Arshive of SID

شناسه دیجیتال (Doi): 10.22059/JOR-201606-1411 (R3)
شاپای چاپی (issn): ۴۱۳۱-۲۵۸۸
نشانی اینترنتی مجله: http//jor.ut.ac.ir، پست الکترونیک: pajuhesh@ut.ac.ir

مقایسهٔ تطبیقی عنصر صحنه در رمان *کوری* ژوزه سارا ماگو و رمان *بیراه* پاتریک مودیانو

طاهره صادقی تحصیلی*
استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه لرستان،
لرستان، ایران

علی نوری**
دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه لرستان،
لرستان، ایران

(تاریخ دریافت: ۹۵/۰۴/۲۳، تاریخ تصویب: ۹۵/۰۸/۲۲، تاریخ چاپ: شهریور ۱۳۹۷)

چکیده

صحنه، موقعیت مکانی و زمانی وقوع حوادث داستان است که عمل داستانی بر آن روی می‌دهد و علاوه بر موقعیت جغرافیایی و زمان وقوع حوادث، شرایط کلی و عمومی حاکم بر رفتار و عمل شخصیت‌های داستان نیز در آن مؤثر است. *کوری* اثر ژوزه سارا ماگو و *بیراه* نوشتهٔ پاتریک مودیانو، وجوه مشترک تأمل‌برانگیزی دارند؛ ازجمله، درونمایهٔ فلسفی؛ توجه به بحران‌های بزرگ هویتی و فکری در زندگی انسان معاصر و بهره‌مندی از تمهیدات روایت‌پردازی؛ با این همه، اختلافات قابل تأملی دارند؛ ازجمله نحوهٔ طرح عنصر صحنه در دو رمان. در این پژوهش، ضمن مقایسهٔ تطبیقی عنصر صحنه در دو رمان بر اساس رویکرد توصیفی – تحلیلی، به بررسی وجوه اختلاف و اشتراک آن دو پرداخته‌ایم. نتیجه اینکه در رمان *کوری* غالباً مکان‌ها و زمان‌ها نامشخص و صحنه‌ها کلی و نمادین و در مواردی «نامکان» هستند؛ اما در رمان *بیراه* مودیانو، مکان‌ها با ذکر جزئیات مشخص شده‌اند و زمان، محدود به دورهٔ معاصر است. بسامد صحنه‌های فراخ منظر در *بیراه* بیشتر؛ و بسامد صحنه‌های نمایشی در *کوری* فزون‌تر است.

واژه‌های کلیدی: *بیراه*، رمان، صحنه، *کوری*، پاتریک مودیانو، ژوزه ساراماگو.

* نویسنده مسئول: E-mail: sadeghi.tahsili@yahoo.com
** E-mail: nooria67@yahoo.com

www.SID.ir

Arshive of SID

۱- مقدمه

ژوزه ساراماگو[۱] نویسندهٔ پرتغالی (۱۹۲۲ –۲۰۱۰) در سال ۱۹۹۸ و پاتریک مودیانو[۲] نویسندهٔ فرانسوی متولد ۱۹۴۵، در سال ۲۰۱۴ برای نوشتن دو رمان کوری و بیراه موفق به دریافت جایزهٔ ادبی نوبل شدند. این دو نویسنده کم‌وبیش در ایران شناخته شده هستند و چندین عنوان از آثار آنان به فارسی ترجمه شده است.

منتقدان، رمان *کوری*[۳] ساراماگو را رمان خاصی می‌دانند که نویسنده در آن، آشفتگی‌های سیاسی و اجتماعی و سردرگمی‌های انسان امروز را در دایرهٔ افکار و اندیشه‌های خویش و نیز در مناسبات اجتماعی به تصویر می‌کشد. کوری از نظر او نه کوری واقعی که کورشدن عقل و فهم انسان است و درواقع، به نظر او آنها کور نشده بودند، بلکه کور بودند؛ کورهایی که با وجود اینکه می‌توانستند ببینند، نمی‌دیدند (ر.ک: مودیانو، ۱۳۹۳، ۳۴–۳۷). برخی رمان کوری را یک حکایت اخلاقی مدرن می‌دانند که نویسنده در آن، گوشهٔ چشمی به داستان‌های اخلاقی قدیم دارد که البته این رفتار، حرکتی پسامدرنیستی است: «حذف اسامی خاص شخصیت‌های داستان در این کتاب هم عمدتاً با این حرکت قابل توجیه است». (همان: ۱) در رمان *بیراه*[۴] مودیانو نیز نویسنده، اندیشه‌ها، دغدغه‌ها و دلمشغولی‌های خود را با بیانی پرکشش روایت می‌کند. «اصلی‌ترین مضمون آثار این نویسنده هویت و حافظه و اگر دقیق بگوییم ضعف هویت و فقدان حافظه است. غالب قهرمانان رمان‌های مودیانو، از اختلال شخصیت و هویت رنج می‌برند و برخی تمام حافظه خود را از دست داده‌اند» (مودیانو، ۱۳۹۳، ۵–۶).

این دو اثر، با وجود مشترکاتی چون درونمایهٔ فلسفی، توجه به سرگردانی، بی‌هویتی و کوردلی انسان معاصر و ساختار روایی قوی، اختلافاتی نیز – به‌ویژه از حیث نحوهٔ پرداخت عناصر داستانی– دارند. یکی از عناصر مهم داستانی مورد اختلاف در این دو رمان، صحنه‌پردازی است. صحنه، به زمان و مکانی که عمل داستانی در آنها رخ می‌دهد اطلاق می‌شود (میرصادقی و ذوالقدر، ۱۳۸۸، ۲۱۸). صحنهٔ داستان، بستری است که داستان در آن جاری است؛ بنابراین حاصل و برآیندی است از درهم‌کنش عناصری چون زمان، مکان، درونمایه و حتی پیشینهٔ تاریخی داستان. کاربرد درست صحنهٔ وقوع رویدادهای داستان، بر ارج و اعتبار آن می‌افزاید و به حقیقت‌مانندی آن کمک می‌کند (همان، ۲۱۹). کیفیت صحنه و جزئیات آن، در فضاسازی و چندوچون توصیف‌ها و درنتیجه، کیفیت روایت نیز اثرگذار است.

---

۱. José Saramago
۲. Patrick Modiano
۳. Blindness
۴. Les Boulevards de Ceinture

www.SID.ir

Arshive of SID

موضوعی که در این مقاله بدان پرداخته می‌شود، بررسی و مقایسهٔ عنصر صحنه در دو رمان یادشده است. از آنجا که تمام آثاری که در زبان فارسی تا کنون به این دو رمان پرداخته‌اند بیشتر به نویسندگان دو رمان توجه کرده‌اند و درخصوص عناصر ساختاری آنها بویژه عنصر صحنه نکتهٔ درخور توجهی نیاورده‌اند، این مقاله کاملاً نو به نظر می‌رسد.

