

تحلیل تطبیقی «عروسک‌فروشی» صادق چوبک^۱ و «جَنَّة علی

الرَّصِيف» سعدالله ونوس^۲

مجید صالح بک *

دانشیار دانشگاه علامه طباطبائی^(۵)، تهران

فاطمه بیات فر **

کارشناس ارشد ادبیات تطبیقی دانشگاه علامه طباطبائی^(۶)، تهران

(تاریخ دریافت: ۱۳۹۳/۰۱/۲۰؛ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۴/۰۳/۳۰)

چکیده

از میان آثار صادق چوبک (نویسنده ایرانی) و سعدالله ونوس (نمایشنامه‌نویس سورئ) دو اثر «عروسک‌فروشی» و «جَنَّة علی الرَّصِيف» شباهت فراوانی با هم دارند. در این مقاله سعی شده است ابتدا موضوع و درونمایه دو اثر به وضوح بیان شود و آنگاه با توجه به مکتب آمریکایی، عناصر ساختاری این دو اثر به صورت تطبیقی مورد تحلیل قرار گیرد. به همین منظور، ساختار روایی دو اثر بر اساس نظریه‌های روایت‌شناسان بزرگی چون ویلیام لباو، گرماس و ژرار ژنت در چهار بخش شخصیت، پیرنگ، دیدگاه زمانی و دیدگاه مکانی مورد بررسی قرار گرفته است و در خلال تأمل در عوامل انسجام صوری و معنایی این دو اثر، به بررسی تفاوت‌ها و شباهت‌های آنها از نظر موضوع، فضاپردازی، زمان و مکان، طرح و غیره نیز پرداخته شده است. در پایان، علاوه بر نتیجه‌گیری، از علل قرار گرفتن این دو اثر در زمره آثار ناتورالیستی، به مثابه گفتمان حاکم بر آن جوامع نیز سخن به میان آمده است.

واژگان کلیدی: صادق چوبک، عروسک‌فروشی، سعدالله ونوس، جَنَّة علی الرَّصِيف،

ناتورالیسم، ادبیات تطبیقی، مکتب آمریکایی، روایت‌شناسی.

* E-mail: msalehbek@gmail.com (نویسنده مسئول)

** E-mail: bayatfar.f2@gmail.com

مقدمه

داستان کوتاه رئالیستی را معمولاً برشی از زندگی می‌دانند که نویسنده داستان، با ذکر جزئیات یک رویداد خاص، «توهمی از واقعیت» را بازنمایی می‌کند، به طوری که این داستان‌ها، اغلب با توصیفی مشروح و باورپذیر از مکان رویدادهایشان و اشیاء داخل آنها آغاز می‌شود. در نمایشنامه هم به این دلیل که به قصد اجرا نوشته می‌شود، نویسنده توصیفی مشروح از صحنه در نمایشنامه می‌آورد و از آنجا که یک نمایشنامه خوب وحدت موضوع، زمان و مکان دارد، نمایشنامه‌ها نیز همچون نمایشنامه مورد نظر ما - یک حادثه خاص در زمان و مکان محدود را در بر می‌گیرند. پدیدآورندگان آثار رئالیستی با «مشاهده دقیق» پیرامون خود به موضوع‌هایی مانند «فقر» و «محرومیت» می‌پردازند. ناتورالیست‌ها نیز این کار را انجام می‌دهند، اما «معتقدند علاوه بر مشاهده، نویسنده باید همچون یک عالم علوم طبیعی، دست به تجربه هم بزند» (پاینده، ۱۳۸۹: ۲۹۶). دهه پنجاه در ایران، اوج ناتورالیست است و صادق چوبک که با نثر تأثیرگذارش، حتی از رنج، درد و مرگ را بر جای جای داستان‌هایش حکم‌فرما می‌کند، بر تارک این سبک می‌درخشد. در ادبیات عرب نیز پس از جنگ جهانی دوم و بروز حوادثی چون تشکیل کشور صهیونیستی به پایتختی اورشلیم در سال ۱۹۴۸ میلادی، سقوط رژیم سلطنتی مصر در سال ۱۹۵۲ میلادی و سقوط فیصل دوم در عراق در سال ۱۹۵۸ میلادی و در نتیجه آنها شکل‌گیری فاصله طبقاتی و وضعیت بد اقتصادی، زمینه ظهور آثار رئالیستی و ناتورالیستی فراهم می‌گردد، به گونه‌ای که سرهنگ غلامرضا نجاتی در کتاب جنبش‌های ملی مصر اذعان می‌دارد که در این سال‌ها «فاصله طبقاتی زیاد شده بود و یا حتی زندگی طبقه متوسط مانند زندگی مردم فقیر و کم‌درآمد شهری شد»^۳ (نجاتی، ۱۳۶۵: ۶۵). بعد از شکست اعراب از اسرائیل در جنگ ۱۹۶۷ میلادی، این دید رئالیستی اندکی تندتر شد و جنبه ناتورالیستی گرفت.

می‌دانیم که مسئله «فقر» از مسائل عام جوامع است که می‌تواند در هر زمانی دستمایه تفکر نویسندگان قرار بگیرد، همان‌گونه که دستمایه دو نویسنده مورد نظر ما در این دو اثر قرار گرفته است. اما اینکه این دو نویسنده چگونه چنین مسئله‌ای را دستمایه‌ای برای نقد اجتماع و فردیت قرار داده‌اند، موضوعی است که برای پاسخگویی به آن باید از نظریه‌های روایت‌شناسی مدد گرفت. نخستین نظریه روایت‌شناسی را مکتب شکل‌گرایان روس در اوایل قرن بیستم ارائه

کردند که از پراپ و تودوروف می‌توان به عنوان پیشگامان آنها یاد کرد. روایت‌شناسان «ساختار روایت را بر اساس نقش [گونگون آن] مورد بررسی قرار دادند. اما آنچه محور اصلی این روش‌ها را تشکیل می‌داد، توافق بر این اصل بود که داستان‌های گونگون پیرنگ یکسانی داشته باشند» (صالحی‌نیا: ۲۴).

پیشینه تحقیق

پس از تحقیقات کتابخانه‌ای و جستجوی اطلاعات از مجاری معمول درباره نقد و تحلیل‌های نوشته شده بر آثار مورد نظر این دو نویسنده می‌توان گفت نقد و تحلیل‌های فراوانی، به‌ویژه از نگاه نقد سنتی پیرامون آثار این دو نویسنده نوشته شده است که از آن جمله می‌توان به آثاری چون «بزرگترین دستاورد چوبک» از قاسم یاحسینی، «بررسی و تطبیق آثار صادق چوبک» از نرگس کشانی و «تحلیل گفتمان انتقادی در گزیده آثار چوبک» از افسانه معراجی، «بررسی عوامل انسجام واژگانی در داستان‌های صادق چوبک» از محرمعلی محمدیان و همچنین تحلیل‌هایی بر آثار سعدالله ونوس، چون «الکلمة- الفعل فی مسرح سعدالله ونوس» از إسماعیل إسماعیل فهوه، «دراسة فی مسرح سعدالله ونوس» از أحمد سخسوخ، «سعدالله ونوس فی مرآة نقد» از مصطفی عبوده و ... اشاره نمود که در آنها آثار این دو نویسنده به شیوه نقد سنتی و یا بر اساس نظریه‌های شکل‌گرایان روس مورد بررسی قرار گرفته است. همچنین شایان ذکر است که نمایشنامه «جثه علی‌الرّصیف» سعدالله ونوس بنا به خبرگزاری کویت و دیگر خبرگزاری‌های عربی، چندین بار به اجرا درآمده است و توانسته از جشنواره دانشگاه فیلادلفیا در سال ۲۰۰۵ برنده جایزه شود.

روش پژوهش

این مقاله سعی دارد با تحلیل این دو اثر، به دیدگاه‌های مشترک نویسندگان آن در نگاه به جهان اطراف خود بپردازد. به‌طبع هنگام بازخوانی به مواردی چون ناتوالیستی بودن آنها، تفاوت ژانر و تأثیر آن در القاء مضمون یکسان، تفاوت در دیدگاه مکانی، زمانی و شخصیت‌پردازی در عین شباهت پیرنگ پرداخته خواهد شد. لذا برای محقق شدن این منظور، مکتب آمریکایی مد نظر قرار گرفته است. بنا بر دیدگاه این مکتب، ادبیات به عنوان پدیده‌ای جهانی و در ارتباط با سایر شاخه‌های دانش بشری و هنرهای زیبا معرفی می‌شود و به بیان

دیگر، هدف آن تبیین این موضوع است که چگونه جزئیات در یک اثر می‌توانند القاگر معانی خاص باشند. به همین سبب، سعی بر آن داشته‌ایم که با توجه به نوع روایت‌ها که یکی در قالب داستان و دیگری در قالب نمایشنامه است، در تحلیل ساختار روایت از نظریه ویلیام لباو، از نظریه گرماس در تحلیل شخصیت و ژرار ژانت در تحلیل زمان روایت، به دلیل کامل بودن از نظر اکثر نظریه‌پردازان بعدی بهره بگیریم و عوامل پیوستگی متن از قبیل زاویه دید، صحنه و ... جداگانه و هم به صورت تطبیقی بررسی نماییم. در این بررسی، شاخص‌های سبکی هر دو اثر، مثل مؤلفه‌های واژگانی و معناشناسی، اعم از نظام آوایی و دستوری نیز مورد توجه قرار گرفته تا تأثیر آنها در انسجام متن و ارتباط آنها با جانمایه اثر (موضوع) مشخص گردد.

