاس‌داشت از وی)
یاریگر	N ,K (نجات قهرمان از دست متعاقبان و کشتن آنان)
اعزام کننده	چون در این داستان نامی از او نیامده و فقط در بطن داستان پی به وجود چنین فردی برده می‌شود کارکردی در این حکایت ندارد.
شریر	A, H, Pr (شرارت شریر حمله به رومیان، تعقیب مرد قهرمان بعد از ملاقات با دختر عمویش، و در نتیجه هلاک آنان توسط قهرمان)

شخصیّت‌ها:

در نظر برمون اهمیّت روایی خاصی دارند «او بر خلاف پراپ بر اهمیّت شخصیّت‌های داستان تأکید کرده و نقشِ ویژه‌ی آن‌ها را چندان مهم ندانسته است: هر پی‌رفت می‌تواند تا حدودی به پیروزی یا شکست برسد و تکامل روان‌شناسیک یا اخلاقی شخصیّت را نمایان کند. بدین‌سان قهرمان داستان صرفاً ابزار یا موردی در خدمت کنش نیست، او در عین حال هم ابزار و هم هدف داستان است.» (احمدی، ۱۳۸۰،۱۷۰) کلود برمون شخصیّت را به دو دسته‌ی فاعلی و مفعولی تقسیم می‌کند: کارگزاران و کارپذیران، آن‌ها که کاری انجام می‌دهند و آن‌ها که اعمالی بر آن‌ها واقع می‌شود . در اغلب قصّه‌ها فاعل یا قهرمان ابتدا کارپذیر است و بعد کارگزار می‌شود و اغلب در انتهای حکایت

باز شأن کارپذیر پیدا می‌کند» (اسکولز، ۱۳۸۳، ۱۵۳) در این حکایت قهرمان داستان (مردی که شیفته‌ی دختر عمویش بود) به عنوان کنشگر (فاعل) عملکردش را شروع می‌کند و در این حالت، دختر عمو کنش پذیر (مفعول) است؛ در این داستان مطابق نظر برمون تبدیل فاعل به مفعول دیده نمی‌شود .

۲-۷- از نظر کارکرد روایت

در این حکایت زمان به ترتیب ذیل قابل شهود است:

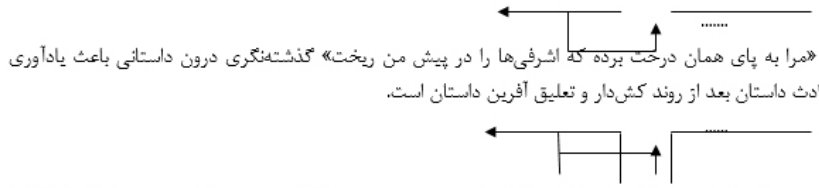
«شخصی حکایت کرده و گفت مرا در ولایت همدان صدیقی بود بسیار فقیر و پریشان» داستان با گذشته‌نگری که بیان کننده‌ی راویان حکایات است، آغاز می‌شود. این نوع گذشته‌نگری مرتبط با شخصیّتی است که در خط سیر داستان تأثیر ندارد و فقط جنبه‌ی اطلاع رسانی و مقدمه چینی برای کل داستان را داراست، در نتیجه دارای کارکرد گذشته‌نگری برون داستانی است.

«من به این اندیشه که مبادا چون دیده‌اش به من افتد، خرس را رها کرده آسیبی به من رساند» در ادامه داستان نوعی حدیث نفس و تک گویی درونی با کارکرد خوف مطرح گردیده است که چون مقوله‌ی زمان‌پریشی باعث شتاب مثبت داستان می‌گردد، تعلیق را می‌زداید. امّا این آینده‌نگری که بعدها در سیر خط داستان رخ می‌نماید، آینده‌نگری درون داستانی است.

«یکی از آن ساقیان دختر عموی من بود» داستان با گذشته‌نگری درون داستانی نسبت به شخصیّت دختر عمو که داستان دل‌بستگی را در ذهن تداعی می‌کند، نگاهی به سیر خط داستان در گذشته را دارد پس گذشته‌نگری درون داستانی است.

«آخر فراموش نموده‌ای که تو مخطوبه و معشوقه‌ی من بودی، رنجها کشیدم» گذشته‌نگری درون داستانی باعث می‌شود که عشق آغازین که باعث به وجود آمدن این عزیمت شود، دوباره در ذهن خواننده نقش بندد.

«رسیدیم به همان کوهی که خرس را از پنجه‌ی شیر نجات داده بود» در ادامه حکایت به خط سیرداستان و اتفّاقاتی که برای قهرمان صورت می‌گیرد، نوعی فلاش بک داده می‌شود و این نوع گذشته‌نگری، گذشته‌نگری درون داستانی است.



