Archive of SID

فصل‌نامۀ علمی – تخصصی مطالعات زبان فارسی (شفای دل سابق)
سال چهارم، شمارۀ هشتم، زمستان ۱۴۰۰ (صص ۵۱ _ ۷۸)
مقالۀ پژوهشی
Doi: 10.22034/JMZF.2021.141646

روایت‌شناسی داستان‌های معاصر بر اساس الگوی روایت‌گری سیمپسون (با نگاهی به آثار جلال آل احمد، غلامحسین ساعدی و محمود دولت‌آبادی)

فاطمه حیدری[۱]، سمانه پاسبان وطن[۲]

چکیده

این مقاله، بر اساس مدل پیشنهادی سیمپسون ۱۹۹۳ م. به واکاوی دیدگاه روایت‌گری در داستان های سه نویسندۀ معاصر پرداخته است ـ که در این الگو، روایت و زاویۀ دید از دیدگاه زبان‌شناختی بررسی می‌شود. او چهار دیدگاه اصلی زمانی، مکانی، روان‌شناختی و ایدئولوژیکی را مطرح کرده است و با تحلیل موضع راوی، به دیدگاه ایدئولوژیکی نویسنده می‌پردازد. این پژوهش سعی دارد به روش توصیفی ـ تحلیلی و با استفاده از الگوی مورد نظر و تطبیق آن با سه داستان از سه نویسندۀ مورد نظر، اندازه و شیوۀ استفادۀ این نویسندگان از هریک از این دیدگاه‌ها، جایگاه راوی و نقش او را در پیشبرد داستان‌ها و درنهایت، دیدگاه ایدئولوژیکی آن‌ها را در داستان مشخص کند. در این پژوهش، داده‌ها بر مبنای ابزارهای مطرح‌شده در نظریۀ سیمپسون ارزیابی می‌شود. راوی در داستان آل احمد، از نوع اول‌شخص و در داستان‌های ساعدی و دولت‌آبادی، از نوع سوم شخص بازتابگر است که افکار و احساسات درونی شخصیت اول داستان را شرح می‌دهد. وجهیت غالب در داستان‌ها مثبت است که نشان از دیدگاه مطمئن راوی دربارۀ موضوعات داستان است. در قسمتی از داستان دولت‌آبادی شاهد وجهیت منفی هستیم که ابهام و تردید راوی را نشان می‌دهد. بررسی این سه داستان از سه نویسنده ـ که دغدغه‌های فرمی و محتوایی متفاوت و مختلفی را در عرصۀ نویسندگی دارند ـ می‌تواند تفاوت‌های سبک نویسندگان را بر مبنای تحلیل شیوه‌های روایی آن‌ها نشان دهد.

واژه‌های کلیدی: روایت‌شناسی، الگوی سیمپسون، جلال آل احمد، غلامحسین ساعدی، محمود دولت‌آبادی.

---

۱. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد کرج، دانشگاه آزاد اسلامی، کرج، ایران.
Fateme_heydari10@yahoo.com
۲. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، واحد کرج، دانشگاه آزاد اسلامی، کرج، ایران (نویسندۀ مسئول).
Pasbanvatan989@gmail.com

تاریخِ دریافت: ۱۴۰۰/۰۷/۱۰ ـ تاریخِ پذیرش: ۲۲ /۱۴۰۰/۰۹

www.SID.ir

Archive of SID

۱. مقدمه

یکی از عناصر اصلی روایت، راوی است که به‌نوعی سبب ارتباط مخاطب با متن روایت یا داستان می‌گردد. شیوه‌های گوناگون راوی در بیان رویدادها و موقعیت‌ها، سبب تفاوت در شکل بیان روایت‌گری می‌شود. روایت درواقع بازگوکنندهٔ اندیشه‌ها و خیال‌هاست. ترفندهای روایت‌گری در داستان‌ها، ازجمله موضوعاتی است که می‌تواند دیدگاه نویسنده و نگرش او را نسبت به شرایط جامعه و سیاست‌های حاکم بر مردم نشان دهد. در حقیقت، نویسندهٔ داستان، راوی مشکلات یک جامعه است. این اندیشه و تفکر همان دیدگاه ایدئولوژیکی نویسندهٔ داستان است که پاول سیمپسون (p.Simpson) در نظریهٔ خود، به آن اشاره‌کرده است. وجود داستان‌ها با شکل‌های روایی گوناگون و پیدایش سبک جدیدی از داستان‌ها در ادبیات امروز، ما را بر آن می‌دارد که با مطالعه و نقد و تحلیل اشکال گوناگون روایتی و نظریه‌های جدید در مبحث روایت‌شناسی و داستان‌پردازی، زوایای جدید و پنهان را در روایت‌های داستان کشف کنیم.

هدف این مقاله، تعیین نوع راوی، انواع زاویهٔ دید و نوع وجهیّت حاکم بر داستان‌ها است. چارچوب بررسی این داستان‌ها، مدل پیشنهادی سیمپسون است. تاکنون پژوهش‌هایی با تحلیل‌های متفاوت بر آثار این سه نویسندهٔ معاصر صورت گرفته است؛ امّا این پژوهش، به تحلیل آثار این سه نویسنده بر اساس نظریهٔ سیمپسون بر روی سه داستان منتخبِ «گلدسته‌ها و فلک»، «اسکندر و سمندر در گردباد» و «مرد» می‌پردازد. این تحقیق سعی دارد نشان دهد آیا این داستان‌ها با مدل پیشنهادی سیمپسون تطابق دارد؟ برای رسیدن به این هدف، ابتدا خلاصهٔ داستان‌ها را بیان می‌کند و با استفاده از مقولات و ابزارهای تحلیلی معرّفی‌شده در نظریهٔ سیمپسون، به تحلیل داستان‌ها می‌پردازد و موفّق به کشف دیدگاه ایدئولوژیکی نویسنده می‌شود.

www.SID.ir

Archive of SID

درواقع با بررسی این دیدگاه‌ها در داستان، می‌توان موضع راوی و درنهایت، تفکّر نویسنده را در روایت مشخص کرد.

۱ـ۱. بیان مسئله و پرسش‌های تحقیق

این مقاله به روش توصیفی- تحلیلی و با در نظر گرفتن الگوی سیمپسون، به سه اثر از سه نویسندهٔ معاصر پرداخته است. داستانِ «گلدسته‌ها و فلک»، از مجموعهٔ پنج داستان جلال آل احمد؛ داستان «اسکندر و سمندر در گردباد»، از مجموعه داستان‌های کوتاه آشفته‌حالان بیدار بخت، اثر غلامحسین ساعدی و داستان «مرد»، از مجموعه داستان‌های کوتاه دولت‌آبادی به نام ادبار و آیینه انتخاب‌شده است.

نگارندگان در تحلیل و بررسی این سه داستان، از نظریهٔ روایت‌گری سیمپسون بهره جسته و ساختار روایی آن‌ها را با توجه به مبانی مطرح‌شده در مدل سیمپسون، مطالعه کرده‌اند. بررسی و تحلیل الگوی روایی سیمپسون نشان می‌دهد، تقسیم‌بندی و مباحث مطرح‌شده در نظریهٔ مذکور، مخاطب را در درک و تحلیل این داستان‌ها یاری می‌رساند و توجه به ساختار و پیچیدگی‌های روایی در این سه نویسنده نشان می‌دهد که چگونه ایدئولوژی و رویکردهای کلان نویسنده، می‌تواند در اتخاذ زوایای دید و چینش ساختار روایی داستان مؤثر واقع شود. این پژوهش بر آن است تا به پرسش‌های زیر پاسخ دهد:

۱. مخاطب داستان‌ها با استفاده از چه ابزارهایی می‌تواند دیدگاه راوی را در داستان‌ها دریابد؟

۲. شیوهٔ استفاده از دیدگاه مکانی و زمانی در هر یک از داستان‌های منتخب، به چه صورت بوده است؟

۳. راوی و وجهیت در داستان‌های مورد نظر، غالباً از چه نوعی است و چه سهمی در شکل‌گیری داستان دارد؟

www.SID.ir

Archive of SID

۴. الگوی روایی سیمپسون با داستان‌هایی که مورد تحلیل و ارزیابی قرارگرفته قابل انطباق است؟

۱ـ۲. اهداف و ضرورت تحقیق

شگردها و شکل‌های متفاوت روایت‌گر در بیان کنش‌ها و حوادث داستان، سبب تفاوت در شیوهٔ بیان روایت‌گری می‌شود. از اهداف و ضرورت‌های انجام دادن این تحقیق، بررسی و تحلیل شیوه‌های گوناگون روایت‌گری و میزان دخالت راوی در ارائهٔ اطلاعات و بررسی شیوه‌های روایت‌گری در داستان‌های این سه نویسنده و قیاس دیدگاه‌های ایدئولوژیکی و درنهایت رسیدن به جهان‌بینی نویسنده است.