موضوع، مفهوم و درونمایه (Subject, Concept, Theme)

در *واژه‌نامه هنر داستان‌نویسی*، تعریف این سه اصطلاح با تفاوت‌های ظریفی بیان شده است. مفهوم «یعنی تمامیت و کلیت معنایی که از دو اثر فهمیده می‌شود» و بنابر این تعریف، مفهوم این دو اثر «فقر» است و موضوع «شامل مجموعه پدیده‌ها و حادثه‌هایی است که داستان را می‌آفریند». با توجه به شباهت هر دو اثر در مفهوم، موضوع هر دو اثر، «رشته‌حوادثی است که به گرسنگی و بی‌پناهی و در نهایت، مرگ شخصیت اصلی منجر می‌شود»، گرچه درونمایه که از موضوع به دست می‌آید، دارای وجه ناتورالیستی است و باعث تفاوت‌هایی در این دو اثر شده است. درونمایه در داستان «عروسک‌فروشی»، «فقری است که بر اثر وراثت و جبر اجتماعی به کودکان به ارث می‌رسد و آنها به ناچار دست به گریبان این واقعیت تلخ و زیستن در آن حال هستند». در *جثه علی‌الرصیف* نیز «فقر گسترده بر اثر سازوکارهای جامعه طبقاتی در جامعه‌ای که قانون داروینی بر آن حکم فرماست، باعث می‌شود کسانی که از قدرت اقتصادی بیشتری برخوردارند، بتوانند در ستیزی بی‌رحمانه برای زندگی، جان خود را حفظ کنند». شباهت این دو اثر در «موضوع و مفهوم»، باعث شباهت آنها در پیرنگ شده است.

پیرنگ (Plot)

«پیرنگ، نقشه، طرح، الگو یا شبکه استدلالی حوادث در داستان است و چون و چرایی حوادث در داستان را نشان می‌دهد» (میرصادقی، ۱۳۸۸: ۶۳-۶۴). پیرنگ دو اثر مورد نظر ما، ساده، قابل فهم و تا حدی شبیه به هم است و در آنها زندگی از منظر آدم‌های بی‌سواد، غیرسیاسی و فقیر- بنا به هر دلیلی - نشان داده شده است؛ افرادی که گویی تنها هدف آنان

ادامه و به پایان رساندن این زندگی محقر است. روایت‌شناسان ساختار روایت را به چند بخش تقسیم کرده‌اند. در این میان، مشهورترین تقسیم‌بندی از آن ویلیام لباو است. وی در تقسیم‌بندی خود، ساختار روایت را به بخش‌های ذیل تقسیم می‌کند: ۱- چکیده (Abstract). ۲- جهت‌گیری (Orientation). ۳- رخدادها (Actions). ۴- پیچیدگی و اوج (Complication). ۵- ارزیابی (Evaluation). ۶- فرجام (Coda). ۷- نتیجه‌گیری (Resolution) (علوی و نعمتی، ۱۳۸۶: ۲۶۶-۲۶۵). در بند اول عروسک‌فروشی، صادق چوبک حال و هوای کلی اثر خود را بیان کرده است. این بند همان قسمتی از ساختار داستان است که لباو آن را «چکیده» می‌نامد: «کسی چنان برف سنگین و سرمای سرسام‌آوری در پاییز را به یاد نداشت. شامگاه بود که ناگهان سوز گزنده‌ای تو گوش‌ها سوت کشید و دنبالش، در اندک زمانی، دل آسمان گرفت و ابر سفیدی که کم‌کم خاکستری شد، چاله‌چوله‌های نیلی آسمان را پُر کرد و هنوز شب به نیمه نرسیده بود که شهر زیر پلاس برف به خواب رفت» (چوبک، ۱۳۸۲: ۱۵۱).

کلّ این بند دو جمله است و سنگینی خاصی بر این بند تحمیل کرده است. ترکیب‌های دو واحدی همانند «برف سنگین»، «سرمای سرسام‌آور» و «سوز گزنده» جزو مختصات سبکی چوبک است. از سویی، در اینجا مفهوم خورشیدی که دارد غروب می‌کند، از دیدگاه آرکی تایپ، برابر با مرگ است. تکرار واج «س» در عبارت «سرمای سرسام‌آور» کیفیت موسیقایی به اثر می‌بخشد و تنهایی و سکوت را القا می‌کند (برگرفته از جزوه کلاسی دکتر پاینده). واژه‌های «شب»، «خاکستری»، «شامگاه»، «برف سنگین»، «پاییز»، حال و هوایی خاص به اثر می‌بخشد که با لحن و فضای حاکم بر داستان همساز و همخوان است.

چوبک بعد از این بند، زمان، مکان و شخصیت اصلی را معرفی می‌کند که مطابق بخش دوم تقسیم‌بندی لباو می‌توان آن را «جهت‌گیری» ساختار داستان دانست. در ادامه، تلاش‌های بی‌ثمر پسرک برای سیر کردن شکم خود در داستان حاکی از «رخدادها» در تقسیم‌بندی لباو است و در نهایت، اپیزود جنازه‌عباس‌پلنگ در داستان «پیچیدگی و اوج» داستان را به وجود می‌آورد و بی‌ثمر بودن تلاش‌های پسرک و دست به دزدی زدن او، منجر به «ارزیابی» در داستان می‌شود و مرگ پسرک عروسک‌فروش «فرجام و نتیجه‌گیری» ساختار داستان را شکل می‌دهد.

در پیرنگ نمایشنامه‌جنازه‌ای بر پیاده‌رو نیز همانند داستان عروسک‌فروشی، در بند آغازین و به واسطه توصیف صحنه‌ای که در آغاز اثر آمده، نکته و پیام اصلی داستان ارائه می‌شود: «....»

صبح یکی از روزهای سرد زمستان است. باد سردی می‌وزد. پرده که باز می‌شود، ما شاهد پرچینی هستیم و نزدیک آن دری آهنین می‌بینیم. گدایی به خود می‌پیچد و دندان‌هایش به صورت مسخره‌ای به هم می‌خورد. چهره‌ای کبود مانند مردگان دارد. کنارش گدای دیگری هست با چشمان بسته. رنگ صورتش کبود مایل به زرد است. گدای دوم به نظر تماشاچیان شبیه مجسمه‌ای چوبین است که به ماسه و لجن آلوده شده است» (چوبک، ۱۳۸۲: ۴۶).

واژه‌های «کبود»، «مرده»، «سرد»، «آهنین»، «لجن‌آلود» و فعل «می‌پیچد» بار منفی دارند و حاکی از همان اتفاق ناگواری است که در پایان نمایشنامه رخ می‌دهد. ترکیب واژگانی «باد سرد»، «روز سرد»، «چهره کبود»، ... بیانگر سرمای جانفرسایی است که در نهایت، هر دو گدا در برابر آن مغلوب می‌شوند. شمار ترکیب‌ها و واژگان فراوانی با بار منفی در جای‌جای این نمایشنامه، مانند «خرخرهای غمبار»، «غم‌انگیز»، «مزخرف»، «چرندگویی»، «رسوایی»، «بن بست شوم»، «واقعۀ سیاه»، «کثافتای عوضی»، «سگ کثیف» و ... نیز القاکننده حادثه‌ای شوم هستند. چنان‌که کاربرد همین واژگان و ترکیب‌ها به همراه مونولوگ‌ها، فضایی پر از ناامیدی و ترس ایجاد کرده است که باعث شده این اثر به لحاظ مفهوم - نه ساختار - به نمایشنامه‌های آبرسد (Absurd) که به نمایشنامه‌های پوچی زندگی نیز معروف هستند، نزدیک شود. این نوع نمایشنامه‌ها عموماً نظر بدبینانه‌ای به هستی دارند.