۳-نتیجه‌گیری

همان‌گونه که گفته شد، تأکید پراپ بر کارکردهاست و تأکید برمون بر شخصیّت‌ها. پراپ کارکردهای قصّه‌های پریان را ۳۱ مورد برشمرده و برمون آن‌ها را به ۸ مورد کاهش داده است. پراپ ۷ شخصیّت در داستان‌ها برشمرده و برمون شخصیّت را به دو دسته‌ی فاعلی و مفعولی تقسیم نموده است. در حکایت مورد بررسی از میرزاصادق وقایع‌نگار از کارکردهای پیش‌نهادی پراپ ۲۸ مورد در آن هویدا است. حکایت با کمبود و مشکل و شرارتی آغاز می‌شود و در پایان قهرمان به رفاه و توانگری می‌رسد. در ابتدای داستان با حمله‌ی رومیان به همدان و ربودن دختر تعادل داستان به هم می‌خورد و قهرمان دست به اقداماتی می‌زند و داستان دارای دو فرجام شکست و پیروزی می‌شود. از میان هفت شخصیّت پیش‌نهادی پراپ، ۶ شخصیّت (قهرمان، ضد قهرمان، یاری‌گر، شریر، اعزام کننده و بخشنده) در این حکایت قابل رؤیت است. بر اساس نظر برمون کنش‌گر مردی است که برای برگرداندن دختر عمویش عازم بغداد می‌شود و کنش‌پذیر دختر عمو است و تبدیل کنش‌گر به کنش پذیر که از ویژگی‌های نظریه برمون است، در آن دیده نمی‌شود. نتیجه‌ای که از تحلیل نظم و زمان پریشی‌های این حکایت به دست می‌آید، این است که از مجموع ۵ مورد گذشته نگری، ۴ مورد گذشته نگری درون داستانی و ۱ مورد گذشته نگری برون داستانی وجود داشته که کارکرد آن جنبه‌ی توصیفی و اطلاع رسانی و مقدّمه چینی داشته و دارای کارکردهایی چون توصیف داستان است و نیز دارای ۲ مورد آینده نگری درون داستانی است با کارکرد خوف و ترغیب. در پایان می‌توان چنین گفت که این حکایت قابل تطبیق و تحلیل بر مبنای این سه نظریه بوده است.

منابع

۱-آرین‌پور، یحیی. (۱۳۸۲) **از صبا تا نیما** (تاریخ ۱۵۰سال ادب فارسی)، ج۱، تهران: زوّار.

۲-احمدی، بابک. (۱۳۸۰) **ساختار و تأویل متن**، تهران: مرکز.

۳-اخوّت، احمد. (۱۳۷۱) **دستور زبان داستان**، اصفهان: فردا.

۴-اسکولز، رابرت. (۱۳۸۳) **در آمدی بر ساختارگرایی در ادبیّات**، ترجمه‌ی فرزانه طاهری، چاپ دوّم، تهران: مرکز.

۵-بهار، محمـّدتقی. (۱۳۷۳) **سبک شناسی**(تاریخ تطوّر نثر فارسی)، ج۳، تهران: امیرکبیر.

۶-پراپ، ولادیمیر. (۱۳۶۸) **ریخت‌شناسی قصّه‌های پریان**، مترجم فریدون بدره‌ایی، تهران: توس.

۷-جعفری، اسدالله. (۱۳۸۹) **نامه‌ی باستان در بوتهی داستان** (تحلیل و طبقه‌بندی ساختاری شاهنامه‌ی فردوسی، .تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

۸-خدیش، پگاه. (۱۳۸۷) **ریخت‌شناسی افسانه‌های جادویی**. تهران: علمی و فرهنگی.

۹-ذکاوتی قزاگزلو، علی‌رضا. (۱۳۸۷) **قصّه‌های عامیانه‌ی ایرانی**، تهران: سخن.

۱۰- سرّامی، قدمعلی. (۱۳۸۳) **از رنگ گل تا رنج خار، چاپ چهارم**، تهران: علمی و فرهنگی.

۱۱-سلدن، رامان و ویدسون، پیتر.(۱۳۸۴) **راهنمای نظریه‌ی ادبی معاصر**، مترجم عباس مخبر، تهران: طرح نو.

۱۲- صفوی، کوروش. (۱۳۷۶) **دانش‌نامه‌ی ادب فارسی، به سرپرستی حسن انوشه**، چ ۱، تهران: سازمان چاپ و انتشارات.