این تحقیق بر اساس الگوی روایی «سیمپسون» به تحلیل داستان‌های معاصر می‌پردازد. در این پژوهش، ضمن معرّفی و تحلیل نظریهٔ سیمپسون، آثار سه نویسندهٔ معاصر ارزیابی می‌شود ـ که کمتر در این زمینه مورد توجّه قرارگرفته‌اند. بر این اساس، با تأمل در داستان‌های این نویسندگان و تطابق آن با مدل سیمپسون، پس از توضیح ابعاد گوناگون روایت‌گری، شاهدمثال‌هایی از داستان‌های آنان بیان می‌شود و در پایان نیز، دیدگاه این سه نویسنده را باهم مقایسه کرده و نتایج جالبی به‌دست‌آمده است که در نوع خود می‌تواند سرآغاز موضوعات جدیدی برای پژوهش با رویکردی جدید باشد؛ بنابراین انجام دادن آن ضروری به نظر می‌رسد.

۱ـ۳. پیشینهٔ پژوهش

آقا گل‌زاده و پورابراهیم در مقالهٔ «بررسی زبان‌شناختی دیدگاه روایت‌گری «روز اول قبر» صادق چوبک در چارچوب مدل سیمپسون» (۱۳۸۷)، در چارچوب نظریهٔ سیمپسون، به تحلیل داستانی پرداخته‌اند. در این مقاله، نویسندگان تنها دیدگاه روان‌شناختی را بررسی کرده‌اند، بدون آن‌که به تمام زوایای گوناگون نظریه بپردازند. لیلا مرادی، در پایان‌نامهٔ خود با عنوان «بررسی ده داستان مثنوی معنوی بر اساس

www.SID.ir

Archive of SID

دیدگاه روایتگری سیمپسون» (۱۳۸۹)، سطوح چهارگانهٔ نظریهٔ سیمپسون را معرّفی کرده است؛ سپس ده روایت از دفتر اول مثنوی را در چارچوب نظریهٔ سیمپسون تحلیل و بررسی کرده است.

صلاح‌الدین و مرادی در مقالهٔ «کارکرد راوی در شیوهٔ روایت‌گری رمان پایداری، موردکاوی رمان رجال فی الشمس، اثر غسان کنفانی» (۱۳۹۱) سعی کرده‌اند به بیان شیوه‌های روایی رمان بپردازند.

حسن‌لی، جوشکی نیز در مقالهٔ «بررسی کارکرد راوی و شیوهٔ روایت‌گری در رمان هم‌نوایی شبانه ارکستر چوب‌ها» (۱۳۹۰)، ویژگی‌های راوی و شیوهٔ روایت او بر دیگر عناصر داستان را بررسی کرده‌اند.

با توجّه به بررسی‌های انجام‌شده مشخص شد که تاکنون پژوهشی بر آثار سه نویسندهٔ موردبحث صورت نگرفته است و از این دیدگاه، مقالهٔ حاضر نوآوری کرده است.

۲. بحث و یافته‌های تحقیق

شناخت روایت به بهتر فهمیدن داستان کمک می‌کند. علم روایت‌شناسی با استفاده از الگوهای نظری، به تحلیل روایی داستان می‌پردازد و ابهامات متن را برای مخاطب برطرف می‌کند. روایت‌ها حاصل کنش‌گری‌اند؛ یعنی ابزاری هستند که کسی با آن‌ها داستان را برای کسی دیگر بازگو کرده یا بازمی‌نماید (کوری،۱۳۹۰:۲۳). بحث‌های علمی و دقیق درزمینهٔ روایت، از مطالعات فرمالیست‌های روس آغاز شده است و در طی زمان و تا رسیدن به نظریه‌ای که در این مقاله مبنای نظری قرارگرفته است، راه درازی پیموده است. ازآنجایی‌که تاریخچهٔ روایت‌شناسی در اغلب پژوهش‌ها تبیین شده است، در این مقاله تنها به بررسی دیدگاه وجهی-روایی سیمپسون می‌پردازیم.

www.SID.ir

Archive of SID

۲ـ۱. دیدگاه وجهی- روایی سیمپسون

پاول سیمپسون، ازجمله نظریه‌پردازانی است که در حوزهٔ سبک‌شناسی انتقادی به فعالیت پرداخته است. الگوی او تلفیقی از سبک‌شناسی و زبان‌شناسی انتقادی است. دیدگاه روایی، از مباحثی است که وی بسیار دقیق و نظام‌یافته بررسی کرده است. از منظر وی، دیدگاه روایی (Point of view) به معنای میزان دخالت راوی در عمل روایت کردن است و شامل سه دیدگاه مکانی، زمانی و روان‌شناختی است. ازنظر او، زاویهٔ دید زمانی ـ مکانی، زیرمجموعهٔ زاویهٔ دید روان‌شناختی است (Simpson،1993:39). در الگوی سیمپسون، دیدگاه زمانی، مکانی و روان‌شناختی یک روایت بررسی می‌شود تا دیدگاه ایدئولوژیکی نویسنده مشخص شود.

۲ـ۲. جلال آل احمد و گلدسته‌ها و فلک

این داستان یکی از داستان‌های کوتاه آل احمد در مجموعهٔ «پنج داستان» است. این مجموعهٔ دربرگیرندهٔ حوادث و اوضاع اوایل قرن چهاردهم است. نگاه جلال در این مجموعه داستان‌ها، به معضلات اجتماع و فشارهای حاکم بر مردم جامعه است.

داستان «گلدسته‌ها و فلک» دربارهٔ پسری به نام عباس و شرح شیطنت‌های کودکانهٔ اوست. راوی ـ که همان شخصیت عباس است ـ کودکی دبستانی است که همراه خانواده‌اش، در یکی از محلّه‌های قدیمی تهران زندگی می‌کنند. پس از مدّتی بنا بر شرایطی که برایشان رخ‌داده است، ناگزیر به ترک خانه و نقل مکان به محلّه‌ای دیگر می‌شوند. راوی در محلّهٔ جدید، در مدرسه ثبت نام می‌کند و در روز اول ورود به مدرسه، توجهش به گلدسته‌های بلند مسجدی که در مجاورت مدرسه است، جلب می‌شود. به دنبال غریزهٔ ذاتی ماجراجویی و حس کمال‌طلبی‌اش تصمیم می‌گیرد که همراه دوستش، اصغر ریزه نقشه‌ای طرح کنند تا از گلدسته‌ها بالا بروند. عباس برای رسیدن به هدف خود از هیچ تلاشی دریغ نمی‌کند و ترسی در این راه ندارد و فرجام

www.SID.ir

Archive of SID

داستان، مجازات و تنبیه او به دست مدیر مدرسه است که عباس به‌راحتی آن را می‌پذیرد.

در عنوان داستان ایهام وجود دارد: فلک هم به معنای «ابزار تنبیه» و هم به معنای «آسمان» است. درواقع عباس به همراه دوستش می‌خواهند خود را به فلک (آسمان) برسانند تا به‌دوراز هرگونه دغدغه و مشکلات، به اوج و کمال برسند؛ اما درنهایت فلک (تنبیه) می‌شوند. داستان با زبانی نمادین و البته ساده به مسئلهٔ مذهب و رابطه‌اش با حکومت و مردم، حوادث دوران شاهنشاهی و اختناق موجود در آن زمان، شرایط مبارزان و آزادی‌خواهان می‌پردازد.

۲ـ۳. غلامحسین ساعدی و اسکندر و سمندر در گردباد

این داستان از مجموعه داستان‌های کوتاه «آشفته‌حالان بیدار بخت» ساعدی انتخاب‌شده است. اسکندر و سمندر، دو همسایه هستند که آپارتمانشان روبه‌روی هم قرار دارد و از طریق پنجرهٔ بالکن باهم صحبت می‌کنند. هر دو بدون زن و بچه و آدم‌های بی‌حاشیه‌ای هستند. روزی سمندر به دروغ به اسکندر می‌گوید که شاید فردا به مسافرت برود و دو سه روز بعد برگردد. بعد از جدا شدن، سمندر از گفته‌اش پشیمان می‌شود و می‌خواهد به اسکندر بگوید که دروغ گفته است. روی بالکن می‌رود و مطابق معمول با سوت و با چراغ‌قوه نور می‌اندازد و علامت می‌دهد تا با او صحبت کند؛ امّا اسکندر قرص خواب خورده است و به خواب عمیقی رفته است و متوجّه نمی‌شود. از طرفی دیگر، این سوت و علامت دادن‌ها به‌عنوان یک مورد مشکوک گزارش داده می‌شود و فردا صبح، مأموران به خانه‌اش می‌ریزند و او را در خانه‌اش دستگیر می‌کنند و به سفری بی‌بازگشت می‌رود. اسکندر که از غیبت دوستش رنج می‌کشد، طی اتّفاقی ساده با مأمور شهرداری دوست می‌شود و برای این کار هزینه هم می‌کند. بعد از مدّتی که از این دوستی می‌گذرد، اسکندر متوجّه می‌شود که همین دوست جدیدش موجب دستگیری سمندر و مرگ او شده است.

www.SID.ir

Archive of SID

۲ـ۴. محمود دولت‌آبادی: مَرد

داستان مَرد از مجموعه داستان‌های کوتاه دولت‌آبادی به نام «ادبار و آیینه» انتخاب‌شده است و روایت پسری است به نام ذوالقدر که همراه خانواده‌اش در خانهٔ کوچکی در یک کاروان‌سرای قدیمی زندگی می‌کند. در اطراف آن‌ها، در اتاق‌های دیگر کاروان‌سرا، کولی‌ها زندگی می‌کنند. او گاهی به میدان بارفروش‌ها می‌رود و به‌جای آن‌ها تا صبح کنار بارشان بیدار می‌ماند. پدر و مادر ذوالقدر با دعواهای هر روز خود، آرامش خانه را به هم می‌زنند. پدرش زمانی درشکه‌چی بوده است و بعد از مرگ اسبش، از کار دست کشیده و معتاد و مفلوک شده است و از عهدهٔ مخارج زندگی برنمی‌آید. ذوالقدر از مادرش بیزار است. به نظر او مادرش نجس است؛ زیرا چندین بار او را دیده است که سر شب خانه را ترک می‌کند و نیمه‌های شب به خانه بازمی‌گردد.