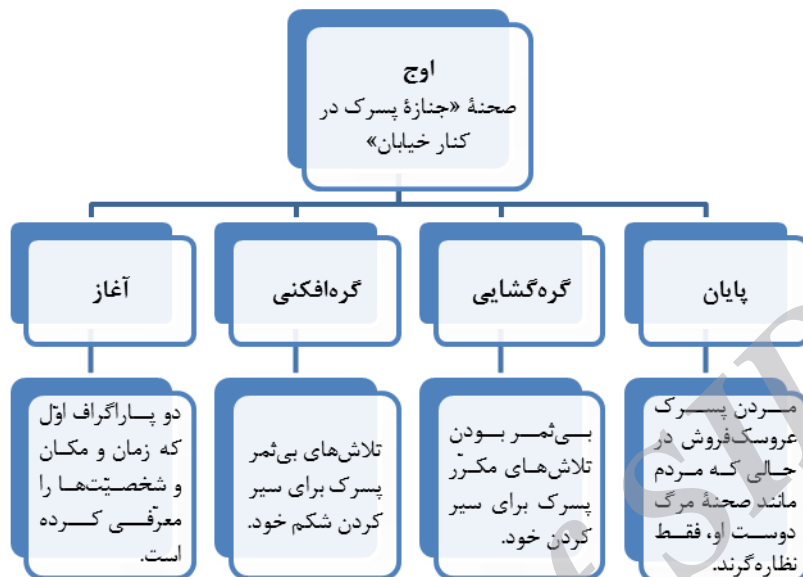
در ادامه، «نونوس» با توصیف صحنه در «آغاز» داستان، زمان، مکان و شخصیت‌های اصلی را به ما معرفی می‌کند. برای آگاهی از ساختار دقیق دو اثر در ادامه بحث، نمودار آن بر روی هرم فرایتاک نشان داده شده است.

شبهت دیگر پیرنگ این دو اثر، در «پیش‌آگاهی» است که درباره مرگ گدای دوم در نمایشنامه «جَنَّة علی الرّصیف» و «حسن خونه تخی» در عروسک‌فروشی داده شده است. با این تفاوت که در نمایشنامه «جَنَّة علی الرّصیف» صراحتاً به مرگ گدای دوم اشاره نمی‌شود، اما روند نمایشنامه نمایانگر این است که سرنوشت گدای اول برای گدای دوم نیز تکرار خواهد شد. در داستان «عروسک‌فروشی»، مرگ عباس‌پلنگ پیش‌آگاهی است برای مرگ «حسن خونه تخی» که در پایان داستان آمده است.

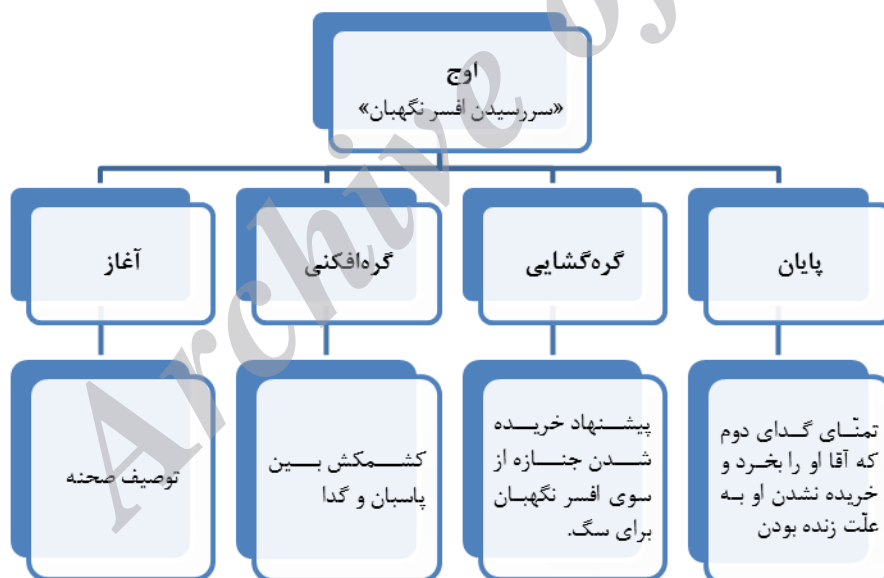
با وجود پیرنگ بسیار مشابه این دو اثر، وجه تمایز دیگر آنها به تعدد مکانی در عروسک‌فروشی و عدم تعدد مکانی در جَنَّة علی الرّصیف مربوط می‌شود. در داستان چوبک،

صحنه پویا و سیال است و مکان‌ها عبارتند از: «بازارچه کوچک»، «دکان نانوايي»، «میوه‌فروشی»، «خانه‌ای که پسرک از آن دزدی می‌کند»، و «خیابان‌های متعدّد بالای شهر». با حرکت پسرک عروسک‌فروش از این مکان‌ها و برخورد او با اهالی این مکان‌ها، تنهایی او نشان داده می‌شود و به فاصله طبقاتی اقشار مختلف جامعه در این سیر اشاره می‌شود. این در حالی است که مکان وقوع حوادث در نمایشنامه «جثه علی‌الرّصیف»، یک پیاده‌رو است که کلّ نمایشنامه در آن اتفاق می‌افتد و در توصیف صحنه، این گونه به آن پرداخته شده است: «پرچینی دور ساختمانی باشکوه کشیده شده که در درونش یک باغ رمزی است. انتهای صحنه به وسیله دو خیابان جدا می‌شود. ساختمان‌هایی شبیه کارتون وجود دارد. خیابان سمت راست به طور کامل به وسیله کتاب پاره‌پاره پوشیده شده است... پرده که باز می‌شود، ما شاهد پرچینی هستیم و نزدیک آن دری آهنین می‌بینیم...» (ونوس، ۱۳۹۰: ۴۶).

با این توصیف، می‌توان گفت، صحنه در نمایشنامه نیز همان زمان و مکان وقوع حوادث است، ولی از آنجا که نمایشنامه باید دارای وحدت مکان باشد، در آن تعدّد مکانی نداریم، چراکه یکی از ویژگی‌های نمایشنامه، وحدت مکان است و اگر هم تعدّد مکانی وجود داشته باشد، باید آنها نیز جزئی از مکان اصلی باشند. با وجود رعایت وحدت مکان، «ونوس» در توصیف این صحنه با ترکیب‌هایی مثل «ساختمان باشکوه»، «ساختمان‌هایی شبیه کارتون»، و... توانسته تصویری از صحنه‌ای که گویای فاصله طبقاتی باشد، به دست دهد. او از «ساختمانی باشکوه» (یک ساختمان)، در مقابل «ساختمان‌هایی شبیه کارتون» (چندین ساختمان) یاد کرده تا بدین گونه، سلطه حکومت مستبدانه بر مردم را نیز نشان دهد؛ سلطه حکومتی که با ضعیف کردن مردم، قدرت خود را افزایش می‌دهد و این گونه پرچینی محکم با دری آهنین می‌سازد که مانع فروریختن دیوارهای آن حکومت می‌شود.



نمودار (۱) طرح داستان عروسک‌فروشی



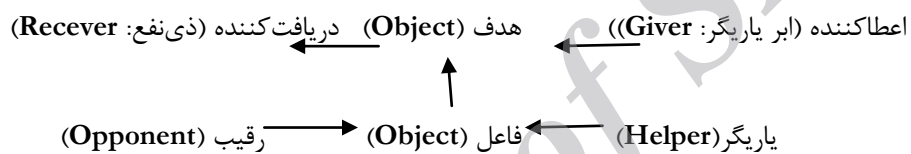
نمودار (۲) نمایشنامه جنازه‌ای بر پیاده‌رو

همان‌گونه که از تحلیل پیرنگ دو اثر برمی‌آید، پیرنگ‌ها شباهت زیادی با هم دارند و کنش‌ها در آن مشابه است و بر روی الگوی فرایتاگ، در نقاط مشابهی قرار گرفته‌اند، با این

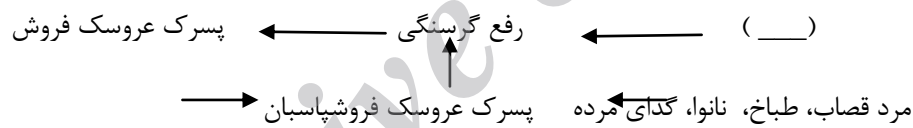
تفاوت که در داستان عروسک‌فروشی، اوج و کشمکش در یک سوم پایانی قرار دارد، اما در جثه علی‌الرّصیف، پاسخ به کشمکش و گره‌گشایی در یک سوم میانی تعبیه شده است.

شخصیت و شخصیت‌پردازی (Character and characterization)

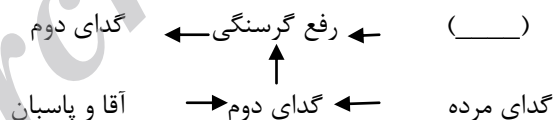
«عنصر شخصیت عنصری است که در روایت کمتر از همه تن به تحلیل نظام‌مند می‌دهد. یکی از روش‌های تحلیلی شخصیت، روش «گرماس» است. وی به روشی مشابه پراپ کار کرده است. او معتقد است که فقط شش نقش یا عمل‌گر به منزله مقولات کلی در زیربنای همه روایت‌ها وجود دارند که سه جفت مرتبط با هم را تشکیل می‌دهند» (علوی و نعمتی، ۱۳۸۶: ۱۵۰). وی آن شش نقش را معمولاً به صورت نمودار زیر نشان می‌دهد:



بر اساس الگوی گرماس، عمل‌گرهای داستان عروسک‌فروشی اینگونه است:



عملگرهای داستان «جثه علی‌الرّصیف» نیز بدین گونه است:



همان‌گونه که از الگوی داستانی دو اثر مورد نظر پیداست، در هیچ یک از دو داستان «فرستنده/ ابریاربر» وجود ندارد و یاریگرها نیز عملاً هیچ کاری نمی‌توانند یا نمی‌خواهند برای فاعل انجام دهند، و هدف فاعل در هر دو اثر، رفع نیاز اولیه (گرسنگی) است که در نهایت، رقیب سرسخت آنها (مأموران اجرایی قانون) مانع آنها در رسیدن به هدف خود می‌شود.