۱-۱- طرح مسئله

در این پژوهش، بر آنیم که دو رمان *کوری*، اثر ژوزه سارا ماگو و *بیراه*، نوشتهٔ پاتریک مودیانو را از جهاتی باهم مقایسه کنیم و به‌ویژه عنصر صحنه را در آن‌دو بسنجیم؛ بنابراین، در پی یافتن و ارائهٔ پاسخ بدین پرسش‌ها هستیم:

۱. وقایع و اعمال شخصیت‌های این دو رمان در چه مکان یا مکان‌ها و در چه مقاطعی از زمان اتفاق افتاده است؟

۲. صحنه‌پردازی و توصیف صحنه‌ها، چگونه رفتار و ویژگی‌های کلی و عمومی شخصیت‌های داستان را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد؟

۱-۲- ضرورت پژوهش

ژوزه ساراماگو و پاتریک مودیانو برای دوستداران رمان به‌ویژه نسل امروز، چهره‌هایی شناخته شده به شمار می‌روند. رمان‌های برجستهٔ این دو نویسنده، یعنی *کوری* ساراماگو و *بیراه* مودیانو، خوانندگان فراوانی دارند و تحسین منتقدان ادبی را برانگیخته‌اند؛ بنابراین، پرداختن به آنها و مقایسهٔ آنها از جهات مختلف برای پژوهندگان ادبیات داستانی ضروری است و از آنجاکه کیفیت صحنه‌پردازی و توصیف صحنه‌ها در داستان، نقش تعیین‌کننده‌ای در تحول شخصیت‌ها و پیشبرد رویدادهای آن دارد، برای شناختن بهترِ این دو رمان و تبیین دیدگاه‌های دو نویسنده در خصوص مسائل مختلف اجتماعی، سیاسی و هستی‌شناختی نیز، تحلیل عنصر «صحنه»، کاری سودمند و نتیجه‌بخش است.

۱-۳- روش پژوهش

در این پژوهش، بر اساس تلفیقی از دو روش مقایسه‌ای و توصیفی – تحلیلی، دو متن مورد نظر بررسی و مقایسه می‌شوند.

www.SID.ir

Arshive of SID

۱-۴- پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ دو رمان *کوری* و *بیراه*، هم در مقدمهٔ آثار ترجمه‌شدهٔ این دو نویسنده، مطالبی آمده است که البته بیشتر مبین دیدگاه مترجمان است و هم مطالب پراکنده‌ای در سایت‌های اینترنتی مشاهده می‌شود. از دستهٔ اول، کسانی چون مهدی غبرایی در *بلم سنگی* (۱۳۹۲)، کیومرث پارسای در *دخمه* (۱۳۹۰)، عباس پژمان در *تاریخ محاصره لیبسون* و علی قادری در *دفتر یادداشت* (۱۳۹۱) درخصوص ساراماگو و افرادی مانند مهسا ابهری در *تصادف شبانه* (۱۳۹۱)، نسرین اصغرزاده در *سفره ماه عسل* (۱۳۹۳) و *دورابرودر* (۱۳۹۰) و اصغر نوری در *محلهٔ گمشده* (۱۳۹۳) درخصوص مودیانو قابل ذکرند. مارک اژه[۱] متولد ۱۹۳۵، مردم‌شناس معاصر فرانسوی نیز در کتاب *نامکان‌ها* (۱۳۸۷) به ابعاد و وجوه اعتباری زمان و مکان در جهان امروز و به تعبیر خود او، روزگار غلبهٔ «سوپرمدرنیته» پرداخته و به نمونه‌هایی از کاربرد نامکان‌ها در آثار روایی اشاره کرده است؛ اما پژوهشی که به طور خاص به بررسی عنصر صحنه در دو کتاب یادشده پرداخته باشد یافت نشد.

۲- بحث و بررسی

صحنه، محل و ظرف زمانی و مکانی رویدادهای داستان است؛ بنابراین، به شخصیت‌ها هویت می‌بخشد؛ عمل داستانی را امکان‌پذیر می‌سازد و به گفتارها و رفتارهای افراد حاضر در داستان معنا می‌بخشد. در تبیین داستان، موقعیت مکانی و محل وقوع حوادث نقش تعیین‌کننده‌ای برای مخاطب دارد. به تعبیری، «نمی‌توانیم به سهولت برهه‌ای خاص از هستی را مجسم کنیم مگر این‌که آن را در زمینهٔ مکانی‌اش نیز قراردهیم» (پاینده، ۱۳۸۶ ، ۳۸). در این نوشته، ابتدا به بررسی صحنه و ذکر جزئیات آن دو در رمان می‌پردازیم و در پایان، ضمن مقایسهٔ دو رمان از این منظر، به وجوه افتراق و اشتراک آن دو خواهیم پرداخت.

۳- تحلیل و مقایسهٔ دو رمان

۳-۱- رمان *کوری*

در شهر بی‌نامی، رانندهٔ اتومبیلی که اوهم بی‌نام است، در پشت چراغ قرمز، ناگهان کور می‌شود و همه چیز را به جای آن‌که سیاه ببیند سفید می‌بیند. مردی به کمک کور می‌شتابد و او را به خانه‌اش می‌رساند؛ ولی اتومبیلش را می‌دزدد. این مرد در ادامهٔ داستان به عنوان اتومبیل‌دزد معرفی می‌شود. همسر کور، او را به چشم‌پزشک می‌رساند؛ اما نه تنها کوری او

۱. Marck Augé

www.SID.ir

Arshive of SID

درمان نمی شود، بلکه چشم‌پزشک و دزد اتومبیل هم به همین ترتیب کور می‌شوند. چشم‌پزشک مسئولان بهداشت را باخبر می‌سازد. آنان برای جلوگیری از سرایت بیماری، کورها را قرنطینه می‌کنند؛ اما روز به روز به تعداد کورها اضافه می‌شود. تنها همسر چشم‌پزشک کور نمی‌شود؛ اما او هم خودش را به کوری می‌زند تا از همسرش جدا نشود. او تنها کسی است که تا پایان داستان بیناست و داستان با گزارش‌های عبرت‌انگیز او شکل می‌گیرد و ادامه می‌یابد. دسته‌ای از کورها (اوباش) باعث اذیت و آزار دیگر کوران می‌شوند و کنترل غذا را در دست می‌گیرند و کوران را وادار می‌سازند که به تمام خواسته‌های پلیدشان تن دهند. سرانجام بسیاری از کوران به دست سربازان و نگهبانان قرنطینه کشته می‌شوند؛ اما سربازان هم به تدریج کور می‌شوند و هرج‌ومرج و آلودگی سراسر آن شهر بی‌نام و نشان را فرا می‌گیرد. در قرنطینه، همسر چشم‌پزشک سر دستهٔ اوباش را از پا در می‌آورد و محل استقرار اوباش را به آتش می‌کشد. آتش قرنطینه را فرامی‌گیرد و همهٔ کوران می‌گریزند و به شهر می‌روند؛ اما شهر گویی به زباله‌دانی تبدیل شده است که همهٔ امکانات شهری آن از بین رفته است. همسر چشم‌پزشک گروه خود را به خانه‌اش می‌برد و برایشان غذا تهیه می‌کند و با آب بارانی که لاینقطع باریدن می‌گیرد همه چیز خانه و پیرامون آن را تطهیر می‌کند. بالاخره همان کسی که نخستین بار کورشده و جزو این گروه است، ناگهان بینا می‌شود و دیگران نیز با فریاد شادی، بیناشدن خود را اعلام می‌کنند و سرانجام، فریاد شادی کورانی که بینا شده‌اند، سراسر شهر را در بر می‌گیرد.