در یکی از شب‌ها که ذوالقدر به خانه برمی‌گردد، پدرش را می‌بیند که در حال گریه و زاری ست. از برادر و خواهرش سؤال می‌کند و متوجّه می‌شود که پدر و مادرش طبق معمول باهم دعوا کرده‌اند و مادر، خانه را به‌ظاهر برای اعتراض و قهر ترک کرده است. البته ذوالقدر درمی‌یابد که قهر کردن فقط بهانه‌ای است برای هوس‌رانی و خیانت کردن. ذوالقدر پریشان و سرگردان به بارفروشی می‌رود و تا صبح فکر می‌کند. صبح که به خانه برمی‌گردد، مادر را می‌بیند که اثاثش را جمع کرده است و خانه را برای همیشه ترک می‌کند. رفتن مادر، ذوالقدر را در تصمیمی که گرفته است، مصمم‌تر می‌کند. پوستین کهنهٔ پدر را بر دوشش می‌اندازد و به خواهرش می‌گوید که می‌خواهد در کارخانهٔ بلورسازی کاری پیدا کند و مخارج زندگی‌شان را تأمین کند. ذوالقدر اکنون نسبت به برادر و خواهر کوچک خود احساس مسئولیت بیشتری می‌کند. او هم باید درس بخواند و هم برای برادر و خواهر کوچک خود نقش پدر و مادر را بازی کند.

www.SID.ir

Archive of SID

۲ـ۵. بررسی دیدگاه زمانی در سه داستان

زمان در داستان گلدسته‌ها و فلک، به دو زمان عینی (همان تصور متعارف ما از زمان حال، گذشته و آینده) و زمان ذهنی (آنچه پس از سال‌ها در ذهن نویسنده و درونیّات او شکل‌گرفته است) تقسیم می‌شود. تقابل میان زمان عینی و زمان ذهنی در این داستان سبب می‌شود راوی از نظم خطی وقایع عبور کند. ساعت گذشت زمان را با نظم مداوم می‌سنجد؛ ولی ذهن، گاه یک ساعت را درازای یک روز می‌نمایاند و یک روز را به طول یک ساعت. همچنین در ذهن، گذشته و حال در هم می‌آمیزد، ناگاه خاطره‌ای از کودکی را به یاد می‌آورد که ازنظر زمانی به گذشته‌ای دور تعلّق دارد؛ ولی در ذهن، خاطره، بی‌درنگ زنده و در لحظهٔ بازگشت، دیگر بار تجربه می‌شود (می، ۱۰۹:۱۳۸۱).

با این مقدمه، در بررسی جنبه‌های گوناگون زمان در این داستان در مقولهٔ نابهنگامی ـ که شامل تأخر و تقدم است ـ به این نکته پی می‌بریم که راوی در روایت وقایع داستان چندین بار به گذشته بازمی‌گردد؛ و به این علت است که داستان درواقع روایتی است که در گذشتهٔ زندگی راوی اتّفاق افتاده و به پایان رسیده است. در اولین تقسیم‌بندی از دیدگاه زمانی، نظم قرار می‌گیرد. سیر منطقی زمانی داستان به این صورت است که وقایع و ماجراهای داستان ازآنجا شروع می‌شود؛ اما راوی از میانهٔ داستان روایت را آغاز می‌کند و بعدازآن، به گذشته برمی‌گردد و ماجراهای آغازین داستان را روایت می‌کند و سپس وقایع پایانی داستان را بیان می‌کند. به‌بیان‌دیگر راوی ابتدا دربارهٔ گلدسته و بالا رفتن از آن صحبت می‌کند؛ سپس به بیان خاطرات خود از مدرسه، رفتارهای معلّمان با او، ماجرای دوستی‌اش با اصغر می‌پردازد و بعدازآن، علّت نقل مکان خانواده‌اش از محلّهٔ قدیمی و خاطراتی را که از محلّهٔ قدیم داشته است، بیان می‌کند و در پایان به ماجرای بالا رفتن از گلدسته می‌پردازد. گسستن نظم خطی وقایع داستان به سبب تقابل زمان ذهنی و عینی در داستان است

www.SID.ir

Archive of SID

که یادآوری خاطرات گذشتهٔ راوی از مصادیق آن است. شروع داستان با توصیف گلدسته‌ها آغاز می‌شود. در این قسمت نویسنده از افعال ماضی استفاده می‌کند: «بدیش این بود که گلدسته‌های مسجد بدجور هوس بالا رفتن را به کلّهٔ آدم می‌زد» (آل احمد، ۱۵:۱۳۸۶)؛ «ما از توی حیاط مدرسه می‌دیدیم که بیخ گلدسته‌ها روی بام مسجد سیاهی می‌زد» (همان: ۱۶).

راوی به‌موازات تأخّرهای بیرونی، از تأخّرهای درونی نیز استفاده کرده است؛ یعنی بازگشت به گذشته‌ای که از مرز شروع داستان عقب‌تر نرفته است. مثلاً بعد از این‌که بالاخره کلید، قفل پای در پلکان مسجد را باز کرد، به این قضیه اشاره می‌کند و می‌گوید: «بعد از ظهری بود و هوا آفتابی بود و باریکهٔ یخ سرسره‌مان روزها هم آب نمی‌شد و بچه‌ها سرشان گرم بود و ما روی بام مسجد که رسیدیم، تازه بچه‌ها دیدندمان و شروع کردند به هو کردن و سوز هم می‌آمد که ما تپیدیم توی راه‌پلهٔ گلدسته» (همان: ۲۴).

در ادامه راوی به ماجرای فلک کردن مدیر مدرسه اشاره می‌کند و ازآنجاکه این اتّفاق در زمانی در محدودهٔ زمان شروع داستان اتّفاق می‌افتد، در دستهٔ تأخّر درونی قرار می‌گیرد: «صاف رفتیم پای فلک. دو تا از بچه‌های ششم آمدند سر فلک را گرفتند و فراش مدرسه اول اصغر را و بعد مرا خواباند. پای چپ و پای راست او را گذاشت توی فلک. بعد کفش و جوراب مرا آورد و بعد گیوهٔ اصغر را از پایش کشید بیرون که مدیر رسید» (همان: ۲۷).

در سراسر داستان هیچ آینده‌نگری (تقدم) دیده نمی‌شود و این مسئله حس تعلیق را در مخاطب افزایش می‌دهد. راوی در سراسر داستان اغلب از افعال گذشته و حال استفاده کرده است.

در بررسی جنبه‌های گوناگون زمانی در داستان اسکندر و سمندر در گردباد می‌بینیم که داستان سیری منطقی را طی می‌کند. بااین‌حال یک مورد نابهنگامی از

www.SID.ir

Archive of SID

نوع تأخّر بیرونی (گذشته‌نگری خارج از فضای اصلی داستان) و دو مورد نابهنگامی از نوع تقدّم درونی (آینده‌نگری در محدودهٔ داستان اصلی) دیده می‌شود. تأخّر بیرونی در قسمتی از داستان است که راوی به ماجرای آشنایی سمندر و اسکندر اشاره می‌کند. ازآنجایی‌که این ماجرا به قبل از شروع داستان ـ که توصیف گردبادی سهمگین است ـ برمی‌گردد، از نوع تأخّر بیرونی است:

«یک روز سمندر مرد لاغری را دیده بود که پشت شیشهٔ خانهٔ روبه‌رو ایستاده، برّ و بر او را نگاه می‌کند، سمندر هم ایستاده بود و برّ و بر او را نگاه کرده بود، مدّت‌ها به هم خیره شده بودند و آن‌وقت سمندر دست تکان داده بود و همسایهٔ روبه‌رو یک‌مرتبه خندیده بود» (ساعدی، ۱۳۹۳، ۱۵).

در کنار این تأخّر بیرونی، تقدّم درونی هم در داستان وجود دارد. قسمتی از داستان سمندر و اسکندر از برنامهٔ کاری خود صحبت می‌کنند که در همان فضای داستان قرار است اتّفاق بیفتد؛ بنابراین از نوع درونی است: «اسکندر گفت: کاری ندارم بکنم. همین‌جوری هستم دیگه، شاید قرص بخورم و بخوابم. تو چه‌کار می‌کنی؟ سمندر که یک لنگه‌کفش پاره جلو پاش سقوط کرده بود، دید و با وحشت خود را عقب کشید و گفت: شاید بروم سفر، کاری که ندارم بکنم، سفر چیز خوبیه، مگه نه؟» (همان: ۱۳).