شخصیت محوری در داستان عروسک‌فروش، پسرک عروسک‌فروش (حسن خونه‌تخی)، بزهکار رانده از جامعه است و نویسنده با توصیف جزئیات، او و طبقه اجتماعی وی را اینگونه به

ما معرفی می‌کند: «پسرک توله‌سگِ حنایی چاقالویی گرفته بود تو بغلش و در آغوش هم تو درگاهی کم‌عمقِ خانه‌ای که بالکنی رویش سقف کشیده بود، از خود بیخود شده بودند. هیچ کدام خواب نبودند، در حال غش بودند؛ غشی که سرما و گرسنگی به آنها داده بود» (چوبک، ۱۳۸۲: ۱۵۱)؛ «یک لنگه گالشش تو برف ماند و برگشت آن را یافت و لنگه دیگرش را هم از پا درآورد و آنها را گرفت زیر بغلش. آسانتر راه می‌رفت. دیگر انگشتان پایش سرما را حس نمی‌کرد. دوید... از گرسنگی دلش مالش می‌رفت. تو شقیقه‌هایش می‌کوبید و می‌خواست بالا بیاورد. دهنش تلخ و خشک و بویناک بود. بوی بازمانده تبی که در دهن مرده حبس شده بود، می‌داد» (همان: ۱۵۴-۱۵۳).

نویسنده در میان توصیف‌هایی که از پسرک ارائه داده است، از گرسنگی، بی‌خانمانی و وضعیت غیرانسانی این شخصیت آگاهی می‌دهد. سایر شخصیت‌های این داستان، مانند پلیس گشت شب، کله‌پز، مرد کبابی، مرد میوه‌فروش، زن فربه، ترازودار نانواپی و ... در داستان نقش فرعی دارند.

در «جَنَّةِ علی الرَّصیف»، شخصیت محوری، گدای دوم (گدای زنده) است، در حالی که دیگر شخصیت‌ها همچون پاسبان، آقا، سگ نیز به همان اندازه در پیرنگ داستان نقش دارند. شخصیت‌های این نمایشنامه محدودند، اما وجه مشترک درباره شخصیت و شخصیت‌پردازی این دو اثر این است که شخصیت‌ها از نوع «ایستا» هستند، چنان‌که در پایان داستان هم تغییر نمی‌کنند. از سوی دیگر، می‌توان آنها را در گروه «شخصیت‌های تیپیک» قرار داد؛ شخصیت‌هایی که «نشان‌دهنده خصوصیات و اختصاصات گروه یا طبقه‌ای از مردم است که او را از گروه‌ها و طبقات دیگر ممتاز می‌کند» (میرصادقی، ۱۳۸۸: ۲۰۲). «آقا» در نمایشنامه جَنَّةِ علی الرَّصیف، شخصیت نوعی است که اعمال او نشان‌دهنده خصوصیات گروه سرمایه‌داری است که ارزش‌های اخلاقی را به راحتی زیر پا می‌گذارند. «پاسبان» و «پلیس گشت‌شب» نیز نشان‌دهنده گروهی از جامعه است که زیردست سرمایه‌داران و طبقه مرفه جامعه هستند و بی‌چون و چرا - و گاه بر خلاف میل - دستورها را اطاعت می‌کنند و به اجرا درمی‌آورند.

هنر اصلی نویسنده در شخصیت‌پردازی نمود پیدا می‌کند و نویسنده موفق کسی است که شخصیت‌هایی خلق کند که مستحکم باشد، چرا که در هر اثری (چه داستان و چه نمایشنامه) شخصیت چه تغییر کند، چه نکند، ما به استحکام نیاز داریم. شخصیت‌پردازی یا به طریق

مستقیم صورت می‌گیرد یا غیرمستقیم. در داستان عروسک‌فروشی، نویسنده به دلیل استفاده از زاویه دید سوم شخص، از شخصیت‌پردازی مستقیم استفاده کرده است. در این روش، راوی به تشریح شخصیت می‌پردازد و با تعمیم دادن و تیپ‌سازی، فرد مورد نظر خود را به خواننده معرفی می‌کند؛ مثلاً در معرفی پلیس آمده است: «چون پلیس گشت شب دست‌دستکش‌پوش خود را رو شانه پسرک گذاشت و تکانش داد، پسرک هراسان از جاش پرید و از زیر به هیکل سیاه و گنده و شولاپیچ پلیس که بر سرش سنگینی می‌کرد، نگاه کرد» (چوبک، ۱۳۸۲: ۱۵۰). همچنین در توصیف میوه‌فروش به درشتی اندام مرد میوه‌فروش اشاره می‌کند (همان ویژگی که در صنف میوه‌فروش‌ها بارز است). در نمایشنامه جتّه علی‌الرّصیف آمده است: «سکوتی صحنه را فرامی‌گیرد. پس از چند لحظه، پاسبانی چاق و فربه وارد می‌شود. سرش را با شالی پشمی پیچیده است. با عصبانیت به گدایان نزدیک می‌شود» (ونوس، ۱۳۹۰: ۴۹).

این توصیف نیز مطابق تیپ این صنف، اجتماعی است. شخصیت‌پردازی در جتّه علی‌الرّصیف از طریق دیالوگ بین شخصیت‌ها و دستورهای اجرایی که در گیومه آمده، امکان‌پذیر شده است. با وجود شباهت‌های بسیار دو اثر، این سؤال پیش می‌آید که جنبه‌هایی که باعث تفاوت بین شخصیت‌پردازی فاعل - شخصیت‌محوری - در دو اثر می‌شود، چیست؟

باید گفت تفاوت «فاعل» این دو داستان، در تحلیل «مشخصه‌های معنایی» اثرها روشن می‌شود. برای نمونه، اینکه «پسرک عروسک‌فروش»، چنان که از شواهد برمی‌آید، پسری ده، دوازده ساله است و دوست او در این داستان (گدای دوم) نیز سن و سالی شبیه او دارد و نوجوان است. در حالی که در جتّه علی‌الرّصیف، آن‌گونه که از دیالوگ گدای دوم با پاسبان و آقا برمی‌آید، می‌توان حدس زد که او جوان است و ۳۰ سالی سن دارد. انتخاب شخصیت کم‌سن‌وسال برای پسرک عروسک‌فروش، می‌تواند القاکننده امید برای بهبود شرایط باشد که با توجه به تحرک این شخصیت و قصد سفر داشتن او، این فرض ممکن به نظر می‌رسد. این در حالی است که گدای داستان جتّه علی‌الرّصیف تقریباً قطع امید کرده است و به دلیل مردن یکی و لختی و عدم حرکت دیگری از سرما... خود «سرما» اینجا افاده معنا می‌کند و بیداد زمانه را می‌رساند. اینکه او در برابر بیداد و ظلم حکومت هیچ کاری نمی‌تواند بکند و گاه‌گاه که با پاسبان درباره قانون صحبت می‌کند، بی‌نتیجه می‌ماند...

به کدامین گناه این گداها به چنین سرنوشتی دچار می‌شوند؟! به دلیل نداشتن نسبت با یکدیگر؟! زمانی که آقا می‌پرسد: «چه نسبتی با هم دارید؟ گدا: هیچ نسبتی! آقا: خب پس این وسط هیچ حقی به تو تعلق نمی‌گیرد» و زمانی که پاسبان اجازه جمع کردن پول را به پسرک نمی‌دهد، چون نسبتی با پسرک مرده (عبّاس) ندارد؟ این محرومیت و سرنوشت شوم به خاطر جبر وراثتی یا جبر اجتماعی است؟ آری، جبر وراثتی و جبر اجتماعی به همراه محیط، چون مثالی آتشین این شخصیت‌ها را در بر گرفته است. «در میان عناصر اساسی در تحلیل شخصیت، موضوعی که حدود و مرزهای مشخص دارد، «شیوه‌های نامگذاری» شخصیت در متن است» (علوی و نعمتی، ۱۳۸۶: ۱۶۲). اهمیت این موضوع بدان دلیل است که شیوه‌های مختلف نامگذاری یک شخصیت در جریان روایت ممکن است تأثیرهای روایی مختلفی بیافریند. چنان‌که در جایی از داستان عروسک‌فروشی، نویسنده در به‌دوری و بی‌خانمانی این شخصیت را از این طریق جلوی چشم خواننده قرار می‌دهد: «پسرک نام بخصوصی نداشت. جعفر، جواد، اکبر و علی هم صدایش می‌زدند... مادرش روسپی بوده و پدرش هم یک سرباز آمریکایی یا انگلیسی یا لهستانی یا روسی زمان جنگ بوده. شناسنامه نداشت، اما در دفتر دارالتأدیب زندان اسمش «حسن خونه تخی» ضبط شده بود...» (همان: ۱۵۲).