۳-۱-۱- صحنه و اجزای آن در رمان *کوری*

۳-۱-۱-۱ صحنه

صحنه در داستان، غالباً به دو صورت می‌آید: صحنهٔ فراخ‌منظر و صحنهٔ نمایشی. صحنهٔ فراخ‌منظر معمولاً همه‌جانبه و فراگیر است و با شرح و توصیف همراه است. «صحنهٔ فراخ منظر، چشم‌اندازی پهناور از طبیعت و محیط ارائه می‌کند که با توصیف همراه است، برای امور روزمره و معمولی به کار می‌رود. اما صحنهٔ نمایشی، منظره‌ای محدود را نشان می‌دهد که بر جزئیات اتکا دارد و برای اموری ویژه که احتمال تکرارشان بسیار ضعیف است به کار می‌رود» (انوشه و دیگران، ۱۳۷۶، ۹۱۶). «صحنه فراخ‌منظر در عین حال به برقراری «فضا» و «رنگ» و «لحن» در داستان نیز کمک می‌کند» (میرصادقی، ۱۳۶۶،۲۴۴). صحنهٔ نمایشی به رویدادهایی که لحظه‌ای و موقتی و خاص‌اند اطلاق می‌شود. لحظه‌هایی که آنی و غیر تکراری هستند: «صحنهٔ

www.SID.ir

Arshive of SID

نمایشی منظره‌ای را از نزدیک و متمرکز پیش چشم‌ها می‌گذارد. هنری جیمز نویسندهٔ آمریکایی از آنها به عنوان «تصویری» و «تصویر» یاد کرده است» (همان، ۲۴۴).

در رمان *کوری*، آمیزه‌ای از صحنه‌های فراخ‌منظر و صحنه‌های نمایشی به کار گرفته شده است و معمولاً صحنهٔ فراخ‌منظر برای جنبه‌های عمومی به کار رفته است؛ مثلاً در بخشی از داستان، صحنهٔ تمهیدات نگهبانان قرنطینه برای جلوگیری از ازدحام و آشوب کوران را چنین نشان داده است: «... مقامات رسمی، چه نظامی و چه غیر نظامی، فهمیده بودند که فراهم آوردن غذا برای سی- چهل نفر که چون تعدادشان زیاد نبود و با اشتباهات گهگاهی یا دیر شد غذا کم‌وبیش مدارا می‌کردند یک چیز است و روبه‌رو شدن با مسئولیت پیچیده و ناگهانی سیر کردن شکم دویست و چهل نفر از هر قوم و قبیله با سلیقه و حقوق خود، چیز دیگر، دویست و چهل نفر، توجه کنند، تازه، این رقم سرانگشتی است،...» (۱۳۵).

در این بخش از داستان، همه چیز از تداوم و تکرار حکایت دارد. و شرح همهٔ آن چیزی است که باید دیده شود؛ تصویری متراکم و فشرده که با شرح و توصیف همراه است و در حقیقت مرور هر آن چیزی است که به صورت متداول اتفاق افتاده یا می‌افتد.

در بخشی از داستان که روند استقرا کوران و وضعیت آن‌ها را گزارش می‌دهد، اتفاقی تازه، صحنهٔ فراخ‌منظر را به صحنهٔ نمایش تبدیل می‌کند: «... ناگهان از بیرون بخش، شاید از سرسرایی که دو ضلع ساختمان را از هم جدا می‌کرد، صدای خشمگینی به گوش رسید، بیرون، بیرون، بروید بیرون، گم شید، نمی‌شود اینجا بمانید، باید از مقررات اطاعت کنید، غوغا بلندتر شد، حالا تنها چیزی که شنیده می‌شد هق هق اندوهی و گرومب افتادن کسی بود که تازه به زمین خورده بود» (۷۵۰). در این بخش برخلاف بخش اول، همه چیز بر آنی‌بودن و غیر تکراری بودن رویدادها دلالت می‌کند؛ لحظهٔ خاصی که موقعیت معمولی و متداول را به هم می‌ریزد و هرگز دوباره تکرار نمی‌شود. در رمان *کوری* گاه گاه صحنه‌های فراخ‌منظر و نمایشی در کنار هم می‌آیند. نویسندهٔ داستان را با صحنهٔ فراخ‌منظر شروع می‌کند و بعد از شرح و تفصیل به صحنه نمایشی می‌رسد. در قسمتی از داستان *کوری*، وضعیت بیمارستانی که کوران در آن قرنطینه هستند، مرور می‌شود و سپس صحنهٔ نمایشی با فرار یکی از کوران و کشته شدن او توسط نگهبانان ادامه می‌یابد: «ساعت‌ها، پشت سر هم گذشت، قرنطینه‌شدگان که همه به خواب رفته بودند بعضی‌ها، پتو را روی سرشان انداخته بودند. انگار مشتاق بودند که تاریکی قیرگون، تاریکی واقعی، خورشیدهای ماتی را که چشمانشان به آن بدل شده بود

www.SID.ir

Arshive of SID

خاموش کند. سه لامپی که از سقف بلند دور از دسترس آن‌ها آویخته بود، نور زرد کمرنگی بر تخت‌ها می‌افشاند» (۷۹). در این قسمت، کم کم صحنهٔ فراخ‌منظر به نمایشی تبدیل می‌شود. آنجا کور (دزد) برای فرار از قرنطینه نقشه می‌کشد و نقشهٔ خود را عملی می‌سازد: «ساعت از سه بامداد گذشته بود. کمی دورتر، دزد خیلی آهسته، آرنجش را ستون کرد و در تخت نشست. دو پایش چیزی جز درد حس نمی‌کرد، زانویش کاملاً خشک شده بود، سنگینی بدنش را روی پای سالمش انداخت و آن را از سقف آویخت. درد مثل گلهٔ گرگ ناگهان حمله‌ور شد» (۸۹). در این صحنه، منظره‌ای از نزدیک و به صورت متمرکز پیش چشم مخاطب قرار می‌گیرد و به صورت آنی و لحظه‌ای اتفاق می‌افتد و تکرارشدنی نیست؛ هرچند در این رمان، گاه صحنه فراخ‌منظر به گونه‌ای توصیف می‌شود که حوادث و داستان، حالت ایستا به خود می‌گیرند و به نظر می‌رسد وقوع حوادث آنی در روند داستان متوقف شده است، اما بسامد زیاد صحنه‌های نمایشی و حوادث پی در پی، طرح داستان را پیش می‌برد و بر کارکرد شخصیت‌ها تأثیر می‌گذارد. صحنه می‌تواند نکات زیادی را به خواننده انتقال دهد؛ مانند دلالت بر نگرش خاص، القای احساسی از زمان، پیش‌بینی قبل از وقوع و بازتابی از آنچه در داستان سپری شده است (ر. ک، فرد،۶۷، ۱۳۷۷).