مورد دیگر پیش‌بینی سمندر از مدّت سفر خود است که بازهم تقدّم درونی است: «سمندر بی‌خیال گفت: دو یا سه روز دیگه، زود برمی‌گردم» (همان).

راوی دانای کل در خلال داستان پیش‌بینی انجام می‌دهد که تقدّم درونی است: «اگر هم اتّفاقی می‌افتاد و تصادفاً آن‌ها در بیرون به هم برمی‌خوردند، مطمئناً هر دو سرخ می‌شدند و بی‌هیچ آشنایی از کنار هم می‌گذشتند»(همان: ۱۶).

روایت و داستان مَرد از زمان حال شروع می‌شود، راوی در حال روایت کردن زندگی ذوالقدر است؛ بنابراین خواننده با نابهنگامی‌های بسیاری روبه‌رو است. راوی برای این‌که زوایای زندگی ذوالقدر را برای مخاطب شرح دهد، در قسمت‌هایی از

www.SID.ir

Archive of SID

روایتش به گذشته برمی‌گردد و این گذشته ممکن است نزدیک یا دور باشد. همان ابتدای داستان با تأخّر بیرونی یعنی بازگشت به زمانی قبل از روایت داستان آغاز می‌شود. البته این بازگشت ازنظر زمانی بسیار نزدیک است: «او همین یکدم پیش، کنار چرخ طوافی بابا سحر ایستاده، سی شاهی لبو خریده و تا آخرین ریزه‌اش را خورده بود» (دولت‌آبادی، ۱۳۹۳، ۲۵). از این به بعد داستان، شاهد تأخّر (بازگشت به گذشته) در دل تأخّرهای دیگر هستیم که بیشتر آن‌ها از نوع تأخّر بیرونی است. شروع داستان زمانی است که ذوالقدر در حال رفتن به خانه‌شان است. راوی درحالی‌که رفتن او را در مسیر خانه روایت می‌کند، به گذشته‌اش نیز سرک می‌کشد: «ذوالقدر، خواهرش، ماهرو و برادر کوچکش، جمال در یکی از خانه‌های کنج دیوار، شب و روز خود را می‌گذراندند. باباشان چراغعلی و مادرشان آتش هم با آن‌ها بودند. امّا چه بودنی» (همان: ۲۵). نمونهٔ دیگر از تأخّر بیرونی، بازگشت به صبح همان روزی است که ذوالقدر به سمت خانه می‌رود: «امروز از صبح باریده و شب کوچه هنوز خیس بود»(همان). وقتی ذوالقدر به خانه می‌رسد و پدر را در حال ناله و زنجموره کردن می‌بیند، به سمت اتاق می‌رود و ماجرا را می‌پرسد. آنچه ماهرو برایش توضیح می‌دهد، تأخّر درونی است؛ یعنی بازگشت به زمانی که درون داستان اتّفاق افتاده است: «دعوا. بازهم دعوا. آتش کاسه را برداشت زد به سر بابا، بعدش هم چادرش را سر انداخت و از دررفت بیرون» (همان: ۲۷). ذوالقدر به گذشته فکر می‌کند و به مردی که گمان می‌کند تمام دعواهای میان پدر و مادرش به خاطر اوست. این قسمت داستان نمونهٔ دیگر از تأخّر بیرونی است و ازنظر زمانی به گذشتهٔ دورتری برمی‌گردد: «آن‌وقت‌ها، وقتی‌که ذوالقدر هنوز پنج سالش تمام نشده بود از او خوشش می‌آمد» (همان: ۲۸) و در ادامه، ماجرای قرارهای پنهانی آن‌ها را بازگو می‌کند: «با آتش می‌رفتند و او را می‌دیدند. از میدان سوار می‌شدند و یک‌راست می‌رفتند به میدان راه‌آهن. آنجا پیاده می‌شدند و باز سوار می‌شدند و یک‌راست می‌رفتند به سلاخ خانه» (همان).

www.SID.ir

Archive of SID

نمونهٔ دیگر از تأخّر بیرونی که از زبان راوی بیان می‌شود، مربوط به ماجرای داخل سلاخ خانه است: «از میان گوسفندها و مردها می‌گذراند و رو به دکّان جگرفروشی می‌برد. همین‌جا بود که ذوالقدر و مادرش یک شکم سیر می‌خوردند. نه پنج یا ده سیخ. شاحیدر می‌گفت چهل سیخ جگر و دل و دُنبلان بگذارند روی منقل. خودش بازی‌بازی می‌کرد و می‌گذاشت تا آتش و بچه‌اش سیر بخورند. بعد می‌گفت چای بیاورند. همان‌جا چای می‌آوردند، سه تا استکان بزرگ. تا ذوالقدر سرش گرم چای خوردن بود، آن‌ها، آتش و شاحیدر سرشان را نزدیک هم می‌بردند و پچ‌پچ‌هایشان را می‌کردند، موقع آمدن، شاحیدر یک کلّه‌پاچه و چند تا گوشت و جگر سیاه توی کیسهٔ کرباسی آتش جا می‌داد، گردن کیسه را می‌بست و آن‌ها را تا سرِ خط ماشین همراهی می‌کرد و ازآنجا به سرِ کارش برمی‌گشت» (همان: ۲۹).

در ادامهٔ داستان، ذوالقدر بازهم به مرور خاطراتش می‌پردازد و به ماجرای فروش اسبشان اشاره می‌کند که نمونه‌ای از تأخّر بیرونی است: «تا چراغعلی اسب درشگه‌اش را نفروخته بود، حیوان را توی طویلهٔ کاروان‌سرا می‌بست، درشگه را هم بیرون در کنار دیوار می‌گذاشت؛ صبح به صبح اسب را از طویله بیرون می‌کشید و با کمک ذوالقدر، درشگه را به اسب می‌بست، بسم‌الله می‌گفت و از در کاروان‌سرا بیرون می‌رفت» (همان: ۳۵). در ادامه، ماجرای فروش درشکه را نیز بازگو می‌کند: «پیش‌ازاین ذوالقدر، گاه و بیگاه پدرش را می‌دید که یکی دو نفر را دنبال سرش راه انداخته و خودش هم مثل آدم‌های رعشه گرفته، رو به کاروان‌سرا می‌آید. آن‌ها یک‌راست بالای سرِ درشگه می‌آمدند، کمی نگاهش می‌کردند، باهم چانه می‌زدند و می‌رفتند و باز فردایش چراغعلی آدم‌های تازه‌ای را بالای سرِ درشگه می‌آورد و باهم مشغول چانه زدن می‌شدند؛ امّا هنوز نتوانسته بود درشگه را بفروشد» (همان: ۳۵-۳۶).

www.SID.ir

Archive of SID

با مقایسهٔ این سه داستان متوجّه خواهیم شد که هر سه نویسنده برای بیان روایت از تأخّر (گذشته‌نگری خارج از فضای داستان) استفاده کرده‌اند و با یادآوری گذشته، درواقع ذهن مخاطب را برای شنیدن کشمکش و موضوعات داستان آماده می‌کنند.

جدول شمارهٔ ۱. مقایسهٔ دیدگاه زمانی در سه داستان

گلدسته‌ها و فلک	اسکندر و سمندر در گردباد	مَرد
تأخّر درونی و تأخّر بیرونی	تأخّر بیرونی، تقدّم درونی	تأخّر بیرونی

۲ـ۶. بررسی دیدگاه مکانی در سه داستان

فضای روایت در داستان «گلدسته‌ها و فلک»، در خانه‌ای سنّتی، مدرسه، گلدستهٔ نیمه‌کارهٔ مسجد، خیابان و کوچه اتّفاق می‌افتد که هرکدام از آن‌ها در پیشبرد روایت و انتقال معنا به مخاطب تأثیر زیادی دارند. زاویهٔ دید راوی، اوّل شخص و دخیل در داستان است. راوی برای روایت کردن، دیدگاه متوالی (جزئی) را انتخاب می‌کند. به این صورت که گاه از صحنه‌ای به صحنهٔ دیگر متمرکز می‌شود و خواننده با توجّه به توصیف‌های جزءبه‌جزء و البته فشرده که راوی از فضای داستان دارد، می‌تواند تصویر مشخصی را در ذهن خود مجسم کند: «مدّتی از کوچه‌پس‌کوچه‌ها گذشتیم که تا حالا ازشان رد نشده بودم تا رسیدیم به یک در بزرگ و رفتیم تو» (آل احمد، ۱۳۸۶: ۱۷).