بی‌شناسنامه بودن - در حالی که شناسنامه، اصلی‌ترین نشانه برای نشان دادن هویت است - بی‌خانمانی و در به‌دوری این شخصیت را عینی‌تر می‌کند. دیگر شخصیت‌های این اثر، همین وضعیت را دارند. در نمایشنامه *جته علی الرصیف* نیز، با اینکه تمام نمایشنامه، دیالوگ میان سه تن است، هیچ کدام از شخصیت‌ها نامی ندارند و فقط «سگ» در این نمایشنامه نام دارد و «آقا» او را «مرجان» صدا می‌زند: «آقا: بسه مرجان. قسم می‌خورم اون قدر بهت بدم بخوری که بترکی [به گدا] اسمشو نگفتی. گدا: اسمش مثل بقیه آدماس» (همان: ۵۵).

شاید یکی از دلایلی که برای شخصیت‌های این دو اثر نامی گذاشته نشده است، این باشد که نویسنده این سرنوشت را مختصّ یک فرد خاص نمی‌داند و معتقد است این سرنوشت محرومان و طردشدگانی است که امثال آنها کم نیست و هویت وجودی خود را از دست داده‌اند. از طرفی، خود واژه «گدا» تا حدودی توصیف شده است و هر خواننده‌ای درباره «گدا» و شرایط زندگی آن نظرهایی دارد. مطابق این تحلیل، می‌توان تفاوت گداهای بعد از جنگ جهانی دوم در سوریه و اوضاع آنان در دهه ۵۰ ایران را به وضوح لمس کرد و پی برد که واقعیت و ایدئولوژی متن با واقعیت و ایدئولوژی برون متن کاملاً تطابق دارند.

طبق تعریفی که ذیل مدخل «شخصیت و شخصیت‌پردازی» در *واژه‌نامه هنر داستان‌نویسی* آمده است، «مخلوق ذهن نویسنده ممکن است همیشه انسان نباشد و حیوان و شیء و چیز دیگری را نیز شامل شود» (میرصادقی، ۱۳۸۸: ۱۹۹). همان‌گونه که اشاره شد، در این دو اثر نیز از یک حیوان (سگ) برای پیشبرد حوادث داستان استفاده شده است.

در داستان *عروسک‌فروشی* نویسنده، «سگ» را در کنار شخصیت اصلی قرار داده است و تقریباً در بقیه داستان هم هر کجا شخصیت اصلی هست، «سگ» هم حضور دارد و به این ترتیب، نوعی «هماندی میان انسان و حیوان» برقرار کرده است. این همانندی در قسمتی که مرد کله‌پز استخوانی را برای آنها به بیرون می‌اندازد، بهتر به نمایش گذاشته شده است: «استخوان برف را شکافت و درون آن نشست. پسرک دنبال استخوان دوید و توله دنبال استخوان دوید. پسرک خودش را انداخت رو استخوان و آن را قاپید و توله‌سگ جای آن را تو برف بو کشید و لیس زد و پسرک راست ایستاد و استخوان را لیسید...» (چوبک، ۱۳۸۲: ۱۵۵). «در نگاه چوبک، فرودستانی همچون شخصیت اصلی این داستان، شأن و مرتبه‌ای حیوانی (نه انسانی) دارند که ساخت دستوری این جمله به طرزی آینه‌وار آن را منعکس می‌کند... پسرک همچون توله‌سگ استخوان را «می‌لیسد»... در یک کلام، انسان و حیوان واکنشی مشابه از خود نشان می‌دهند» (پاینده، ۱۳۸۹: ۳۳۳).

ونوس نیز در داستان *جثه علی‌الرّصیف*، برای «سگ» اسم انسان (مرجان) گذاشته است و به این طریق، تناظری بین انسان و حیوان برقرار کرده است. این اثر تا حدی هم انسان را پست‌تر از حیوان قرار داده، چه بسا «آقا» قصد دارد جنازه انسانی را برای سگش تکه‌پاره کند: «آقا: بسه دیگه مرجان! قسم می‌خورم اون قدر بهت بدم بخوری تا بترکی» (ونوس، ۱۳۹۰: ۵۵).

آنچه در شخصیت‌پردازی این دو اثر تأثیر فراوان داشته، زمینه داستانی است: «روابط بین زمینه داستانی از یک طرف و شخصیت و وقایع از طرف دیگر ممکن است علی و قیاسی باشد. مشخصه‌های زمینه داستانی ممکن است علت و معلول چگونگی شخصیت‌ها و رفتار آنها باشد» (علوی و نعمتی، ۱۳۸۶: ۱۶۷). چنان‌که در جای‌جای این مقاله درباره بند اول که نقش مهمی در فضاسازی دو اثر دارد، صحبت شد که در اینجا از بیان مجدد آن چشم‌پوشی می‌کنیم.

دیدگاه مکانی «زاویه دید» و «گفتگو» (Point of view and Dialogue)

در دیدگاه مکانی به بررسی امکانات و ابزاری پرداخته می‌شود که راوی در اختیار دارد تا روایت خود را از نظر جلوه‌های بصری غنی سازد. داستان عروسک‌فروشی از منظر سوم شخص عینی روایت شده است. این نظرگاه برای توصیف بسیار مناسب است و در باب درستی یا نادرستی رفتار شخصیت‌ها دوری نمی‌کند. اما جسته علی‌الرّصیف به مقتضای ژانر آن - نمایشنامه - زاویه دید ندارد و بر تمام اثر منطق گفتگو حاکم است. «گفتگو بنیاد ثناتر را پی می‌ریزد، اما در داستان نیز یکی از عناصر مهم است». (میرصادقی، ۱۳۷۹: ۴۶۳). گفتگو به اثر نیرو می‌دهد و زندگی می‌بخشد. پس در یک اثر - مثل نمایشنامه - که منطق حاکم بر آن منطق گفتگو است، باعث می‌شود با وجود وحدت مکان - که قبلاً به آن اشاره کردیم - اثر حالت ایستایی نداشته باشد. «در واقع، گفتگو خود در حکم «عمل داستانی» است؛ زیرا در گفتگو همه چیز اتفاق می‌افتد» (میرصادقی، ۱۳۷۹: ۴۶۵).

تفاوت گفتگو در این دو اثر، با توجه به گفتگوهای انجام شده در داستان عروسک‌فروشی، مانند: «رفت به سوی ترازودار و با صدای گریه گرفته‌ای گفت: محض رضای خدا یه تگه نون بده بخورم! ترازودار تو شکمش واسرنگ رفت: می‌ری گورتو گم کنی یا دلت کتک می‌خواد؟!» (چوبک، ۱۳۸۲: ۱۵۶). بیان مستقیم فکر و اندیشه است، در حالی که در جسته علی‌الرّصیف گفتگوها اندیشه و منظور نویسنده را به صورت ضمنی بیان می‌کند؛ یعنی خواننده باید از لایه ظاهری به معنای پنهانی اثر پی ببرد؛ مثلاً آنجا که «آقا» از پرداخت پول به گدای زنده خودداری می‌کند:

«آقا: چه نسبتی با هم دارید؟

گدا: هیچ نسبتی!

آقا: خب پس این وسط هیچ حقی نداری...

گدا: (بی تفاوت) حقی شامل من نمی‌شه؟!!

آقا: ابداً! یه همچین پولی تو همچین حالتی به خزانه می‌رسد.

گدا: ما دوستای صمیمی بودیم!

آقا: قانون به دوستی اهمیت نمی‌ده... غیر از آینه سرکار؟!» (ونوس، ۱۳۹۰: ۵۶).

در این نقل قول، می‌توان از ظاهر جملات به معانی تلویحی آنها پی برد و داستان را شامل دو لایه ظاهری و پنهانی دانست. در این نمایشنامه، لایه پنهانی بیشتر به فاصله طبقاتی حاکم بر جامعه آن زمان عرب، و وجود کشمکش میان مردم و نهادهای حکومتی و رابطه غیرصمیمی شهروندان و حاکمان اشاره دارد.

ونوس علاوه بر گفتگوی بیرونی از گفتگوی درونی (مونولوگ) هم استفاده می‌کند؛ مثلاً: «پاسبان! گیج و درمانده... با خودش [تشریفات اداری رو چه کار کنم؟ بدون این موضوع آشکار می‌شه! چطوری منتقلش کنم؟ [مکت] تا حالا شده گرفتار همچین مسخره‌بازی بشم؟ [عصبی راه می‌رود]. پناه بر خدا! این دیگه چه واقعه سیاهیه؟ [متفکر راه می‌رود]» (همان: ۵۲).

او با این مونولوگ‌ها، پوچی و وحشت‌زدگی این شخصیت‌ها را در زندگی بهتر به نمایش می‌گذارد. در نمایشنامه جثه علی‌الرصف، «دیالوگ‌ها در غالب گفتگو و مونولوگ بیشتر به اعتراف شبیه هستند. چهره‌های نمایش این قدرت را پیدا می‌کنند که محبوب و وحشت‌زده از زندگی‌شان حرف بزنند. از سختی‌ها بگویند و دلتنگ آرامش و لبخندهای خانوادگی باقی بمانند. ونوس می‌گذارد تا آرام در متن حرف‌ها و تصویرها غرق شویم و خود سؤال پرسیم و خود به آن پاسخ دهیم» (رضیعی، ۱۳۹۲: ۴۸). این گفتگوها - چه درونی، چه بیرونی - به فضاسازی در داستان و نمایشنامه کمک کرده‌اند و باعث تکامل شخصیت‌ها شده‌اند.