۳-۱-۱-۲- عناصر تشکیل‌دهندهٔ صحنه

عواملی که صحنهٔ داستان را در این اثر تشکیل می‌دهند از این قرارند:

۱. مکان

در هر داستانی، معمولاً محلی برای زندگی شخصیت‌ها و جریان وقایع داستان ایجاد می‌شود؛ زیرا داستان نمی‌تواند در خلأ اتفاق بیفتد و باید در مکان و زمانی اتفاق افتاده باشد تا برای خواننده ملموس باشد. در رمان *کوری*، نام هیچ سرزمین، کشور، شهر و منطقه یا خیابان و کوی و برزنی ذکر نشده است و همهٔ رویدادهای داستان در مکان‌های بی‌نام اتفاق می‌افتد. این بی‌نامی، داستان را غنا می‌بخشد و آن را از یک رمان رئالیستی صرف، به داستانی تمثیلی تبدیل می‌کند که در آن، زمان، مکان، شخصیت‌ها و دیگر عناصر داستانی بُعد و معنای نمادین می‌یابند. بی‌نام و نشان بودن تعمدی مکان‌ها از آغاز داستان دیده می‌شود؛ که به منزلهٔ براعت استهلالی برای کل داستان نیز هست: «چراغ زرد شد. دو اتومبیل جلویی پیش از این که چراغ قرمز شود رد شدند. آدمک سبز برای پیاده‌ها روشن شد. مردم که منتظر بودند راه افتادند تا از

www.SID.ir

Arshive of SID

روی خط‌های سفید آسفالت از عرض خیابان رد شوند. اتومبیل‌ها آماده حرکت بودند، راننده‌ها منتظر بودند[۱]...» (۱۵).

عملاً جز از طریق تابلوها و چراغ‌های راهنما، آن‌هم به شکلی مجازی و اعتباری، رابطه‌ای برقرار نمی‌شود و انسان‌ها، از سویی با تراکم و تعدد و شتاب رویدادها مواجه‌اند، از سوی دیگر با فضاهای متعدد و لغزان و از جهت سوم، با فردیتی خیالی و نامتعارف.

در ادامهٔ داستان نیز از شیوع کوری تا آواره شدن کوران از خانه و کاشانهٔ خود و قرنطینه شدن آن‌ها و بازگشت آنها به وضع و حال و جایگاه خویش، در هیچ جای داستان به اسم خاص اماکن اشاره نمی‌شود و مکان‌ها با استفاده از تعابیر وصفی معرفی می‌شوند: «روشنایی رو به زوال بود که سرانجام به خیابانی رسیدند که خانه چشم‌پزشک و همسرش در آن بود. اینجا فرقی با جاهای دیگر ندارد، همه جا را نکبت گرفته، کورها دسته دسته بی‌هدف پرسه می‌زنند» (همان، ۲۹۶).

قرنطینه، خیابان و حتی کل شهر نیز مانند چهارراه، از سویی «نامکان» محسوب می‌شوند؛ چون تعین و تشخّص قابل قبولی نیافته‌اند و همواره محمل ازدحام رویدادها و تراکم فضاها هستند و از دیگرسو، به دلیل ماهیت تمثیلی داستان و نامشخص بودن مکان‌ها در آن، نمادین و قابل تأویل و تسرّی هستند.

۲. زمان

اکثر نویسندگان به عنصر زمان اهمیت می‌دهند. دوره و روزگار وقوع رویدادها، فصل‌ها، اوقات شبانه‌روز و حتی ساعات خاصی از این اوقات در آثار نویسندگان منعکس می‌شود. مؤلفهٔ مکان و زمان از جمله مسائلی است که در پرداخت نهایی داستان، نقش مهمی را ایفا می‌کند و درواقع ملازم یکدیگرند.

در رمان *کوری*، زمان‌ها هرچند دقیق نیستند، پذیرفتنی‌اند و به شکلی گویا و دلالتگر، در جهت رویدادها و کنش داستانی به کار رفته‌اند. بسامد اوقات بویژه شب و روز چشمگیر است؛ مثلاً در این جمله: «آن شب مرد کور، به خواب دید که کور است» (۳۰).

در جایی از داستان نیز، حال چشم‌پزشک، وقتی که کور می‌شود، اما نمی‌خواهد مثل کسانی که فقط هنگام درد و رنج به تنشان توجه می‌کنند و با درماندگی تسلیم ناامیدی می‌شوند،

۱. تمام نمونه‌ها از رمان *کوری* ژوزه ساراماگو، ترجمهٔ مهدی غبرایی، چاپ بیست‌ویکم، تهران، نشر مرکز گرفته شده است. شمارهٔ مقابل هر نقل قول، شمارهٔ صفحه است.

www.SID.ir

Arshive of SID

تسلیم درماندگی و پریشان‌حالی خود شود، چنین توصیف شده است: «آرزو می کرد شب هرگز پایان نگیرد تا او- کسی که کارش درمان چشم‌های دیگران بود- ناچار نشود بگوید من کور شده‌ام» (۴۴).

در توصیف روحیهٔ زن چشم‌پزشک که تنها فرد بینای آن قرنطینه است و بیم دارد که او هم مثل دیگران نابینا شود می‌نویسد: «در طول شب هر بار که از خواب بیدار شد، از پشت پلک‌های بسته نور ضعیف چراغ را دید که بخش را به زحمت روشن می‌کرد» (۷۳). در مواردی نیز، نویسنده دقیق‌تر به زمان وقوع حوادث اشاره می‌کند؛ مثلاً آنجا که چشم‌پزشک کور می‌شود و شب پرالتهابی را به صبح می‌رساند: «هنوز اول صبح بود که چشم پزشک فنجان قهوه و نان برشته‌ای که همسرش به اصرار برایش آماده کرده بود خورد» (۴۷).

در قسمتی از داستان نیز که به استقرار کوران در قرنطینه اشاره دارد، زمان وقوع داستان را این گونه توصیف می‌کند: «پیش از غروب آفتاب، همهٔ کورهای شناخته شده را گرد آوردند، همراه عدهٔ زیادی که بیم آلوده‌شدنشان می‌رفت» (۵۵).

ازآنجا که در رمان *کوری* نویسنده بارها به صراحت یا به کنایه، آن را کوری مجازی و نه حقیقی دانسته است بنابراین مخاطب نیز، در درک مکان و وقوع داستان (کشور و شهر) و زمان وقوع آن که احتمالاً نیمهٔ دوم قرن بیستم است و همچنین شخصیت‌های آن که زیاد نیستند و نام خاص ندارند بین نماد و واقعیت متردد است.