داستان «اسکندر و سمندر در گردباد» از زاویهٔ دید سوم شخص بازتابگر به روایت درآمده است. حضور نویسنده به‌عنوان راوی ناظر داستان کاملاً واضح است؛ ولی نویسنده علاوه بر نظارت بر داستان و روایت کردن آن، با جواز دانای کل از طریق ذهن شخصیت‌های داستان به بیان افکار و احساسات آن‌ها می‌پردازد. راوی، قسمت‌هایی از داستان را از دیدگاه ایستا و ساکن روایت می‌کند. آنجا که مأموران به خانهٔ سمندر ریختند و مشغول تفتیش و جست‌وجو در خانه‌اش هستند، راوی مکان را طوری توصیف می‌کند که انگار خودش در نقطه‌ای ثابت و بی‌حرکت ایستاده و ناظر

www.SID.ir

Archive of SID

آن است: «مردهای دیگر پخش‌وپلا بودند، توی خانه می‌گشتند، هر سه باهم، اوّل از اتاق خواب شروع کردند، مدّت‌ها به هم ریختن خرت‌وپرت شنیده می‌شد. مدّتی کتاب‌ها را درهم ریختند و بعد نوبت آشپزخانه بود، صدای به هم ریختن ادوات و ابزار، صدای قابلمه و دیگ و تابه و کماجدان و ظرف‌های پلاستیکی و به هم کوبیدن در دولابچه‌های فلزی و همراه آن‌ها حرف‌های زیر لبی که تعجّب بیشتر کاوشگران ناآشنا را می‌رساند» (ساعدی، ۱۳۹۳: ۲۰).

«امّا سمندر نمی‌توانست بچرخد و ببیند که دیگران چه‌کار می‌کنند، او حق نداشت تکان بخورد» (همان).

راوی به‌عنوان راوی سوم شخص در قسمت‌هایی از داستان دیدگاهی متوالی و جزئی دارد. او به‌صورت متوالی دید خود را از مکانی به مکان دیگر و از صحنه‌ای به صحنهٔ دیگر متمرکز می‌کند. در حقیقت این توالی همراه با شخصیت‌های داستان است. راوی فقط حضور دارد و توصیف می‌کند، مانند صحنه‌های صحبت کردن اسکندر و سمندر از پشت شیشهٔ بالکن خانه‌یشان: «بلند شد و پشت شیشه آمد و اسکندر خان را دید که پای پنجره ایستاده است. اسکندر خان تا سروکلهٔ سمندر را دید، اشاره کرد که پنجره را باز کند و روی بالکن بیاید» (همان: ۱۲)؛ «رفت روی ایوان، چراغ‌های اسکندر خاموش بود، چراغ‌های اسکندر همیشه خاموش بود، باوجوداین سمندر، پنج شش بار سوت کشید» (همان: ۱۴)؛ «باز به بالکن برگشت و بلند، سه بار سوت کشید و سه بار هم چراغ‌قوه‌اش را روشن و خاموش کرد. از همسایهٔ روبه‌رو هیچ خبری نشد. نه خیر، خواب عمیق و دور از کابوس، اسکندر را به‌طور غریبی بلعیده بود»(همان: ۱۷).

داستان «مَرد» از زاویهٔ دید سوم شخص روایت می‌شود. محل وقوع داستان عبارت است از: کاروان‌سرای کولی‌ها، خانهٔ ذوالقدر، سلاخ‌خانه و میدان بارفروش‌ها. راوی در عین روایت داستان، گاهی با ورود به ذهن شخصیت داستان، از دید او به وقایع می‌نگرد. راوی برای نقل روایت گاهی دیدگاهی متحرک را برمی‌گزیند و در توضیحات

www.SID.ir

Archive of SID

و توصیفات خود جزئی‌نگاری دارد: «حالا داشت رو به خانه‌شان می‌رفت. از کنار سایه‌بان سنگ‌تراش‌ها گذشت و به راه هر شبه‌اش قدم توی کوچهٔ کولی‌ها گذاشت» (دولت‌آبادی، ۱۳۹۳: ۲۵)؛ «ذوالقدر فکر کرد باید اتّفاقی افتاده باشد. برخاست و تند از در کاروان‌سرا تو رفت و تا درِ خانه‌شان دوید» (همان: ۲۶)؛ «رو به درِ کاروان‌سرا به راه افتاد. در را آرام باز کرد و بیرون رفت. صدای سرفهٔ پیرمرد ریش‌حنایی کولی پشت سرش می‌آمد. کوچه خالی و خلوت بود. همه‌جا شب بود. چراغ‌های کدر برق هم از پاشیدن نور دریغ می‌کردند. ذوالقدر لحظه‌ای ماند و بعد به راه افتاد» (همان: ۳۹)؛ «ذوالقدر پاکت را گرفت و رو به کاروان‌سرا به راه افتاد. سنگ‌تراش‌ها هنوز دست‌به‌کار نشده بودند. گل‌ولای کف کوچه یخ‌بسته و سفت شده بود. کولی‌ها تک و توکی از خواب بیدار شده و یک لت در کاروان‌سرا را باز گذاشته بودند. ذوالقدر پا به دالان گذاشت و رو به در خانه‌شان رفت» (همان: ۴۲).

بررسی دیدگاه مکانی راوی در این داستان نشان می‌دهد که روایت از دید سوم شخص و با دیدگاه مکانی متحرک بیان می‌شود. او با دیدی جزئی وقایعی را که بیان و تشریح می‌کند و فاصله‌اش نسبت به مکان و زمان وقایع متغیّر و راوی در موقعیت متحرّک قرار دارد؛ یعنی در حال حرکت است.

جدول شمارهٔ ۲. مقایسهٔ دیدگاه مکانی سه داستان

گلدسته‌ها و فلک	اسکندر و سمندر در گردباد	مرد
دیدگاه متوالی و جزئی	دیدگاه متوالی و جزئی، دیدگاه متحرک	دیدگاه متحرک

۲ـ۷. بررسی دیدگاه روان‌شناختی در سه داستان

با بررسی کردن دیدگاه روان‌شناختی در یک داستان، درواقع شیوه و شگرد بیان نویسنده، وجهیت و جهت‌گیری (وجه روایی) و احساس و عاطفهٔ نویسنده در قبال موضوع داستان مشخص خواهد شد. در این داستان راوی داستان (عباس) اول‌شخصی

www.SID.ir

Archive of SID

است که در داستان حضور دارد و دخیل در ماجراهای داستان است. روایت این داستان دارای کانون درونی است و راوی (عباس) به‌عنوان شخصیت اصلی از یک جایگاه ثابت همهٔ حوادث داستان را بازگو می‌کند. در حقیقت طبق تقسیم‌بندی سیمپسون دیدگاه روایی از نوع دیدگاه داخلی (زاویهٔ دید اول‌شخص) مثبت است. مثبت ازاین‌جهت که راوی شناخت کافی و کامل نسبت به شخصیت‌های داستان و وقایع آن دارد و دربارهٔ موضوعات داستان هیچ ابهام و سردرگمی وجود ندارد. راوی به آنچه می‌گوید، اطمینان دارد. او در داستان دخیل و به آن خوش‌بین است. موضوع گلدسته‌ها و هرچه مربوط به آن است، برای راوی اهمیت زیادی دارد و در قسمت‌های گوناگون داستان به آن اشاره می‌کند.

راوی داستان برای انتقال اطلاعات خود به مخاطب از ابزار زبان‌شناختی وجهیت مثبت استفاده می‌کند. ازجمله مشخّصه‌های وجهیت مثبت در این داستان، به کار بردن افعال امری و التزامی، وجود صفت‌ها و قیدهایی که ارزیابی راوی را نسبت به شخصیت‌ها و ماجراهای داستان نشان می‌دهد، افعال گزارشی، جملات بیانگر عقیده، جملات تعمیم‌دهنده است که در این داستان به چشم می‌خورد.

راوی داستان «اسکندر و سمندر در گردباد» از نوع سوم شخص بازتابگر است. دیدگاه دانای کلی است که گزارش‌دهندهٔ افکار شخصیت داستان است. راوی در داستان حضور ندارد؛ ولی تصمیم‌گیری، مشاهدات و گزارش‌های او در داستان تأثیرگذار است و هرچه در داستان جلوتر می‌رویم، این تأثیر نمایان‌تر می‌شود. او شخصیت‌های داستانش را کامل می‌شناسد و علّت رفتارهای آنان را نیز می‌داند: «اسکندر بیشتر از این‌که نگران شود، دلتنگ شده بود و به خیالات عجیبی پناه می‌برد. خیال‌باف شده بود، خیال‌باف نه، خرافاتی شده بود»(ساعدی، ۱۳۹۳: ۲۳)؛ «اسکندر دچار توهمات غریبی می‌شد، گاه به‌طور کامل، شکل و شمایل سمندر یادش می‌رفت،

www.SID.ir

Archive of SID

در چنین لحظاتی از خود می‌ترسید، از خود نه تقریباً هم از خود می‌ترسید و گاهی هم از اشباحی که به‌جای سمندر در خیال او شکل می‌گرفتند» (همان: ۲۴).

راوی در قسمت‌هایی از داستان، به‌عنوان سوم شخص بازتابگر نسبت به افراد داستان اظهارنظر هم می‌کند و آن‌ها را مورد نقد و ارزیابی قرار می‌دهد: «بازرس شهرداری زیاده از حد پررو بود و اگر اسکندر ساکت می‌شد و حرف نمی‌زد، او برخلاف روزهای اول از پرچانگی دست برنمی‌داشت» (همان: ۳۶).