۱۳- فرزاد، عبدالحسین. (۱۳۷۹) **درباره‌ی نقد ادبی**، تهران: قطره.

۱۴-گیرو، پی‌یر. (۱۳۸۳) **نشانه‌شناسی**، ترجمه‌ی محمّد نبوی، چاپ اوّل، تهران: آگه.

۱۵-مجرّد، ساناز و حسن‌لی، کاووس. (۱۳۸۸) «بررسی ساختاری رمان کلیدر بر اساس نظریه‌ی برمون»، **مجله‌ی علمی و پژوهشی جستارهای ادبی**، شماره ۱۶۵، صص ۱۱۱- ۹۵.

۱۶-میرصادقی، جمال و میمنت. (۱۳۷۷) **واژه‌نامه هنر داستان‌نویسی**، چاپ اوّل، تهران: کتاب مهناز.

13 - Abstracts of Articles in English
Journal of Persian Language and Literature
Islamic Azad University, Fasa Branch
Vol.5, No.2 (Ser.11), Autumn 2014

Analyzing the fiction of " the untrue fiance and the loyal bear" by mirza sadegh vaghae negar , based on the theory of prop, genette and bermond

Dr. Mohammad Mir1, Afsaneh Noori2

1. Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Zabol University
2. M.A in Persian Language and Literature, Zabol University

Abstract

The frist group to ever study the tales and fictions seriously were the followers of the formalism school, which began their studies on the fictions from the second decade of the zoth century. One of the activities which is done by these followers is the creation of a formula by " velademir prop" which contain 31 functions which analyzes the complete structure of elvish fictions. After the Russian formalisms it was the French structuralisms which began to analyze the structures of fictions the structuralism seelc to provide a pattern of relationships and links which make it possible to evalnate the concepts. Recently, a lot of attention has bean paid toward the structural analyzis of Persian literature which is a step toward the precise recognition of Persian literary work. The perpose of this article is to analyze one of the tales of " rahattl arvah" by mirza sadegh vaghaie negar based on the three theorses of prop, bermon and genette.

Key words: rahattl arvah, prop, genette، bermond.

Journal of Persian Language and Literature
Islamic Azad University, Fasa Branch
Vol.5, No.2 (Ser.11), Autumn 2014

Mythological Attitude in Soleimani's works

Dr. Farzaneh Moonesan*

*PhD Graduate, Persian Language and Literature. (Corresponding author)

Abstract

One of the most important literature matters of several recent decades of Iran is publishing novels and stories by women. These works with feminist approach and notable application of female myth indicates a new situation. Belghais Soleimani is one of the writers in this area .The writer is trying to analysis of the quality and reasons of revival myths in Soleimani 's works in order to answer these questions that what approach of Myths and Arc type has been used by soleimani in her works and why?

According to the result of this research , Soleimani had used of Myths and Arc type in various methods with social purpose in her stories. She feels responsibility for showing disorganization of story characteristics which are reflection of real people in her society and especially for expressing pains and miseries of women class and fighting against the culture of woman- conflict in a patriarch society .She chooses mythology as a means for expressing her purposes and wishes.

Keywords: Myth, Mythical view,Soleimani,Hades

11 - Abstracts of Articles in English
Journal of Persian Language and Literature
Islamic Azad University, Fasa Branch
Vol.5, No.2 (Ser.11), Autumn 2014

Psychological Analysis & Critiquing Belgheis Soleimani's the» Dead & the Birds«* short story Characters

A.Molaei
Ma in Persian Literature, Sari Based Payame Noor university
E. charati
Ma in sociology

Abstract

The goal behind psychological critique is to critique usually based on modern psychology. This type of critique with this expansion in fact started with 20th century psychologists' studies formed based on human psychological domain intensive studies. Undoubtedly, it doesn't matter what type literature is involved, it's human mind product; by studying & focusing on these works, wed discover that there is an unbreakable association between human mind & ego but the dilemma is that not everybody is able to find out this association, perceive the riffle of most of these kinds of works, consequently, such individuals' knowledge will remain at a very low level. If literature is human creative mind brain child, what science deserves more than psychology to analyze these mental products in order to investigate these works dimensions?

By exploiting comments proposed about psychology. Such as: character, nature, ego, superego, animus & libido started with foroyed & his successors, this study analyzes & critiques axial characters psychological aspects & some significant points in the short story "The Dead & the birds" so that some hidden facts lying deep in the short get revealed from this perspective.