۳. شخصیت‌ها و شیوهٔ زندگی آنها

معمولاً عناصر دیگری را نیز در ساختن صحنه دخیل می‌دانند: «کار و پیشهٔ شخصیت‌ها و عادت و راه و روش زندگی‌شان، همچنین محیط کلی و عمومی شخصیت‌ها، مثل محیط مذهبی، فکری، روحی، اخلاقی و...» (داد، ۱۳۷۸، ۳۳). دیگر اینکه این عوامل، از زمینهٔ داستان متأثرند و به آن بازمی‌گردند: «هر شیء و یا شخصیتی با خاصیت ارتجاعی خود، همیشه به سوی زمینه بر می‌گردد؛ هیچ شیء و یا شخصیتی پا در هوا نمی‌ماند و پا در هوا بررسی نمی‌شود و پا در هوا خلق نمی‌گردد» (براهنی، ۱۳۸۶، ۲۹۷).

در رمان *کوری*، شخصیت‌های داستان نام ندارند و عنوان آنها، رمزگونه است و به نقش اجتماعی هر یک اکتفا می‌شود: رانندهٔ اتومبیل، دزد اتومبیل، زن مرد کور، چشم‌پزشک، همسر چشم‌پزشک، دختر عینکی، پیرمرد یک چشم، پسربچهٔ ساده‌لوح و... گویی کوری باعث می‌شود

www.SID.ir

Arshive of SID

که مقام و منزلت، سطح تحصیلات و اسم و رسم افراد، اهمیت خود را از دست بدهد: «شمارهٔ یک مکث کرد، انگار که می‌خواهد نام خود را بگوید، اما آنچه گفت این بود، من پلیسم و همسر چشم‌پزشک فکر نکرد نامش را نگفت، انگار او هم می‌داند که نام در اینجا مهم نیست. مرد دیگر خود را معرفی کرد، شماره دو و نمونهٔ اولی را دنبال کرد، من رانندهٔ تاکسی هستم، مرد سوم گفت شمارهٔ سه، شاگرد داروخانه‌ام. بعد زنی به حرف آمد، شمارهٔ چهار مستخدم هتلم، و آخر از همه شماره پنج، کارمند اداره‌ام» (۷۷).

۳-۲- رمان *بیراه*

مرد جوانی پس از سال‌ها دوری از پدر که با نام بارون دیکوکر[۱] معرفی می‌شود تصمیم می‌گیرد او را بیابد. این جستجو او را به سال‌های بسیار دور، مقارن با جنگ جهانی دوم و سال‌های پس از آن می‌برد. جوان در این جستجو در فضایی وهم‌آلود، گذشته و آینده را در هم می‌آمیزد. سرانجام پدر را در روستای سن- ئه- مارن[۲] در جنگل‌های فونتن بلو[۳] نزدیک پاریس پیدا می‌کند. در این مکان او با افراد مشکوکی روبه‌رو می شود که برای گذراندن تعطیلات معمولاً به این روستا و مهمانخانه آن کلوفوکره[۴] می‌آیند و با پدر راوی، رفتاری بی‌ادبانه و گستاخانه دارند و او را پیوسته تحقیر می‌کنند. راوی با این‌که از این بابت سخت ناراحت است، تلاش می‌کند برای ارتباط بیشتر با پدر، از طریق این افراد اقدام کند. او درمی‌یابد که این افراد قصد دارند پدرش را پس از رسیدن به منافع شوم خود، سربه‌نیست کنند. او تلاش می‌کند با ذکر خاطرات مشترک و دردناکی که در سال‌های دور با پدر داشته است، به ریشه‌های فرار دائم او پی ببرد. پرسش‌هایی از این دست که آیا پدرش جاسوس است؟ قاچاقچی کالای بازار سیاه است؟ جاعل اسکناس، یا فروشندهٔ تمبر تقلبی است؟ یا یک یهودی جنایتکار است؟ و ... مدام فکر و خیال جوان را احاطه می‌کند. در صحنهٔ پایانی داستان، راوی پس از سال‌ها به مهمانخانه برمی‌گردد. ژروو[۵] صاحب مهمانخانه به عکس قاب‌گرفته‌ای اشاره می‌کند که پدر و دوستانش در آن قرار دارند. او به سرانجام هر یک اشاره می‌کند: یکی تیرباران شده، دیگری به سفری غیر قابل بازگشت رفته است و پدر راوی، بارون دیکوکر به قول صاحب مهمانخانه: ناگهان آب شد و به زمین فرو رفت.

---

۱. Baron Dicoquère
۲. Saint-et-Marène
۳. Fontaine Bleue
٤. Clofocret
٥. Jérou

www.SID.ir

Arshive of SID

۳-۲-۱- صحنه و اجزای آن در رمان *بیراه*

۳-۲-۱-۱- صحنه

چنان‌که اشاره شد، صحنه، اعم از گونه‌های فراخ‌منظر و نمایشی آن، در ایجاد فضا و رنگ و لحن داستان تأثیرگذار است. در رمان *بیراه* صحنهٔ فراخ‌منظر، با توصیف منظره‌ها، ظاهر شخصیت‌ها، جا و مکان آن‌ها و نیز توصیف اعمال شخصیت‌ها همراه است و امور معمولی و روزمره را نشان می‌دهد: «زندگی مشترک ما به این شکل آغاز شد. آن اوایل با احترام و ادب زیادی با من حرف می‌زد. نوعی ملاحظه و حرمت که پسران به‌ندرت از سوی پدران خود دریافت می‌کنند. وقتی با من حرف می‌زد احساس می‌کردم که خیلی مراقب کلماتی است که به کار می‌برد، اما نتیجهٔ گفتگو فاجعه بود. بیش از پیش از شیوه‌های پیچیدهٔ ادبی و کلامی استفاده می‌کرد و بارها برای شروع یک گفتگو به جاهای نامربوط کشیده می‌شد. صبحانه‌ام را هر روز به اتاقم می‌آورد و با تشریفات زیادی صبحانه‌ام را در یک سینی کنار تشکم می‌گذاشت و این تشریفات چقدر با فضای اتاقم ناهمگون بود ...» (۸۶).

در این تکه از داستان، به امور متداول و معمولی اشاره شده است و نمایی کلی و عام به مخاطب ارائه می‌شود. گویی گزارش مکرر و عادی از یک وضعیت یا موقعیت است و پیوسته اتفاق می‌افتد. در قسمتی از داستان، راوی خاطرات مشترک گذشتهٔ خود و پدرش را مرور می‌کند. در سال‌هایی دور که پدر راوی به مشاغل مختلف ولی مشکوک مشغول بوده ولی سرانجام یک روز به خاطر فروش تمبر تقلبی سخت کتک می‌خورد و پسر به یاری‌اش می‌شتابد. «پدرم را شیاد و حقه‌باز خطاب می‌کردند و او را متهم می‌کردند که قصد داشته تمبری را که حتی در کتاب‌های راهنما هم به ثبت نرسیده است به آن‌ها بیندازد.... یکی از آن‌ها، مثل دیوانه‌ها، یقه کت پدرم را گرفت و شروع به سیلی زدن با تمام قدرت به صورت پدرم کرد، یکی دیگر با مشت به جان پدرم افتاد، تصادفاً چتری به همراه داشتم و با آن چند ضربه به این دیوانگان تمبر وارد کردم... تمام راه برگشت مثل فراری‌ها می‌دویدم» (۹۰).