لحن کلی راوی داستان، لحنی مثبت است. ازآنجاکه او از درونیات شخصیت‌هایش هم آگاهی دارد، متوجّه می‌شویم که به آنچه می‌گوید، اطمینان دارد و بر فضای داستان مسلّط است؛ بنابراین وجهیت داستان مثبت است. برخی از ابزارهای زبان‌شناختی به‌کاررفته در متن داستان ـ که حکایت از وجهیت مثبت داستان دارند ـ ذکرشده است: «شب مطلقاً از خانه تکان نمی‌خورد، کسی هم هیچ‌وقت به سراغش نمی‌آید» (همان: ۱۵) (صفات و قیود ارزیابی‌کننده).

«هیچ‌وقت تعارف نکرده بودند که به خانهٔ هم دیگر بروند، باهم نان و پنیری بخورند، هر دو ترجیح داده بودند که عرض کوچه برای حفظ و دوستی آن‌ها، فاصلهٔ بسیار خوبی است و سال‌های سال می‌شود این‌چنین تنهایی را رفع کرد»(همان) (صفات و قیود ارزیابی‌کننده). «حقیقت این است که از این برخورد هم واهمه داشتند» (همان:۱۶) (صورت غیر وجهی).

راوی داستان «مرد» سوم شخص بازتابگر است؛ یعنی راوی از درون ذهن شخصیت داستان به روایت می‌پردازد: «ذوالقدر دلش نمی‌خواست به این فکر کند. هروقت توی خیالاتش فرومی‌رفت بالفور مردی به خاطرش می‌آمد که چشم‌های بزرگ و آبی و برآمده داشت» (دولت‌آبادی، ۱۳۹۳: ۲۷)؛ «راهی به نظر ذوالقدر رسید. این‌که پیش بابایش برود و هر طور شده او را به خانه بیاورد، زیر کرسی بخواباند، با او همدلی کند»

www.SID.ir

Archive of SID

(همان: ۲۹)؛ «ذوالقدر چه کینه‌ای در دلش به مادر خود حس می‌کرد. دیگر نمی‌خواست او را ببیند» (همان: ۳۹).

در بررسی وجهیت می‌توانیم داستان را به دو قسمت تقسیم کنیم. بخش اول تا زمانی که ذوالقدر افکار خود را با شک و تردید مرور می‌کند و نسبت به آنچه می‌گوید مطمئن نیست؛ بنابراین وجهیت داستان در ابتدا منفی است یعنی لحن راوی نشان از سردرگمی و نداشتن اطمینان نسبت داستان را دارد. پس ما با یک روایت‌گر منفی روبه‌رو هستیم: «ذوالقدر بغض کرد. نمی‌دانست چه‌کاری باید بکند. چه‌کاری می‌توانست بکند؟ چرا این‌طور شده بود؟ ذوالقدر هرچه به مغز خودش فشار می‌آورد، نمی‌توانست بفهمد چرا این‌طور شده بود؟» (همان: ۲۷)؛ «امّا ذوالقدر دیگر گریه نمی‌کرد. فقط از خودش می‌پرسید: کجا دارد می‌رود؟ هنوز هم دلش نمی‌خواهد باور کند و از خودش می‌پرسد: راستی کجا می‌رفت؟» (همان: ۲۹)؛ «هرکدام از طرفی رفته‌اند. دیگر نیستند. انگار نیستند. گم‌شده‌اند. انگار نبوده‌اند. انگار هیچ‌وقت نبوده‌اند» (همان: ۳۲)؛ «حالا چه می‌کرد؟ لابد می‌رفت کنار بچه‌ها می‌نشست و نوازششان می‌کرد؟ دستش را روی موهایشان می‌کشید، نگاهشان می‌کرد، غمشان را می‌خورد، به پرپر می‌افتادند و چشم‌هایشان تر می‌شدند. لابد زیرزبانی، با آن‌ها که خواب بودند حرف می‌زد. درد دل می‌کرد. می‌گفت چاره‌ای ندارم. باید تا حالا بیرون می‌ماندم و بعد لابد لب‌هایش را می‌گزید و از گریه‌ای خاموش، با های بینی‌اش پرپر می‌زد و بعد لابد سیگاری را برای خودش روشن می‌کرد» (همان: ۳۷-۳۸).

امّا بخش دوم، هر چه داستان جلوتر می‌رود، راوی مطمئن‌تر، مطلع‌تر و آگاه‌تر می‌شود. او این اطمینان را به خوانندهٔ داستان منتقل می‌کند و او را از ابهام و سرگشتگی بیرون می‌آورد؛ بنابراین از اواسط داستان تا انتهای داستان، وجهیت مثبت است که با استفاده از ابزارهای زبان‌شناختی وجه مثبت آن را نشان می‌دهد. راوی مصمّم و مطمئن صحبت می‌کند و تصمیم می‌گیرد: «او دیگر نباید پای کرسی این

www.SID.ir

Archive of SID

خانه بنشیند. باید برود. باید برود و گم بشود. مایهٔ سرشکستگی است. ننگ است» (همان: ۳۸-۳۹) (التزامی)؛ «کاش همین‌الان از در بیرون بیاید و برود گورش را گم کند» (همان) (وجه تمنی و آرزو)؛ «هر چه را که علی آقا می‌خواست بگوید، ذوالقدر می‌دانست. بیشترش را هم نمی‌خواست که او بداند» (همان:۴۰) (کلمات گزارشی)؛ «احساس می‌کرد قدم‌هایش را دارد بزرگ‌تر از همیشه برمی‌دارد» (همان: ۴۲) (کلمات احساسی)؛ «راه سه‌ساله را باید یک‌شبه می‌پیمود. همین شب باید از میان هزار شب می‌گذشت. فشرده. فشرده. تا مرد شدن او هزار شب راه بود»(همان: ۴۳) (جملات بیانگر عقیده).

جدول شمارهٔ ۳. مقایسهٔ دیدگاه روان‌شناختی سه داستان

گلدسته‌ها و فلک	اسکندر و سمندر در گردباد	مرد
اول‌شخص مثبت	سوم شخص بازتابگر مثبت	سوم شخص بازتابگر نیمهٔ اول داستان منفی و نیمهٔ دوم داستان مثبت

جدول شمارهٔ ۴. ابزارهای زبان‌شناختی وجهیت مثبت در داستان‌ها

	گلدسته‌ها و فلک	اسکندر و سمندر در گردباد	مرد
جملات غیر وجهی		۱۵	
جملات بیانگر عقیده	۳	۴	
جملات تعمیم‌دهنده			
کلمات احساسی		۳۶	۳۹
کلمات گزارشی			۲۴
صفات و قیود ارزیابی‌کننده	۶	۳۲	۱۹
وجه تمنایی		۳	۲
وجه امری	۱۱		۲

www.SID.ir

Archive of SID

۲ـ۸. بررسی دیدگاه ایدئولوژیکی در سه داستان

با بررسی دیدگاه زمانی، مکانی و روان‌شناختی داستان جلال آل احمد می‌توان به دیدگاه ایدئولوژیکی نویسنده پی برد. زمان داستان برمی‌گردد به دورهٔ حکومت رضاخان. فضایی که راوی برای مخاطب شرح می‌دهد و صحبت از مراسم روضه‌خوانی، عُمرکشون، سمنوپزون و دوره‌های شب‌های شنبه، نشان از روابط خانوادگی محکم و صلهٔ رحم میان اعضای خانواده است ـ که نویسنده هم بدان اعتقاد دارد. داستان گلدسته‌ها و فلک به زبان نمادین، به دوران حکومت رضاشاهی و خفقان و استبداد حاکم بر جامعه می‌پردازد. گلدسته، نمادی از فرهنگ ملّی ایرانیان و ارزش‌های دینی آنان است. قفل زدن بر این گلدسته، نشان از فراموشی این فرهنگ ملّی- مذهبی است.

در قسمتی از داستان که گفت‌وگویی میان عباس و موچول شکل می‌گیرد و در قسمت دیدگاه زمانی هم به‌عنوان تکنیک صحنه ذکر شد، به بریده بودن سر گلدسته‌ها و نیمه‌کاره ماندن کار معمارش (معیرالممالک) اشاره می‌کند. ازآنجاکه گلدسته در این داستان نمادی آشکار از سنّت و مذهب است، پس نیمه‌کاره بودن آن، درواقع بی‌اعتنایی و توجّه نکردن حکومتِ وقت به مسائل اعتقادی است. از سویی دیگر، بچه‌های معمار به دنبال کار پدر نرفتند که نشان از تفاوت دو نسل پدر (معیرالممالک) و فرزندانش است. اگر پدر را فردی سنّتی و مذهبی بدانیم، فرزندانش احتمالاً نسلی نوطلب و تجددخواه هستند.