به اعتقاد روایت‌شناسان ساختارگرا، کلمات، صفات، نام مناظر و... از جمله ابزار هستند که زبان برای تشکیل دیدگاه مکانی در اختیار راوی می‌گذارد (ر.ک؛ علوی و افخمی، ۱۳۸۲: ۶۵). علاوه بر توصیف دقیق و عینی که از خصوصیات آثار چوبک است، وی از «اصطلاحات بومی و محلی و نیز اصطلاحات اقشار مختلف مردم» (آتش‌سودا، ۱۳۸۴: ۱۸۹) استفاده می‌کند، چنان‌که در داستان عروسک‌فروشی اصطلاحات و جملات عامیانه‌ای مانند «حسن خونه تخی، لامسبای ننه چخی، گاسم، رودار و...» نیز به کار رفته است و توانسته با فضاسازی مناسب دیدگاه مکانی را تقویت کند. ونوس نیز بر منوال سایر نمایشنامه‌ها از «توصیف صحنه» برای فضاسازی استفاده کرده است و در دستورهای اجرایی که داخل قلاب آمده، به لحن گوینده دیالوگ نیز اشاره می‌کند؛ مثلاً:

«پاسبان! [بهت‌زده و ترسان] قیامت؟! [مکت]. [مزخرف می‌گی]...»

گدا: شاید... به هر حال من روی چیزی تأکید نمی‌کنم.

پاسبان: [به خود آمده] حالا دیگه چرندگویی بسه. مجبورم نکن شدت عمل به خرج بدم... تو و دوستت بلند شید از اینجا برید!» (ونوس، ۱۳۹۰: ۴۹).

در پایان، گفتن این نکته خالی از لطف نیست که هر دو نویسنده به فساد اخلاقی و سیاسی جامعه خود نظر دارند، با این تفاوت که چوپک با اینکه از فقر سخن می گوید، اما به علل این نابهنجاری اجتماعی نمی پردازد، در صورتی که ونوس به صورت رازآلودی به ستم طبقه سرمایه دار اشاره می کند؛ مثلاً به صراحت در توصیف صحنه اول نمایشنامه می گوید:

«پرچینی دور ساختمانی باشکوه کشیده شده که درونش یک باغ رمزی است». با کمک دیالوگ ها - که قبلاً به چند مورد آن اشاره کردیم - و از جمله آن دیالوگ زیر از «گدا» است: «گدا فرقش چیه؟ [به رفیقش نگاه می کند]. فرقش چیه؟ [به رفیقش نگاه می کند]. روزم اتفقای خاص خودش رو داره، مثل شب، نعل به نعل... فقط روز روشنه و شب تاریک! ... این یه مسئله قانونیه نه بیشتر... [مکت]. ممکنه خنده آور باشه، ولی اینو می فهمیم که شب و روز با هم فرق هایی دارن... این مسئله هم صرفاً یه مسئله قانونیه نه بیشتر [بی تفاوت به پاسبان نگاه می کند]» (همان: ۵۸).

پی درپی از ظلم و جور سرمایه داران صحبت به میان می آورد و همان گونه که در این دیالوگ آمده: «ممکنه خنده آور باشه، ولی نمی فهمیم که شب و روز با هم فرق هایی دارن...». ونوس با طنزی تلخ این فاصله طبقاتی را بیان می کند و برای محکم کردن درونمایه و طرح داستان از موتیف «سه بار زوزه کشید» به مراتب در نمایشنامه استفاده کرده است.

دیدگاه زمانی: «زمان و مکان / صحنه» (Setting)

زمان و مکان از عناصر بنیادی روایت آند که به همراه علیت، خط داستانی را پیش می برند، به گونه ای که گاه آنها به «کاراکتر» تبدیل می شوند و حال و هوای ویژه ای به داستان می بخشند. روایت شناسان ساختارگرا برای هر روایتی دو نوع زمان قائل هستند؛ یکی زمان دال (سخن روایت) و دیگری زمان مدلول (داستان روایت) که به گفته تودوروف، زمانمندی سخن، تک ساختی، و زمانمندی داستان، چندساختی است. توازی و تطابق کامل این دو زمانمندی، زمانی میسر است که زمان داستان و زمان سخن هم اندازه باشند و چنین امری اندک یاب است. در نتیجه، ناهمگن بودگی میان این دو زمانمندی به زمان پریشی می انجامد (رک؛ قاسمی پور، ۱۳۸۷: ۱۳۱-۱۲۶).

یکی از مسائل مهمی که ژرار ژانت بدان پرداخته، مسئلهٔ زمان در داستان است و به گونه‌ای که دیگر روایت‌شناسان آموزه‌های او را در این مبحث مورد استفاده قرار داده‌اند و به واسطهٔ این اقبال عمومی، ما نیز زمان این دو اثر را بر مبنای اصول ژنت بررسی می‌کنیم. ژرار ژنت زمان در روایت را از سه جنبه بررسی می‌کند: الف) ترتیب (Order). ب) دیرش (Duration). ج) بسامد (Frequency).

الف) ترتیب

«ترتیب عبارت است از توالی رخدادها در داستان و نظم و آرایش آنها به شیوه‌ای خاص و بر مبنای پیرنگ ویژه در سخن یا متن روایی» (ر.ک؛ همان: ۱۳۶). در داستان عروسک‌فروشی، این ترتیب رعایت شده است و فقط در دو جا بازگشت زمانی صورت گرفته است؛ یکی زمانی که راوی اطلاعاتی راجع به پدر و مادر پسرک عروسک‌فروش می‌دهد و یک مورد آن بدین قرار است: «از گرسنگی نای راه رفتن نداشت. شب پیش هم مدتی دنبال نان دویده بود و چیزی گیر نیآورده بود. دم عروق‌فروشی‌ها و ایستگاه‌های اتوبوس پرسه زده بود و از مردم کمک خواسته بود و چیزی گیر نیآورده بود و رفته بود تو آن درگاهی خانه؛ در آغوش سرما و توله‌سگش بیخود شده بود و حالا هم به دنبال چیزی می‌گشت...» (چوبک، ۱۳۸۲: ۱۶۰). در حقیقت، این بازگشت زمانی (Analepsis) به رخدادی که مربوط به پیش از آغاز داستان اتفاق افتاده، به منظور تکمیل روایت اصلی و آگاه ساختن خواننده از شرایط پسرک صورت گرفته است تا بیان کند که در روز قبل هم وی نتوانسته چیزی برای خوردن پیدا کند. در اثر جَنَّةِ علی‌الرَّصیف، رخدادها نظم و توالی دارند و هیچ بازگشت زمانی یا پیشواز زمانی نداریم.

ب) دیرش

«دیرش زمانی به ترتیب به طول زمان داستان با طول سخن روایی مربوط است. در باب دیرش، پرسش اصلی «مقدار» است» (قاسمی‌پور، ۱۳۸۷: ۱۳۲). زمان در عروسک‌فروشی از غروب یک روز تا صبح روز بعد طول می‌کشد و در جَنَّةِ علی‌الرَّصیف، رخدادها نیز در همین مقدار زمان صورت می‌گیرند. زمان در آثار مورد بررسی ما دلالت‌مند انتخاب شده است. هر دو اثر، زمان تقویمی دارند و سیر حوادث در آنها خطی است. در داستان عروسک‌فروشی، در همان ابتدای داستان به زمان وقوع داستان اشاره می‌شود: «کسی چنان برف سنگین و سرسام‌آوری را

در پاییز به یاد نداشت. شامگاه بود که ناگهان سوز گزنده‌ای تو گوش‌ها سوت کشید و دنبالش، در اندک زمانی، دل آسمان گرفت و ابر سفیدی که کم‌کم خاکستری شد...» (چوبک، ۱۳۸۲: ۱۵۱). در نمایشنامهٔ *جَنَّة علی الرَّصیف* نیز در همان توصیف‌های اول از صحنه به زمان وقوع حوادث اشاره می‌شود: «صبح یکی از روزهای سرد زمستان است. باد سردی می‌وزد...» (ونوس، ۱۳۹۰: ۴۶).

همان‌گونه که از شواهد بالا برمی‌آید، زمان هر دو اثر، فصل سرد سال است و در ادبیات نیز «معنای فراق‌موسی یا دلالت‌های زمستان، عبارتند از: افول انسانیت، بیماری و مرگ» (پاینده، ۱۳۸۹: ۳۷). همان‌گونه که «شب» و «زمستان» در این دو اثر، اتفاقات شومی را تداعی می‌کنند که در آن اتفاق می‌افتد.