در این صحنه از داستان، روال عادی داستان دگرگون می‌شود و لحظه‌پردازی از صحنه‌هایی نشان داده می‌شود که مقطعی، آنی و غیرتکراری است و دیدن دوبارهٔ آن‌ها، ممکن نیست.

در رمان *بیراه* صحنه‌های فراخ‌منظر و نمایشی، گاه در کنار هم می‌آیند؛ اما بسامد صحنه‌های فراخ‌منظر به خاطر بازگویی و مرور خاطرات گذشته، توسط راوی، بیشتر است.

www.SID.ir

Arshive of SID

۳-۲-۱-۲- عناصر تشکیل‌دهندهٔ صحنه

۱. مکان

در رمان *بیراه* موقعیت مکانی رویدادها، کشور فرانسه، شهر پاریس و حومهٔ آن است. صحنهٔ اصلی و مرکزی که حوادث داستان در آن اتفاق می‌افتد روستایی نزدیک پاریس به نام «سن – ئه – مارن» و مهمانخانه‌ای به نام کلوفرکره که در آن قرار دارد و محل قرار افراد مختلف از جمله دوستان پدر راوی است. نویسنده در توصیف جزئیات روستا چنین می‌نویسید: ««سن– ئه – مارن» بدون شک یکی از زیباترین روستاهای این منطقه است که در حاشیهٔ جنگل «فونتن بلو» در شمال شرقی پاریس قرار دارد. به دلیل نزدیکی به پاریس، برخی از ثروتمندان پاریس ویلاهایی را برای سپری کردن روزهای تعطیل سال در اینجا ساخته‌اند. آن‌ها، کمتر به خانه‌های درندشت‌شان می‌آیند. شاید به دلیل جنگ و اتفاقات بدی که در این حوالی افتاده است»[۱] (۳۰). نویسنده با تأکید بر مشخصات روستا، فضای پیرامونی را در تطابق و هماهنگی با شخصیت‌های داستان قرار می‌دهد. شیوهٔ پردازش مکان، به خواننده امکان می‌دهد که از ویژگی‌ها و خصوصیات شخصیت‌های داستان و عملکردشان بیشتر بداند در توصیف مهمانخانهٔ «کلوفوکره» راوی، نمای کلی و تثبیت شدهٔ آن را به تصویر می‌کشد: «افراد دیگری نیز دائماً برای گذراندن شنبه‌ها و یکشنبه‌ها به این مکان می‌آیند. بارها پیش آمده که مدیر روزنامه، میزبان بیش از بیست مهمان در ویلایش بوده است. سروصداهای عجیب و حیرت‌انگیز آن‌ها، رفته رفته حتی برای اهالی روستا که عادت به زندگی ساده و آرام دارند عادی است... زنی که مسئولیت ادارهٔ مهمان‌خانه «کلوفوکره» را در غیبت خانوادهٔ بوسیر به عهده دارد در گذشته مدیر رستورانی در پاریس بوده است» (۳۳-۳۴). راوی داستان در مرور خاطراتش به شهر پاریس زادگاه و محل زندگی‌اش اشاره می‌کند.

این‌که در سن هفده سالگی برای اولین بار پدرش را ملاقات می‌کند و این دیدار موجب جدایی او از خانوادهٔ پساک[۲] که او را تحت‌الحمایه قرار داده بودند، می‌شود. یادآوری خاطرات گذشته، فرصتی پیش می‌آورد تا راوی به توصیف پاریس، خیابان‌ها، بلوارها، رستوران‌ها، مکان‌های دیدنی آن بپردازد: «باران می‌بارید. پدرم و من شانه به شانهٔ هم راه می‌رفتیم. تا خیابان شارترون[۳] جایی که خانوادهٔ پساک بود پیاده طی کردیم ... بارها پس از آن برایمان پیش

۱. تمام نمونه‌های داستانی از کتاب *بیراه* پاتریک مودیانو(۱۳۹۲). ترجمهٔ آرش نقیبیان، تهران: نشر فرهنگ آرش، گرفته شده است. شمارهٔ مقابل نقل قول‌ها شمارهٔ صفحه است.

۲. Pessac

۳. Chartron

www.SID.ir

Arshive of SID

می‌آمد که به رانندهٔ تاکسی آدرس خانه‌ای در بلوار گروتل[۱] را می‌دادیم در حالی که خیلی وقت پیش این آپارتمان را ترک کرده بودیم و در بلوار «کرملین» زندگی می‌کردیم... آن موقع برای اولین بار به پاریس رسیدم. پدرم در خیابان ویاره–دو– ژوایوس[۲] زندگی می‌کرد» (۸۴–۸۵).

در جایی دیگر از داستان، مکان‌های دیگری را از پاریس نام می‌برد که بخش مهمی از خاطرات راوی در آن اتفاق افتاده است: «مکان‌های دیگری هم هنوز از آن دوران زندگی‌ام به یادم می‌آمد، آپارتمان شمارهٔ ۶۵ بلوار کلرمان[۳] با چشم‌اندازی که به گورستان ژانتین[۴] داشت یا خانه‌ای که در خیابان روگرد[۵] قرار داشت و یا ساختمان بلوار فلیکس فور[۶] (۹۶)

معمولاً در رمان *بیراه* مکان‌ها با توصیف دقیق اشیاء و لوازم موجود در آن ارائه می‌شود و باعث می‌شود صحنهٔ داستان به خوبی شکل گیرد؛ زیرا «صحنه در داستان، یعنی جمله‌ها و عباراتی که در مجموع تصاویر متحرک پیش‌برندهٔ داستان را ارائه می‌دهند، وقتی ما از عمل یا عکس‌العمل شخصیت یا شخصیت‌های داستان تصویر می‌سازیم صحنهٔ داستانی به وجود می‌آید» (فتاحی، ۱۳۸۶، ۱۹۱).

در توصیف جزئیات سالن مهمانخانه کلوفوکره هیچ چیز از دید راوی پنهان نمی‌ماند: «سالن به سبک مستعمره‌نشین‌ها تزیین شده است. دیوار انتهای سالن با کاغذ دیواری پوشانده شده است، یک کاغذ دیواری با رنگ‌های لطیف که بنا به تعریف مورای[۷] صحنهٔ روحانی پل قدیس و باکرهٔ مقدس را به نمایش می‌گذارد. یک صندلی ننویی، میزهای کوچک و صندلی‌هایی با چوب خیزران، کوسن‌هایی که در همه‌جای سالن پخش شده‌اند سه لوستر کاغذی چینی که از سقف آویزان شده‌اند و...» (۵۶).