عباس (راوی) که فکر بالا رفتن از گلدسته را دارد، نماد انسانی مبارز و مصمم در راه رسیدن به کمال است؛ او تمام مشکلات و موانع را در راه رسیدن به هدف خود از سر راه برمی‌دارد. در گفت‌وگوها، راوی علاوه بر مکالماتی که با شخصیت‌های درون داستان و البته از همه بیشتر با اصغر ریزه دارد، افکار درون ذهنش را نیز برای مخاطب بیان می‌کند و خواننده پی می‌برد که عباس بچه‌ای کنجکاو همراه با شیطنت‌های

www.SID.ir

Archive of SID

خاص خودش است. در مکالماتی که میان عباس و اصغر ریزه صورت می‌گیرد، از نوع گفتار و نقل قول‌هایی که از زبان اصغر آورده شده است، می‌توان نتیجه گرفت که اصغر بچه‌ای اهل حرف و ادعا، سطحی‌نگر، با آرزوهای بزرگ در سر که جسارت و شجاعت رسیدن به آن‌ها را ندارد. درجایی از داستان راوی به خاطر این‌که با دست چپ می‌نویسد از معلم خود چوب می‌خورد، اصغر با این جملات او را دلداری می‌دهد: «زکی! انگار کن چشم چپت کوره. هان؟ اونوخت نمی‌خواستی ببینی؟ اگه دست چپ نداشتی چی؟ هان؟ گدای سر کوچهٔ ما دست چپ نداره» (آل احمد، ۱۳۸۶: ۱۹). این‌ها نشان از سطحی‌نگری و کوته‌بینی او دارد که از عباس می‌خواهد بدون دلیل منطقی از جانب معلم، حرف او را گوش کند و با دست راست نوشتن را تمرین کند. یا وقتی عباس گلدسته‌های مسجد را نشان اصغر می‌دهد و می‌گوید: «زکی! این‌که کاری نداره. یک اتاقک چوبی که صاف رو پشته بونه» (همان: ۲۰) که نشان می‌دهد اهل حرف، ادعا، عجله و بی‌برنامه است؛ برخلاف راوی (عباس) که به دنبال نقشه و برنامه‌ریزی برای رفتن به بالای گلدسته است.

این اختلاف میان شخصیت راوی با اصغر در گفت‌وگوی آن‌ها در بالای گلدسته بار دیگر آشکار می‌شود و شجاعت و جسارت عباس در مقابل شخصیت متزلزل و ترسوی اصغر نمود بیشتری می‌یابد: «سرم را کردم پایین و گفتم: اصغر بیا بالا. نمی‌دونی چه تماشایی داره. گفت: آخه من سرم گیج می‌ره. گفتم: نترس. طوری نمی‌شه، که اصغر یک پلهٔ دیگر آمد بالا. به همان انداره که بچه‌ها کله‌اش را از پایین دیدند و از نو هوارشان درآمد و فراش مدرسه دوید به سمت در مدرسه. اصغر هم دید؛ که گفت: زکی! بد شدش. همه دیدنمون. گفتم: چه بدی داره؟ کدومشون جرئت می‌کنن؟ اصغر گفت: می‌گم خیلی سرده. دیگه بریم پایین» (همان: ۲۵).

موضوع دیگری که نویسنده در این داستان به آن اشاره‌کرده است، مسئلهٔ خرافات و اندیشه‌های خرافی است. راوی علّت چوب خوردنش از معلم را این‌گونه بیان می‌کند:

www.SID.ir

Archive of SID

«دست چپ مرا گذاشت روی میز و ده تا ترکه بهش زد. می‌گفت کراهت دارد اسم خدا را با دست چپ نوشتن» (همان: ۱۹)؛ که این حاکی از افکار پوچ و خرافی معلم مدرسه دارد. بیان این خرافات از زبان معلم جامعه، بسیار تأسف‌آور و نگران‌کننده است و نشان از وضع نابسامان نظام آموزشی کشور دارد. نگرش نویسنده و عقیدهٔ او دراین‌باره، در عکس‌العمل راوی به‌خوبی نشان داده می‌شود؛ راوی به‌راحتی زیر بار نمی‌رود و به حرف معلم اهمیت نمی‌دهد و ابتدا از پدرش دربارهٔ معنی کلمهٔ کراهت سؤال می‌کند که البته جواب حساب هم نمی‌شنود: «هرچه از بابام پرسیده بودم کراهت یعنی چه؟ جواب حسابی نداده بود؛ یعنی می‌خندید و می‌گفت: تکلیف که شدی، می‌فهمی بچه؛ تا آخر حوصلهٔ معلممان سر رفت و ترکه را زد» (همان: ۱۹).

داستان و وقایعی که رخ می‌دهد و کنش‌های راوی در برابر هرکدام از آن‌ها نیز ما را دررسیدن به نگرش نویسنده یاری می‌کند. راوی درجایی از داستان می‌گوید: «بدی دیگرش این بود که نمی‌شد قضیه را با کسی در میان گذاشت» (همان: ۱۶) که این نشان از شرایط ناامن و خفقان‌آور زمانه‌اش دارد. در ادامه بیان می‌کند: «امّا دیگر چیزی به موچول نگفتم. معلوم بود که می‌ترسد» (همان: ۱۸)؛ بنابراین نویسنده اعتقاد دارد برای رسیدن به هدف، ابتدا باید ترس از موانع را کنار گذاشت و ترسیدن آفت رسیدن به هدف است؛ چنانچه عباس وقتی به هدف خود (بالا رفتن از گلدسته‌های مسجد) رسید، دیگر هیچ‌چیزی برایش مهم نبود، حتّی خطونشان مدیر از پایین گلدسته‌ها؛ و وقتی از گلدسته‌ها پایین می‌آیند، صاف می‌روند پای بساط فلک.

مدرسه نمادی از جامعه‌ای پُر از سکوت و خفقان است و مدیر که در رأس این جامعهٔ نمادین قرارگرفته است، نماد دیکتاتوری حاکم بر جامعه است. معلمان نیز نماد عاملان ستم و شکنجه‌گران حکومت وقت هستند. اسم داستان نیز گویای این مطلب است. تقابل گلدسته و فلک، در ظاهر یعنی هدف و مجازات رسیدن به آن؛ ولی اگر

www.SID.ir

Archive of SID

به ایهامی که در واژهٔ فلک وجود دارد توجّه کنیم، در این صورت تقابل اوج و پیروزی و رسیدن به کمال و برتریست.

شروع داستان ساعدی، توصیف گردباد و طوفانی است که هر آت‌وآشغالی را با خود به هوا می‌برد. این آت‌وآشغال می‌تواند انسان‌های معمولی باشند که با واردکردن یک اتهام باعث نابودی دیگران شوند. داستان شروعی تمثیلی دارد و اشاره به شرایط امنیتی حاکم بر جامعه دارد. توصیف گردباد حکایت از فضای سیاسی غبارآلود و مبهم دارد. بعد از توصیف گردباد و ورود به ماجرای اصلی، داستان صورت عینی می‌یابد. استفاده از فضای رئال در کنار ساده‌نویسی باعث جذابیت داستان شده است.

نویسنده بر روی سادگی و زودباوری دو دوست تأکید می‌کند تا وقتی صحبت از مأموران می‌شود که می‌ریزند برای گرفتن سمندر و چند گونی اشیاء مشکوک جمع می‌کنند و البته مشکوک و شبهه‌ناک جلوه می‌دهند و سمندر و مدارک جرم را با خود می‌برند. این اشیای مشکوک در حقیقت از جانب نویسنده به تمسخر گرفته می‌شود: «پنج عدد سیخ (ننوشتند سیخ کباب)، چهار عدد ساطور (به کارد آشپزخانه می‌گفتند ساطور)، یک عدد سلاح سنگین (منظور دستهٔ هاون بود) فراوان مطالب چاپ‌شده (سمندر تعجب نکرد، کتاب بی‌مطلب معنی ندارد)، پوتین کوه‌پیمایی (سمندر در تمام عمرش کوه‌پیمایی نکرده بود)، یک عدد فنر نیم‌متری ضخیم (سمندر متحیّر بود که این تازه واردین چرا فرق زنجیر و فنر را نمی‌دانند)، سه عدد نقشهٔ کروکی (نقشه‌های جغرافی قدیمی را که سمندر آن‌ها را بسیار دوست داشت و همه را از دیوارها کنده و لوله کرده بودند)» (همان: ۲۱).

ایدئولوژی نویسنده در نگارش این داستان موضوعی است که ما در زندگی خود بارها آن را دیده‌ایم و آن این است که ما انسان‌ها ناخواسته کاری انجام می‌دهیم که به ضرر خودمان تمام می‌شود و در طرف مقابل برخی افراد هستند که از سادگی

www.SID.ir

Archive of SID

دیگران به‌راحتی سوءاستفاده و برای افراد پرونده‌سازی می‌کنند و حتّی با تمسک به این توطئه، آن‌ها را نابود می‌کنند.

در بخش پایانی نویسنده این‌گونه داستان را به پایان می‌رساند: وقتی اسکندر ماجرا را می‌فهمد خودش به پیشواز تمیز کردن خانه‌اش می‌رود تا بهانه دست کسی ندهد و درنهایت «موش کوکی» ـ که ممکن است مأموران آن را به‌عنوان بمب ساعتی فهرست کنند؛ و «عروسک دلقک» خودش را ـ که از موارد شبهه‌ناک است ـ داخل پاکتی می‌گذارد و به سطل آشغال می‌ریزد.