این دو نویسنده با برجسته کردن زمان، صحنه را به عنصری حیاتی و سازنده در اثر خود تبدیل کرده‌اند، به‌گونه‌ای که خواننده در همان پاراگراف‌های اول داستان، حال و هوای کلی اثر را درمی‌یابد. اینجا این سؤال پیش می‌آید که آیا دیرش زمانی داستان در دو اثر مورد نظر ما با دیرش زمان سخن متوازنند؟ ژرار ژنت حالات مختلفی را برای سنجش دیرش زمان داستان با زمان سخن بیان می‌کند؛ از جمله: «درنگ»، «حذف و اختصار»، «شتاب»، «چکیده»، «صحنهٔ نمایش»، و «واشتاب» (ر.ک؛ قاسمی‌پور، ۱۳۸۷: ۱۳۶). در داستان *عروسک‌فروشی*، ما با توصیف‌های دقیق و عینی برمی‌خوریم. نمونه‌ای از این توصیف‌ها، صحنهٔ نزع و جان‌کندن پسرک است: «چشمانش هم رفت و بیشتر سرمای تازه‌ای تو رگ و پیش خلید. دست‌هایش لخت بغلش افتاد. تنش از تو سرد می‌شد. سرش را رو گردنش راست نگه می‌دارد، اما چنان سنگین شده بود که تن نمی‌توانست آن را بر خود بگیرد. لرزی شدید بر اندامش نشست و بزاق کف‌آلود کش‌داری از دهنش بیرون زد» (چوبک، ۱۳۸۲: ۱۶۵).

در *جَنَّة علی الرَّصیف* هم ما توصیف‌هایی از صحنه داریم؛ مانند توصیف ابتدای نمایشنامه که مکان وقوع حوادث را به خوبی شرح می‌دهد. این توصیف صحنه در قسمت تحلیل پیرنگ آمده است و از تکرار مجدد آن اجتناب می‌کنیم. به بیانی، رویدادی را که در یک لحظه است، در بندی طولانی بیان کرده که به این «مکتب توصیفی یا کشش» هم گفته می‌شود (ر.ک؛ علوی و افخمی، ۱۳۸۲: ۶۳) که ژرار ژنت نام آن را «درنگ» گذاشته است. البته با توجه به تعداد صفحات دو اثر، می‌توان اینگونه پنداشت که حجم اثر (زمان سخن) با حجم روایت (زمان

داستان) توازن دارند و بیشتر بودن زمان سخن به دلیل خاصیت تک‌ساختی زبان است که «نمی‌تواند دو رخدادی که در آن واحد روی داده‌اند، با هم روایت کند، یکی را پس از دیگری در نظام تک‌ساختی جای می‌دهد» (قاسمی‌پور، ۱۳۸۷: ۱۳۷).

به هر روی، می‌توان گفت تنها زمانی که شخصیت‌ها در قالب گفتگو با هم ارتباط برقرار می‌کنند، دیرش زمان داستان و سخن متوازن است و در جثه علی‌الرّصیف، این توازن - که ژنت از آن با عنوان «هم‌دیرش» یاد می‌کند - به مناسب ژانر خود بیشتر به چشم می‌خورد، چراکه گفتگو باعث می‌شود زمان داستان و زمان سخن پابه‌پای هم پیش روند و دیرش داستان و سخن هماهنگ شوند.

ج) بسامد

«بسامد مربوط است به روابط و مناسبات میان شمار زمان‌هایی که رخدادی روی می‌دهد و بین دفعه‌هایی که آن رخداد نقل و روایت می‌شود» (همان: ۱۳۳).

ژرار ژنت سه امکان برای بسامد فرض می‌کند: ۱- روایت تک‌محور. ۲- روایت چندمحور. ۳- روایت تکرارشونده.

در عروسک‌فروشی، ما با دو رخداد مشابه مواجه می‌شویم؛ یکی مرگ دوست پسرک عروسک‌فروش در کنار پیاده‌رو: «پسرک خودش را قاطی جمعیت کرد. دید در میان مردم پسرکی به سن و سال خودش، مچاله به پهلو رو زمین افتاده و زانوهایش و دست‌هایش تو شکمش خشک شده بود و چشمانش دریده بود و پاهایش برهنه بود و تنش برف‌پوش بود...» (چوبک، ۱۳۸۲: ۱۶۱). دیگری صحنه مرگ خود پسرک عروسک‌فروش در پایان داستان در کنار پیاده‌رو است: «سینه‌کش دیوار خیابان عده‌ای دور یک چیزی جمع شده بودند که پسرک کنج‌له شده‌ای بود که روش برف گرفته بود و چند تا سگه دور و ورش رو برف بخش بود...» (همان: ۱۶۵).

ژانت این بسامد را که واقعه‌ای یک بار اتفاق می‌افتد و یک بار گزارش می‌شود، «روایت تکرارشونده» نام می‌نهد. اما در جثه علی‌الرّصیف هم ما با نوعی دیگر از بسامد روبه‌رو می‌شویم که از عمده‌ترین نوع بسامد است، «سه بار زوزه کشیدن سگ» سخن روایی واحدی است که رخداد واحدی را بیان می‌کند. در حقیقت، ونوس جهت محکم کردن درونمایه، به مراتب در

نمایشنامه تکرار کرده است، به طوری که به «موتیف» تبدیل شده است. ژانت این نوع بسامد را «روایت تک‌محور» می‌نامد.

در مقدمه این مقاله اذعان داشتیم که این دو اثر در جرگه آثار ناتورالیستی قرار دارند، اکنون این ادعا را - پس از بررسی عناصر دو اثر - با بیان ویژگی‌های ناتورالیستی این دو داستان به اثبات می‌رسانیم:

* حال و هوای حاکم بر هر دو اثر، حال و هوای یأس زده است که در نهایت، ماجرا نیز به مرگ ختم می‌شود.

* هر دو اثر، نمایانگر تلاش بی‌نتیجه شخصیت‌های اصلی آن برای بقا است.

* حیوانی بودن طبع انسان در باب شخصیت «آقا» و «پلیس گشت شب» به وضوح دیده می‌شود.

* در هر دو اثر، شخصیت‌های اصلی ناگزیر از تن در دادن به جبر زیست محیطی هستند.

* شخصیت‌های اصلی هر دو اثر، همان خصلت‌هایی را دارند که محیط در آنها به وجود آورده است یا نیاکانشان به آنها منتقل کرده‌اند، چنان که در داستان عروسک‌فروشی نویسنده در بند، به دربه‌دری و بی‌هویتی پدر و مادر شخصیت اصلی اشاره کرده است. اثر جثه علی الرصیف نیز به صورت تلویحی حاکی از این موضوع است.

* ناکام ماندن شخصیت‌های اصلی در برابر محیط - چه طبیعت، چه اجتماع - از دلایلی هستند که با استناد به آنها، این دو اثر در جرگه آثار ناتورالیستی قرار داده شده‌اند.

نتیجه‌گیری

نویسندگان هر دو اثر با دیدی ناتورالیستی به موضوع فقر پرداخته‌اند و در آثارشان، جبر اجتماعی و وراثتی را به صورت تأثیرگذاری به نمایش گذاشته‌اند. با وجود شباهت در موضوع و مفهوم دو اثر، درونمایه که بیانگر دید مجزای نویسندگان این دو اثر به موضوع «فقر» است، با هم متفاوت است. این درونمایه متفاوت به همراه ژانر متفاوت، امکانات و ابزار مناسبی در اختیار نویسندگان موردنظر ما قرار داده تا روایت خود را غنی‌تر و عینی‌تر سازند. پیرنگ دو اثر، بر روی هر دو فرایتاگ بسیار شبیه هستند و تنها تفاوت آنها این است که در عروسک‌فروشی اوج و کشمکش و گره‌گشایی در یک‌سوم پایانی و در جثه علی الرصیف در یک‌سوم میانی تعبیه شده است. چوبک به مناسبت ژانر اثرش، داستان کوتاه ناتورالیستی، از توصیف‌های بسیار دقیق و

عینی استفاده می‌کند که تکان‌دهنده‌ترین آنها، صحنه نزع و جان‌کندن پسرک است. در جثه‌علی‌الرّصیف نوع روایت نمایشنامه است و به مناسبت آن، ونوس از گفتگو (چه درونی و چه بیرونی) استفاده می‌کند تا پوچی و وحشت‌زدگی و فساد اخلاقی حاکم را بیان کند. به همین طریق، در تحلیل این دو اثر، از طریق بررسی نمودهای ساختار داستان، گفتمان حاکم بر جامعه نویسنده‌ای که اثر را خلق کرده نیز بیان می‌شود. همان‌گونه که در تحلیل‌ها مشخص شد، هر دو اثر لایه‌های ظاهری و پنهانی دارند، در نمایشنامه جثه‌علی‌الرّصیف لایه پنهانی بیشتر به تأثیر فاصله طبقاتی و محیط به عنوان عامل فقر مردم تأکید می‌کند. چوبک هم از این فقر و علت آن را در جای‌جای اثرش صحبت می‌کند. او فقر را بیشتر از هر چیز ناشی از جبر وراثتی می‌داند. اما تأثیر فاصله طبقاتی و محیط را نیز به شیوه‌های گوناگون، چون انتخاب فصل سرد سال و انتخاب شب برای داستان‌ش و نیز گذر پسرک عروسک‌فروش از مناطق مختلف شهری بیان می‌کند.