۲. زمان

زمان روایی *بیراه* کرانه‌مند و دامنهٔ آن محدود است. هم زمان حال را در بر می‌گیرد و هم پس از یک فلش‌بک به گذشته، به اشغال فرانسه توسط آلمان در جنگ جهانی دوم اشاره دارد. در حقیقت برش‌های زمانی که در داستان اتفاق می‌افتد هویت و عملکرد اشخاص (به‌ویژه پدر

۱. Grotelle
۲. Viaré de joyace
۳. Kellermann
۴. Jeantine
۵. Regarde
۶. Flixe four
۷. Muraille

www.SID.ir

Arshive of SID

راوی) را بر ملا می‌کند. مرور خاطرات راوی، عملکرد و اعمال شخصیت را آشکار می‌سازد. «لاک گفته بود که هویت فردی عبارت است از هویت ضمیر خودآگاهی که از طریق استمرار در زمان جریان دارد؛ به عبارت دیگر، فرد به‌واسطهٔ خاطراتی که از افکار و اعمال گذشته‌اش دارد، با هویت مستمر خود ارتباط می‌یابد» (پاینده ، ۱۳۸۶، ۳۰).

به طور کلی بسامد اوقات و همچنین تعیین دقیق زمان در رمان *بیراه* اندک است:

- «شب، وقتی که کنت مارچوره، با سرحالی بیشتری نسبت به همیشه با مودگالاس شوخی می‌کند»(۱۸).
- «آن شب، تمام مدتی که در آن تشک کهنه دراز کشیده بودم و در انتظار خواب بودم صدای پای پدرم را می‌شنیدم که طول و عرض سالن نشیمن را طی می‌کرد»(۸۵).

۳. شخصیت‌ها و شیوهٔ زندگی آنها

در ابتدای رمان *بیراه* شخصیت‌ها و عملکردشان در هاله‌ای از ابهام فرورفته‌اند؛ ولی هرچه به پایان داستان نزدیک می‌شویم ماهیت هریک بر خواننده آشکار می‌شود و هویتشان به نام و نشان مشخص می‌گردد:

در این داستان، شخصیتی که عمدتاً راوی است برش‌هایی از زندگی گذشته و حال خود را به تماشا می‌گذارد. او در جستجوی پدر با شخصیت‌هایی روبه‌رو می‌شود که مشکوک، خطرناک و غیرقابل اعتمادند و پدرش از آن‌ها هراس دارد. تمام تلاش راوی این است که از طریق اطرافیان پدرش، شخصیت واقعی او را دریابد: «شخصیت‌ها متعلق به طبقات اجتماعی مختلف‌اند که به دنبال دستیابی به جایگاه‌های خاصی در جامعهٔ آن روز فرانسه، بر طبق روایت‌هایی دروغین هویتی جعلی برای خود ساخته‌اند. «کنت دومارچوره» که سابقاً لژیونر بوده و تنها رهاورد وی از سال‌های عضویت در لژیون فرانسه بیماری مالاریاست که روز به روز او را ناتوان‌تر می‌کند، ژان مورای[۱] مدیر مسئول یک روزنامه است که به همراه برادرزاده‌اش زندگی می‌کند. آنی مورای[۲] هنرپیشه‌ای آماتور است که با موهای بور و پیچیده در یک پالتوی پوست قرار است به‌زودی با لژیونر بازنشسته ازدواج کند و در آخر، پدر راوی که دیگران او را با نام «بارون دیکوکر» صدا می‌زنند» (۱۰).

راوی از این‌که دوستان پدر، پیوسته او را تحقیر می‌کنند و با الفاظ نامناسب او را صدا

---

۱. Jean Muraille

۲. Annie Muraille

www.SID.ir

Arshive of SID

می‌زنند و حتی به او تهمت می‌زنند و او سکوت اختیار می‌کند ناراحت است: «پدرم بلند می‌شود، به آن‌ها می‌گوید که خسته است و می‌خواهد به خانه برود، می‌گوید کاری دارد که باید به اتمام برساند. مارچوره با صدای کلفتی از او می‌پرسد: چه کار داری؟ نکند در حال چاپ اسکناس تقلبی هستی؟ ... مارچوره با تمسخر می‌گوید: اگر به جای شما بودم به این چاقالو مظنون می‌شدم، حواستان به او باشد و با دستش پدرم را نشان می‌دهد» (۶۳). در این بخش‌ها، صحنه، بازتاب عملکرد شخصیت‌های داستان است و محملی را برای ظهور و کنش شخصیت‌ها و حوادث داستان فراهم می‌آورد. بنابراین در ایجاد فضا و رنگ یا حال‌و هوای داستان بسیار تأثیرگذار است. به هر حال محیط کلی و عمومی داستان، هم ویژگی‌های اخلاقی شخصیت‌ها و هم شرایط فکری و روانی آن را نشان می‌دهد. عنصر صحنه، به گونه‌ای فراهم شده که در آن فرصتی برای عرضهٔ اعمال، عملکرد و رفتار شخصیت‌ها فراهم می‌شود. به قول کادن، نامی است که به روش دراماتیک روایت اطلاق می‌شود که در آن، رویدادها تقریباً با همان سرعت و آهنگی که فرضاً رخ‌داده‌اند و معمولاً با طول و تفصیل و استفاده از دیالوگ عرضه می‌شوند (کادن، ۱۳۸۰، ۴۰۱).

درمجموع، توصیف صحنه (مکان، زمان و عملکرد شخصیت) در رمان *بیراه* متناسب با حالات و روحیات اشخاص است و جزئیات آن با توصیف دقیق همراه است.

۴- نتیجه‌گیری

- دو رمان، در عین مشترکاتی چون داشتن درونمایهٔ فلسفی؛ توجه و تأکید بر ضعف‌ها، نقایص و بحران‌های بزرگ هویتی و فکری در زندگی انسان معاصر و برخورداری از ساختار منسجم، زیبا و اثرگذار و نیز بهره‌مندی از تمهیدات روایت‌پردازی قوی، دست کم از حیث چندوچون صحنه و ارکان و اجزای تشکیل‌دهندهٔ آن، مانند زمان، مکان و رفتارها و حالات شخصیت‌ها، اختلافات نظرگیری دارند.