با بررسی کلی الگوی سیمپسون در هرکدام از زیربخش‌های این الگو در داستان موردنظر، متوجّه می‌شویم که به‌راحتی می‌توان الگوی سیمپسون را بر آن تطبیق داد و این الگو برای تحلیل راوی و شیوه‌های روایت‌گری او در داستان، کارایی لازم را داشته است.

دغدغهٔ دولت‌آبادی در داستان، فقر و بچه‌های درگیر فقر است. بچه‌هایی که سختی‌های زندگی آن‌ها را مقاوم‌تر می‌کند و آن‌ها را مجبور می‌کند که ره صدساله را یک‌شبه طی کنند. ازنظر خواننده، ذوالقدر ـ شخصیت اصلی داستان ـ در برابر مشکلاتی که با آن روبه‌رو می‌شود، به یک مرد تبدیل می‌شود؛ مردی که حالا مسئولیت برادر و خواهر کوچک‌تر را به عهده دارد. در این داستان با توصیفات و صحنه‌پردازی‌های بسیار آگاهانه طرف هستیم. توصیف سلاخ‌خانه و کاروان‌سرا به خواننده امکان شخصیت‌پردازی در داستان را می‌دهد و خواننده آشفتگی شخصیت اصلی داستان را به‌خوبی درک می‌کند. سؤالاتی که در ذهن ذوالقدر می‌گذرد، ذهن مخاطب را نیز درگیر می‌کند. نفرت و عشق ذوالقدر برای خواننده کاملاً ملموس است. بیشتر فضای داستان در شب اتّفاق می‌افتد که وضعیت ناگوار و سرنوشت تاریک ذوالقدر را برای مخاطب تداعی می‌کند.

www.SID.ir

Archive of SID

۳. نتیجه‌گیری

طبق بررسی کامل داستان گلدسته‌ها و فلک از دیدگاه‌های گوناگون الگوی سیمپسون، درمی‌یابیم که بررسی هر یک از این دیدگاه‌ها، ما را دررسیدن به موضع راوی و ارزیابی شخصیت او کمک می‌کند. راوی شخصیتی فعّال و پرجنب‌وجوش دارد. داستان پیرامون حوادث بالا رفتن از گلدسته و ماجراهای گذشته و حال می‌گذرد. سراسر داستان و ماجراهای آن، نمودی از تلاش راوی برای رسیدن به هدف خود را دارد. در خصوص دیدگاه زمانی و تقسیم‌بندی آن در این داستان، شاهد آن هستیم که راوی تنها از تأخّر (گذشته‌نگری) استفاده کرده است ـ زیرا داستان مرور خاطرات گذشته است؛ بنابراین استفاده از تأخّر کاملاً منطقی است. بیشترین کاربرد وجه امری در داستان‌های جلال آل احمد حاکی از نثر فشرده، دارای ایجاز و پرخاشگر و عصبی نویسنده است. وجهیت غالب مثبت در داستان، نشان از اطمینان راوی از زاویهٔ دید ایدئولوژیکی‌اش دربارهٔ تحمّل سختی و تلاش برای رسیدن به هدف است.

با بررسی کلی الگوی سیمپسون در هرکدام از زیربخش‌های این الگو در داستان اسکندر و سمندر در گردباد متوجّه می‌شویم که به‌راحتی می‌توان الگوی سیمپسون را بر آن تطبیق داد و این الگو برای تحلیل راوی و شیوه‌های روایت‌گری او در داستان، کارایی لازم را داشته است. داستان شروعی تمثیلی دارد و به شرایط امنیتی حاکم بر جامعه اشاره می‌کند. توصیف گردباد حکایت از فضای سیاسی غبارآلود و مبهم دارد. بعد از توصیف گردباد و ورود به ماجرای اصلی، داستان صورت عینی می‌یابد. استفاده از فضای رئال در کنار ساده‌نویسی، باعث جذابیت داستان شده است.

ساعدی در این داستان در کنار قدرت تخیّل بی‌نظیری که دارد، با به تصویر کشیدن برشی از زندگی شخصیت‌های داستانش، برای حوادث و اتفاقات به‌ظاهر معمولی، سرانجامی ناباورانه و وهم‌انگیز رقم می‌زند. استفاده از کلمات احساسی در این داستان، نشان می‌دهد که ساعدی به‌عنوان یک نویسندهٔ خلاق، در این داستان نتوانسته میان خود و شخصیت‌های داستانش حدومرز عاطفی را حفظ کند و این مؤید روحیهٔ درون‌گرایی نویسنده است.

از بررسی دیدگاه زمانی، مکانی، جایگاه راوی و وجهیت داستان مرد از دولت‌آبادی پی می‌بریم که داستان «مرد» با الگوی سیمپسون انطباق دارد. راوی در

www.SID.ir

Archive of SID

زیرمجموعه‌های دیدگاه زمانی از تأخّر، درنگ توصیفی و بسامد منفرد استفاده کرده است. او برای روایت داستان دیدگاه متحرک را انتخاب می‌کند و فاصله‌اش نسبت به مکان وقایع متغیّر است. راوی سوم شخص بازتابگر است و از درون ذهن شخصیت‌های داستان به بازتاب افکار و احساسات آنان می‌پردازد. امّا دربارهٔ وجهیت؛ بخشی از داستان که وجهیت منفی است که حکایت از سرگشتگی و پریشانی راوی در قبال وقایع داستان دارد و در بخش انتهایی داستان شاهد راوی آگاه هستیم که از سردرگمی‌های ابتدای داستان رهاشده و اکنون با اطمینان بیشتر تصمیم می‌گیرد و روایت می‌کند؛ بنابراین وجهیت در این بخش داستان مثبت است.

نثر دولت‌آبادی برخلاف جلال، نثری پُر از توصیف و اطناب است. مضمون داستانِ مرد، توصیف فقر، بدبختی و سختی‌های مردم روستا است. توصیفات او از مکان‌ها و رخدادهای داستان به‌قدری ملموس و اثرگذار است که مخاطب می‌پندارد به نظارهٔ فیلمی بر پرده سینما نشسته است و با جزئیات کامل آن را تماشا می‌کند. دولت‌آبادی با استفاده از کلمات احساسی و گزارش‌گونه در داستان برای توصیف اوضاع نابسامان خانوادهٔ ذوالقدر، توانسته در عینی و ملموس بودن داستان، احساسات خود را نیز به مخاطب منتقل کند.

درمجموع، از کنار هم قرار دادن الگوی روایی این سه داستان می‌توان به پیچیدگیِ بیشتر داستان دولت‌آبادی نسبت به داستان ساعدی و آل احمد پی برد و این می‌تواند نشان دهد که دغدغه‌های ایدئولوژیک و سیاسی در آن دو نویسنده موجب شده است ساختار روایی ساده‌تری را برای داستان خود برگزینند؛ امّا دولت‌آبادی دغدغهٔ بیشتری برای فرم دارد و درنتیجه، فرم پیچیده‌تری را در عرصهٔ روایت برای داستان خود پیش‌گرفته است.

www.SID.ir

Archive of SID

کتاب‌شناسی

کتاب‌ها

۱. آقاگل‌زاده، فردوس (۱۳۸۷)، ***تحلیل گفتمان انتقادی تکوین گفتمان در زبان‌شناسی***، تهران: انتشارات علمی فرهنگی.

۲. آل احمد، جلال (۱۳۸۶)، ***پنج داستان***، تهران: مجید.

۳. دولت‌آبادی، محمود (۱۳۹۳)، ***ادبار و آیینه***، تهران: نگاه.

۴. ساعدی، غلامحسین (۱۳۹۳)، ***آشفته‌حالان بیدار بخت***، تهران: نگاه.

۵. کوری، گریگوری (۱۳۹۰)، ***روایت‌ها و راوی‌ها***، ترجمهٔ م. شهبا، تهران: نشر مینوی خرد.

۶. مرادی، لیلا (۱۳۸۹)، ***بررسی ده داستان مثنوی مولوی بر اساس دیدگاه روایتگری سیمپسون***، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تربیت مدرس.

۷. می، درونت (۱۳۸۱)، ***پروست***، ترجمهٔ ف. طاهری، تهران: طرح نو.

مقاله‌ها

۱. حسن‌لی، جوشکی (۱۳۹۰)، ***«بررسی کارکرد راوی و شیوهٔ روایت‌گری در رمان هم‌نوایی شبانه ارکستر چوب‌ها»***، مجلهٔ ادب‌پژوهی، سال ۴، ش ۱۲، صص ۵۲-۳۱.

۲. صلاح‌الدین، مرادی (۱۳۹۱)، ***«کارکرد راوی در شیوهٔ روایت‌گری رمان پایداری، مورد کاوی رمان رجال فی الشمس اثر غسان کنفانی»***، نشریهٔ ادبیات پایداری، سال ۳، شمارهٔ ۵-۶، صص ۲۵۹-۲۹۶.

3. Simpson, P. (1993).***Language, Ideology and Point of View***. Londan: Routled.

www.SID.ir