Key words: psychological Analysis & Critique, character, short story, the Dead & the Birds, Belgheis Soleimani

---

*This short story has been selected from " the boy who loved me " By Belgheis Soleimani

Journal of Persian Language and Literature
Islamic Azad University, Fasa Branch
Vol.5, No.2 (Ser.11), Autumn 2014

The triple actions in the book 'the left foot', based on theGrimas theory

Masoomeh Mahmoodi*

Abstract

One of the commonways to talk about the events of sacred defense (imposed war) is memory writing which is an accepted methodin recording the courage and self-sacrifice of the war time. Resistance (sustainability) literature as a form of heroic literature has received great attention in recent years and the book'the left foot'is one of the latest memories published recently.

The present paper investigates the narrative structure of this collection of memories based on the Grimas theory. The researcher tries to indicate how the author of the book is honest and unbiased in describing the actors of the narrative and how he keeps from presenting a complete white or black image. In addition, the role of the belief and opinion of the active actor as the senderis also pointed out and it is indicated that in this text the agent and the sender are the same.

Keywords: Resistance Literature; Memory Writing; Grimas; the Left foot

*Assistant Professor of Mazandaran University of Medical Sciences

Journal of Persian Language and Literature
Islamic Azad University, Fasa Branch
Vol.5, No.2 (Ser.11), Autumn 2014

Jalal Ale Ahmad and Violation of Realistic Percepts

Reza Sadeghi Shahpar1, Safoura Shafaei2

1. Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Hamedan Branch, Islamic Azad University

2. M.A in Persian Language and Literature, Hamedan Branch, Islamic Azad University

Abstract

Jalal Ale Ahmad is a prominent writer of realistic fiction in Iran's contemporary literature the influence of whose Realism on fiction writers of 1340s is greatly felt. As a mode of fiction-writing, Realism is concerned with the study and presentation of human life in a social context. It reflects life in details and in an artistic way meaning to have the story, or art in general, be an imitation and truthful representation of the real life.

Although a major bulk of Ale Ahmad's works is written in Realistic mode, there are among his stories and novels those that are not only discordant with the principles of Realism, but they also deviate from Realistic mode so obviously that they have in fact violated its percepts.

In the present paper, we first study the basic principles of Realism in fiction-writing, and then will go through some of the unrealistic stories of Ale Ahmad, explaining in more detail why they do not accord with Realistic principles.

KeyWords: Jalal Ale Ahmad, fiction, Realism, violation of Realism

Journal of Persian Language and Literature
Islamic Azad University, Fasa Branch
Vol.5, No.2 (Ser.11), Autumn 2014

A Study on Aggressive Humor in the Fictions by Sadeq Hedayat

Marziyeh Zare1, Asiyeh ZabihNia Omran2, Leila Najafi3

1. Associate professor, Department of Persian Language and Literature, Yazd Branch, PayamNour University
2. Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Yazd Branch, PayamNour University
3. M.A in Persian Language and Literature, Yazd Branch, PayamNour University

Abstract

Humor and realistic fiction has been always influenced by political, cultural and social considerations. Sadeq Hedayat is one of the great writers that has realistic works and also make use of a bitter humor in his works. The humor of Hedayat is associated with anger and aggression and a kind of settlement with injustice, superstitions, and ignorance of people in different social groups with regard to social, political and cultural conditions. Using content analysis method, the present study tried to show how aggressive humor of Hedayat could reflect the political, cultural, and social conditions of his time. Moreover, it was tried to determine which social group was addressed by the humor of Hedayat. The humor of Hedayat is a chance for healing the inner concerns and a refuge for expressing the feelings of hatred and pain. The origin of the anger of Hedayat was the events that were occurring for the people.

Keywords: Sadeq Hedayat, fiction, aggressive humor

Journal of Persian Language and Literature
Islamic Azad University, Fasa Branch
Vol.5, No.2 (Ser.11), Autumn 2014

Reader reviews lies in the novel Lullaby for a dead girl effect Hamid Shahabadi On the Eden Chambers

Mohsen Izadyar(Ph.D)
(Islamic Azad University of Arak)
Fahime Erfaniniya
(Islamic Azad University of Arak)

Abstract

One of the approaches discussed in literary criticism lies reader captures off Eden, Chambers , design theory and literary criticism children 's area strongly affected . Chambers using the four elements of style, angle , fans, and gaps seem that the answer lies in the work of the reader who is This study is based on the use of this approach lies in the story of the singer Hamid Shahabadi will examine the effect of a lullaby for a dead girl . Author of the novel Lullaby for a dead girl or Fradastany postmodern style , the narrator of four , two teenagers put it to his imaginary audience is teenagers . But researchers in the study concluded that adult audiences as well as the kind of stories they enjoy the work and sometimes they identify .