- مکان وقوع حوادث در رمان *بیراه* کشور فرانسه، شهر پاریس و حومهٔ آن است و رویدادهای اصلی در روستای نزدیک این شهر اتفاق می‌افتد که نویسنده با دقت تمام جزئیات آن را توصیف می‌کند؛ اما در رمان *کوری* مکان وقوع حوادث کاملاً ناشناخته باقی می‌ماند و به کشور یا شهر خاصی اشاره نمی‌شود. در واقع، در این رمان، نه با «مکان»، که با «نامکان» مواجهیم. شهر، چهارراه و قرنطینه، مکان‌هایی هستند که مکان نیستند؛ بدین معنا که در آن‌ها، بر خلاف مکان‌های انسان‌شناختی و آشنا و شهرها، چهارراه‌ها و قرنطینه‌های گذشته، عملاً جز

www.SID.ir

Arshive of SID

از طریق الفاظ رمان یا تابلوها و چراغ‌های راهنما، آن‌هم به شکلی مجازی و اعتباری، رابطه‌ای برقرار نمی‌شود و انسان‌ها، از سویی با تراکم و تعدد و شتاب رویدادها مواجه‌اند، از سوی دیگر با فضاهای متراکم، متعدد و لغزان و از جهت سوم، با فردیتی خیالی و نامتعارف. گویی نویسنده قصد دارد با کلی و فرامکانی نمودن مکان‌های داستان، وجه تمثیلی و بار نمادین آن را بیشتر کند و آن را به همهٔ جوامع بشری تعمیم دهد.

– عنصر زمان در رمان *بیراه* کرانه‌مند و دامنهٔ آن محدود به دورهٔ تاریخ معاصر و حدوداً مقارن با جنگ جهانی دوم و سال‌های پس از آن است؛ هرچند بسامد زمان‌های دقیق وقوع حوادث در آن اندک است؛ اما در رمان *کوری* عکس این حالت به چشم می‌خورد؛ بدین معنا که زمانِ کلی ابهام بیشتری دارد و به صراحت به دورهٔ زمانی خاصی اشاره نشده است و خواننده از قرائن داستان درمی‌یابد که حوادث آن در نیمهٔ دوم قرن بیستم اتفاق افتاده است؛ اما بسامد اوقات دقیق وقوع حوادث در آن، بیشتر از «بیراه» است.

– هر دو رمان، آمیزه‌ای از صحنه‌های فراخ‌منظر و نمایشی به کارگرفته شده است؛ اما صحنه‌های فراخ‌منظر در رمان «*بیراه*» بیشتر است و صحنه‌های نمایشی در رمان «*کوری*».

– محیط کلی و عمومی حضور شخصیت‌ها و همچنین شیوهٔ زندگی، کار و حرفهٔ آن‌ها در رمان «*بیراه*» دقیق‌تر است و با توصیف دقیق جزئیات همراه است؛ شخصیت‌های داستان نام و نشان مشخص دارند و عملکرد و رفتارشان (در گذشته و حال) آشکار می‌شود؛ اما در رمان «*کوری*»، اولاً فقط مقاطعی از زندگی شخصیت‌ها، روشن می‌شود و محور داستان بیشتر بر زمان حال متمرکز است و ثانیاً شخصیت‌ها گاه نمادین و گاه نوعی (تیپیک) هستند و این امر، ظرفیت تأویل‌پذیری آن را بالا می‌برد.

– در هر دو رمان، صحنه‌ها، گاهی متضمن معنایی نمادین و عمیق‌اند. در رمان «*بیراه*» شخصیتی که عمدتاً راوی است براساس یک برخورد یا تصادف به گذشته و خودش حرکت می‌کند. تأمل در بازیافتن هویت و حافظه، دغدغهٔ بنیادین شخصیت‌های اصلی داستان است و این امر، بر عملکردشان اثر می‌گذارد. در رمان «*کوری*» نیز بیشینهٔ مکان‌ها و زمان‌ها و صحنه‌های مختلف داستان نمادین‌اند.

۵- منابع

اُژه، مارک (۱۳۸۷). *نامکان‌ها*، ترجمهٔ منوچهر فرهومند، چ اول، تهران، دفتر پژوهش‌های فرهنگی.

www.SID.ir

Arshive of SID

انوشه، حسن و دیگران (۱۳۷۶). *فرهنگنامه ادبی فارسی* (دانشنامه ادب فارسی۲) تهران، سازمان چاپ و انتشارات.

براهنی، رضا (۱۳۶۸). *قصه‌نویسی*، چ چهارم، تهران، نشر البرز.

داد، سیما (۱۳۸۵). *فرهنگ اصطلاحات ادبی*، چ سوم، تهران، مروارید.

ساراماگو، ژوزه (۱۳۹۰). *دفتر یادداشت*، ترجمهٔ علی قادری، تهران، نشر مروارید.

ـــــــــــ (۱۳۹۰). *دخمه*، ترجمهٔ کیومرث پارسایی، چاپ هفتم، تهران، نشر روزگار.

ـــــــــــ (۱۳۹۱). *تاریخ محاصره لیسبون*، ترجمهٔ عباس پژمان، تهران، نشر مرکز.

ـــــــــــ (۱۳۹۲). *بلم سنگی*، ترجمهٔ مهدی غبرایی، چاپ چهارم، تهران، نشر هاشمی.

ـــــــــــ (۱۳۹۳). *کوری*، ترجمهٔ مهدی غبرایی، چاپ بیست و یکم، تهران، نشر مرکز.

شمیسا، سیروس (۱۳۸۱). *انواع ادبی*، چاپ نهم ، تهران، فردوس.

فتاحی، حسین (۱۳۸۶). *داستان گام به گام*، تهران، نشر جدید.

فتوحی رود معجنی، محمود (۱۳۸۵). *بلاغت تصویر*، تهران، سخن.

فرد، رضا (۱۳۷۷) . *فنون آموزش داستان کوتاه*، تهران، امیرکبیر.

کادن، ج . ای (۱۳۸۰) . *فرهنگ ادبیات و نقد*، ترجمه کاظم فیروزمند، تهران، شادگان.

لاج، دیوید و همکاران (۱۳۸۶). *نظریه های رمان*، ترجمهٔ حسین پاینده، تهران، نیلوفر.

لوکاچ، جورج (۱۳۸۶). *نویسنده، نقد و فرهنگ*، ترجمهٔ اکبرمعصوم بیگی، تهران، دیگر.

مستور، مصطفی (۱۳۷۹). *مبانی داستان کوتاه*، تهران، مرکز.

مودیانو، پاتریک (۱۳۹۰). *دورا برودر*، ترجمهٔ نسرین اصغر زاده، تهران، افراز.

ـــــــــــ (۱۳۹۱). *تصادف شبانه*، ترجمهٔ مهسا ابهری، تهران، فرهنگ جاوید.

ـــــــــــ (۱۳۹۲). *بیراه*، ترجمهٔ آرش نقیبیان، تهران، فرهنگ آرش.

ـــــــــــ (۱۳۹۳). *سفر ماه عسل*، ترجمهٔ نسرین اصغرزاده، چ ۳، تهران، افراز.

ـــــــــــ (۱۳۹۳). *محله گمشده*، ترجمهٔ اصغر نوری، تهران، افراز.

میرصادقی، جمال (۱۳۶۶). *ادبیات داستانی، قصه، داستان کوتاه، رمان*، تهران، شفا.

www.SID.ir

Arshive of SID

ـــــــــــــــــ و میمنت ذوالقدر(۱۳۸۸). *واژه‌نامهٔ هنر داستان‌نویسی*، چاپ دوم، تهران، کتاب مهناز.

www.SID.ir