

## بررسی تطبیقی نقد بنیاد بوطیقای روایت در دو داستان عربی و فارسی

عبدالله آلبوغبیش<sup>۱</sup>

### چکیده

ادبیات تطبیقی در عام‌ترین مفهوم، به معنای مقایسه و سنجش دو یا چند اثر ادبی یا غیر ادبی با همدیگر است؛ برآیند این علم، شکل‌گیری دست‌کم سه رهیافت روش‌شناختی یعنی فرانسوی یا سنتی، اسلاوی و نقدبنیاد یا آمریکایی بوده است. از سوی دیگر، در اوایل قرن گذشته میلادی، فردینان دو سوسور زبانشناس معروف آراء و دیدگاه‌های جدیدی درباره زبان ارائه داد که زمینه‌ساز پدیدار شدن رهیافت‌های جدید نقد ادبی نظیر ساختارگرایی و نشانه‌شناسی گردید. مقاله حاضر می‌کوشد تا در ابتدا، با تکیه بر نظریات ساختارگرایان و نشانه‌شناسان دو داستان از بیژن نجدی و غاده السمان را تحلیل کرده، در مرحله بعد، دو داستان یاد شده را با تکیه بر نظریات جدید و براساس رهیافت نقدبنیاد ادبیات تطبیقی به بررسی گذارد.

واژگان کلیدی: نشانه‌شناسی، ساختارگرایی، ادبیات تطبیقی، بیژن نجدی، غاده السمان

### ادبیات تطبیقی نقدبنیاد

ادبیات تطبیقی چیست؟ از زمانی که فرانسوا ویلمن در اوایل قرن نوزدهم میلادی برای نخستین بار این مفهوم را به کار برد تاکنون، تعاریف متعدد و گوناگونی از آن ارائه شده است. گردآوری این تعاریف می‌تواند در صورت‌بندی تعریفی بسنده و ترسیم خطوط کلی این دانش تأثیرگذار باشد؛ اما از رهگذر سیر اجمالی در تعاریف ارائه شده از این دانش و رهیافت‌های آن، می‌توان سنجش و مقایسه دو یا چند اثر ادبی یا غیر ادبی را عنصری محوری در این دانش دانست که از رهگذر آن، می‌توان به تعاملات ادبی میان ادبیات‌ها و یا کشف ادبیت<sup>۲</sup> و جمال‌شناسی متون ادبی دست یازید. در یکی از تعاریف ارائه شده درباره ادبیات تطبیقی آمده است: «ادبیات تطبیقی در ساده‌ترین مفاهیم و تعاریفش، آن نوع از مطالعات ادبی است که جوهره اش در انجام مقایسه‌هایی میان ادبیات‌های ملی مختلف یعنی میان ادبیات‌هایی با زبان‌های گوناگون نمود می‌یابد» (عبود، ۱۹۹۹، ص ۲۵). برآیند این سنجش و مقایسه ظهور و شکل‌گیری رهیافت‌هایی است که به لحاظ روش‌شناختی هرکدام متفاوت از دیگری با مفهوم ادبیات تطبیقی تعامل کرده‌اند.

شناخته شده‌ترین رهیافت، همان رهیافت سنتی فرانسوی است که مبنای کارش، مقایسه دو اثر ادبی از دو زبان متفاوت با هدف کشف میزان تأثیر و تأثر میان آن دو اثر ادبی است؛ رهیافت فرانسوی از این رهگذر به کشف تعاملات ادبی میان ملت‌ها و در نتیجه به حوزه تاریخ ادبیات وارد می‌شود. این رهیافت هم جوانب مثبت داشت و هم ابعاد منفی. محققانی که به دنبال محصور داشتن این علم در بررسی روابط میان ادبیات یک ملت با ادبیات ملتی یا ادبیات‌های مللی دیگرند، در واقع می‌کوشند تا نشانه‌های تأثیر و تأثر یا همان تبادل میان ادبیات‌های مورد بررسی را کشف نمایند.