Keywords: Eden Chambers, lay reader , the novel Lullabies for the dead girl , fiction

Journal of Persian Language and Literature
Islamic Azad University, Fasa Branch
Vol.5, No.2 (Ser.11), Autumn 2014

A study of the principles of comedy in Hooshang Moradi Kermani's works

Ali afzali, Ph.D[1]
Masoumeh Delfan[2]

Abstract

Throughout the history of Persian literature, many poets have used sarcasm to express their goals and reach them. Among them, Hooshang moradi kermani is the writer of children literature. To have a favorable use of sarcasm, moradi kermani uses different techniques like language comedy. The use of sarcasm in language is either about word choice or about the whole structure of the sentence. The use of different literary techniques like pun, personification, simile, and also ambiguity and irony helps the writer in creating sarcasm. Moradi kermani by using common proverbs, common expressions, accents, … has used the words and phrases at the service of his language and has reached a special sarcastic language which makes the reader follow him thoroughly.

Keywords: fiction, hooshang moradi kermani, comedy, comic language.

1. Assistant Professor, Department of Arabic literature, University of Tehran. Ali.afzali@ ut.ac.ir

2. M.A of Persian literature, Islamic Azad University, Dezful Branch.

Abstracts of Article in English

Index

A study of the principles of comedy in Hooshang Moradi Kermani's works 6
Dr. Ali Afzali, Masoumeh Delfan

Reader reviews lies in the novel Lullaby for a dead girl effect Hamid Shahabadi On the Eden Chambers 7
Dr. Mohsen Izadyar, Fahime ErfaniNiya

A Study on Aggressive Humor in the Fictions by Sadeq Hedayat 8
Marziyeh Zare, Asiyeh ZabihNia Omran, Leila Najafi

Jalal Ale Ahmad and Violation of Realistic Percepts 9
Reza Sadeghi Shahpar, Safoura Shafaei

The triple actions in the book 'the left foot', based on theGrimas theory 10
Masoomeh Mahmoodi

Psychological Analysis & Critiquing Belgheis Soleimani's the» Dead & the Birds«* short story Characters. 11
A.Molaei, E. charati

Mythological Attitude in Soleimani's works 12
Dr. Farzaneh Moonesan

Analyzing the fiction of " the untrue fiance and the loyal bear" by mirza sadegh vaghae negar , based on the theory of prop, genette and bermond 13
Dr. Mohammad Mir, Afsaneh Noori

Journal of Persian Language and Literature
Islamic Azad University, Fasa Branch
Concessionaire: Islamic Azad University, Fasa Branch
Managing Director: Dr. Seed Ghashghaee
Editor- in- Chief: Dr. Mohammad Ali Atashsoda
Exccutive Director: Dr. Mohammad Reza Akrami
Editorial Board
Dr. Kavoos Hasanli (Professor)
Dr. Seyyed Jafar Hamidi (Professor)
Dr. Mohammad Fesharaki (Professor)
Dr. Mohammad Ali Atashsoda
Dr. Jalil Nazari (Associate Professor)
Dr. Mohammad Reza Akrami (Associate Professor)
Dr. Seed Ghashghaee (Associate Professor)
Persian Proofreader: Shahrbanoo Ataollahi
English Proofreader and translator: Dr. Amin Karimnia
Technical expert: Dr. Mohsen Rezaei
Page Layouter: Aisa Hekmat
Cover Designer: Laleh Akrami
Print: Printing & Publishing Organization of Islamic Azad University
Permit NO: 8783488/, Dated May 4 2009, Issued by Islamic Azad University, Central Office, 55th Commission on Certifying & Evaluating Scientific Journals.
According to the letter numbered 47219787/ dated 182012/8/3) 90/12/) issued by Islamic Azad University Research and Technology center and letter issued by the commission on Academic Journals of Islamic Azad University dated 102012/30/1) 1390/11/), the journal of Persian Language and Literature of Islamic Azad University, Fasa Branch was granted the status of "Academic Research". According to the letter numbered 9134353/, this journal has also been granted the privilege of being included among journals ranked as ISC.
The journal reserves the right to accept, reject and edit the papers.
Submitted papers will not be returned to the authors.
The authors are responsible for the published material.
Address: Journal pf Persian Language and Literature, Persian Language Department, Islamic Azad University, Fasa Branch, Fasa
Tel: 07153335225
Fax: 07153334300
Email Address: Fasamagazine@gmail.com
Website: www.iaufasa.ac.ir

Journal of Persian Language and Literature

Islamic Azad University, Fasa Branch
Deputy of Research

Vol.5,No.2(Ser.11),Autumn2014

In the Name of God