در پایان، باید گفت که هنر اصلی هر نویسنده در فضا سازی و شخصیت‌پردازی اثر است. نویسندگان مورد نظر ما، با وجود شخصیت‌های مشابه و اتفاقات و رویدادهای مشابه پیرنگ آثار آنها، به خوبی از پس این مهم برآمده‌اند که ما با تحلیل شاخصه‌های معنایی، به تفاوت نظرگاه و تفاوت سبک نویسندگان در جای‌جای اثر اشاره داشته‌ایم.

پی‌نوشت

۱- صادق چوبک (۱۳۷۷-۱۲۹۵) در بوشهر به دنیا آمد، در نوجوانی به مطالعه ادبیات جهانی پرداخت و با آثار «داستایوسکی»، «چخوف»، «موپاسان»، «فاکنر» و... آشنا شد. داستان عروسک‌فروشی یکی از آثار فراوان اوست که در مجموعه داستان «روز اول قبر» به چاپ رسیده است (حسینی، ۱۳۸۶: ۸۳-۸۲).

۲- سعدالله ونوس (۱۹۹۷-۱۹۴۱ م.) از پایه گذاران تئاتر مدرن سوریه است. او در یکی از روستاهای شهر طرطوس به دنیا آمد. پس از گذراندن تحصیلات ابتدایی، در قاهره در رشته روزنامه‌نگاری تحصیل کرد. نمایشنامه‌های او را با توجه به گرایش‌های فکری وی می‌توان به سه مرحله تقسیم کرد: ۱- قبل از شکست ژوئن ۱۹۶۷ میلادی. ۲- بعد از شکست ژوئن ۱۹۶۷ میلادی. ۳- فکری و ذهنی. از این میان، نمایشنامه جثه‌علی‌الرّصیف در ذیل

مجموعه نمایش‌های مربوط به مرحله قبل از شکست ژوئن که در بردارنده نمایشنامه‌هایی با موضوع‌های عمومی بسیار کوتاه اجتماعی است، قرار می‌گیرد (قاسمی، ۱۳۸۷: ۱۹-۲۰).

۳- شاهدهی دیگر بر وجود فاصله طبقاتی از کتاب جنبش‌های ملی مصر، «در آغاز شروع جنگ، به علت بالا رفتن ناگهانی نرخ پنبه، کشاورزان عواید بیشتری به دست آوردند و چون نیروهای انگلیسی مقدار معتنا بهی از خواروبار و مواد غذایی تولید شده در کشور را مصرف می‌کردند، خواروبار در شهرها نایاب شد و دولت برای مقابله با قحطی، کشاورزان را مجبور کرد که قسمتی از اراضی زیرکشت پنبه را به زراعت غله تبدیل کنند و این امر موجب شد که درآمد طبقه کشاورز نقصان یابد و زندگی آنها مانند زندگی مردم فقیر و کم‌درآمد شهری شود» (نجاتی، ۱۳۶۵: ۶۵).

۴- پیرنگ در داستان عروسک‌فروشی بدین قرار است: «در شب سرد پاییزی، پسرکی همراه با توله‌سگ از بی‌پناهی و سرما در درگاه خانه‌ای کز کرده‌اند. پلیس گشت شب پسرک را می‌بیند و به منظور اجرای قانون به او هشدار می‌دهد که از آنجا برود، پسرک آنجا را ترک می‌کند. در راه هر لحظه گرسنگی و سرما به او فشار می‌آورد و بالأخره شب را صبح می‌کند. در مسیرش از مرد طبّاح و نانوا و میوه‌فروش درخواست کمک می‌کند و حتی حاضر می‌شود به ازای اینکه چیزی به او بدهند، برایشان کار کند، اما آنها درخواست او را رد می‌کنند. در ادامه مسیر، پسرک جمعیتی را می‌بیند که دور جنازه پسرکی - که دوست اوست - جمع شده‌اند. جلو می‌رود و سعی می‌کند پول خرده‌های کنار جنازه را جمع کند. پلیس به سبب این کار او را چند ساعتی بازداشت می‌کند. گرسنگی به او فشار می‌آورد و به فکر دزدی می‌افتد. در ادامه، تلاشش برای فروختن عروسک بی‌نتیجه می‌ماند. صبح روز بعد مردم به تماشای جنازه‌ای دیگر (جنازه پسرک عروسک‌فروش) می‌ایستند. پیرنگ در نمایشنامه «جنازه‌ای بر پیاده‌رو»: دو گدا در پیاده‌رو شب سرد زمستانی را می‌گذرانند. صبح پاسبان به علت ممنوعیت خوابیدن در پیاده‌رو، سعی در دور کردن گداها از پیاده‌رو را دارد. گداها به دستور پاسبان توجهی نمی‌کنند و پاسبان با شدت عمل بیشتری با گداها رفتار می‌کند. باز گداها حرکت نمی‌کنند و این به علت خشک شدن پای یکی از آنها از سرما و مرده بودن دیگری است. پاسبان از اینکه مافوق او این صحنه را ببیند، هراسان است. گدای زنده، پیشنهاد دفن دوستش را می‌دهد. در همین حین، افسر نگهبان (آقا) و سگش سر می‌رسند. «آقا» سؤالاتی درباره علت مرگ مرده و ... از گدای زنده می‌کند، و تصمیم می‌گیرد در ازای

دو سگه نقره، مرده را بخرد (برای سگ گرسنه‌اش). به پاسبان دستور کالبدشکافی مرده را برای اطمینان از عفونت نداشتن جسد می‌دهد. در نهایت، بدون اینکه پولی پرداخت کند، جنازه را می‌برد. تنها به این دلیل که گدای دوم نسبتی با گدای مرده ندارد، و داستان با تمنای گدای دوم که «آقا» او را بخرد و خریده نشدن گدای دوم به علت زنده بودن به پایان می‌رسد.

منابع و مأخذ

- آتش‌سودا، محمدعلی. (۱۳۸۴). «شیوه داستان‌نویسی چوبک». *مجله علوم اجتماعی و انسانی دانشگاه شیراز*. دوره بیست و دوم. شماره اول. صص ۱۸۷-۲۰۲.
- پاینده، حسین. (۱۳۸۹). *داستان کوتاه در ایران*. جلد آ. تهران: نیلوفر.
- چوبک، صادق. (۱۳۸۲). «انتری که لوطیش مرده بود و داستان‌های دیگر». به انتخاب کاوه گوهرین. تهران: نگاه.
- حسینی، فاطمه. (۱۳۸۶). *بررسی آثار چوبک از دیدگاه ناتورالیسم و رئالیسم*. تهران: ترفند.
- داد، سیما. (۱۳۸۳). *فرهنگ اصطلاحات ادبی*. چاپ دوم. تهران: مروارید.
- رضیعی، سید مصطفی. (۱۳۹۲). «غم و اندوه: مروری بر تراژدی مرد شیر خرمافروش فقیر». *مروار*. ص ۴۸.
- http://www.morour.ir/index.php/moroor_e_ketab/02-23-12-18-11-20-12-19-0
۶. راغب اصفهانی، محمد. (۱۳۸۸). «روایت‌شناسی ساختارگرا». *فصلنامه هنر*. شماره ۸۲. صص ۳۰-۳۹.
- علوی، سیده فاطمه و فاطمه نعمتی. (۱۳۸۶). «روایت‌شناسی؛ درآمدی زبان شناختی-انتقادی». تهران: سمت.
- علوی، سیده فاطمه و علی افخمی. (۱۳۸۲). «زبان‌شناسی و روایت». *فصلنامه علوم انسانی دانشگاه تهران*. شماره ۱۶۵. صص ۵۵-۷۲.
- قاسمی، ناصر. (۱۳۸۷). «هنر در سوریه؛ زندگی و آثار سعدالله ونوس پیشگام نوگرایی در تئاتر سوریه». *فصلنامه فرهنگی آشنایی با سوریه*. دوره جدید. سال سوم. شماره نهم.
- قاسمی‌پور، قدرت. (۱۳۸۷). «زمان و روایت». *مجله نقد ادبی*. شماره ۲. صص ۱۴۴-۱۲۳.
- میرصادقی، جمال و میمنت میرصادقی. (۱۳۸۸). *واژه‌نامه هنر داستان‌نویسی*. چاپ دوم. ویراست دوم. تهران: نیلوفر.
- میرصادقی، جمال. (۱۳۷۹). *عناصر داستان*. تهران: انتشارات علمی.

نجاتی، سرهنگ غلامرضا. (۱۳۶۵). جنبش‌های مّلی مصر. تهران: شرکت سهامی انتشار.
ونوس، سعدالله. (۱۳۹۰). تراژدی شییره خرما فروش و سه نمایشنامه دیگر. ترجمه قاسم غریفی.
تهران: فراز.

_____ . (۱۹۶۵م). حکایا جوقة التماثیل. دمشق: وزارة الثقافة و الإرشاد القومي.

Archive of SID