۱. دانشجوی دکتری رشته زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبایی. ghobeishi@gmail.com

دستاوردی که از رهگذر این مطالعات محقق می‌شود، ماهیتی تاریخی دارد. به عبارتی دیگر، پژوهندگان ادبیات تطبیقی با این رهیافت، نگارش تاریخ ادبیات ملی خویش را تکمیل می‌کنند. بر این اساس، محققان ادبیات تطبیقی پس از انجام این کار، مسئولیت ادبیات تطبیقی را پایان یافته تلقی می‌کنند. از همین روست که محمد غنیمی‌هلال، ادبیات تطبیقی را چنین تعریف می‌کند: «دانشی که تاریخ روابط خارجی میان ادبیات‌ها را می‌نگارد» (غنیمی‌هلال، ۱۹۸۱، ص ۱۸). با این حال، یکی از دستاوردهای رهیافت فرانسوی، «خط بطلان کشیدن بر «خودبسنده‌گی» ادبیات‌های ملی و استقلال و یکتایی آنها بود. هیچ ادبیاتی وجود ندارد که به نحوی از انحاء، از ادبیات‌های ملی دیگر تأثیر نپذیرفته باشد. کما اینکه اصالت ادبیات ملی و خاص بودن و یکتایی اش هم حد و مرزی ندارد» (عبود، ۱۹۹۹، ص ۳۰).

اما آیا اساساً علم ادبیات تطبیقی آن‌گونه که رهیافت فرانسوی می‌گوید، باید به رابطه عمودی میان آثار ادبی و ادبیات‌های مختلف بپردازد و به اثر تأثیرگذار ویژگی فاعلی و به اثر تأثیرپذیر ویژگی منفعل بدهد؟ آیا هدف اصلی و اساسی ادبیات تطبیقی صرفاً در تبیین تأثیرگذاری‌ها و یافتن ردپاهای ادبیات یک ملت در ادبیات ملتی دیگر است؟ اینها بخشی از پرسش‌هایی بودند که زمینه شکل‌گیری رهیافت آمریکایی یا همان رهیافت نقد بنیاد ادبیات تطبیقی را رقم زدند.

در قرن بیستم، دانش ادبیات تطبیقی شاهد تحولی جدید و درحقیقت حرکت به سوی گشودن میدانی فراخ برای کار خود بود. رنه ولک در دومین کنفرانس مجمع بین‌المللی ادبیات تطبیقی در سال ۱۹۵۸، حدود و ثغور ترسیم شده رهیافت سنتی فرانسوی درباره ضرورت تعدد زبانی و انحصار فرایند تطبیق به دو اثر ادبی را از میان برداشت و محدوده انجام تطبیق را به مقایسه میان ادبیات و دیگر هنرها گسترش بخشید و از سوی دیگر، ضرورت تفاوت زبانی را نفی کرد تا بدین ترتیب امکان مقایسه و تطبیق دو اثر ادبی یا یک اثر ادبی و اثری هنری غیر از ادبیات را فراهم آورد. این رهیافت با نام رهیافت آمریکایی یا رهیافت نقد بنیاد در میان اهل تحقیق در حوزه ادبیات تطبیقی معروف است. «جوهره مطالعه تطبیقی ادبیات از منظری آمریکایی، در نزدیک ساختن ما به فهم ساختار درونی یعنی زیبایی‌شناسی آثار ادبی نهفته است، نه در محصور کردن عوامل تأثیر بیگانه موجود در آن آثار و تأثیر آنها بر آثار ادبی بیگانه» (همان، صص ۴۹ و ۵۰). نظریه پردازان رهیافت نقد بنیاد، هدف و غایت ادبیات تطبیقی را نه مقایسه یا کشف تعاملات ادبی و مدرن‌گره می‌زنند. «رهیافت آمریکایی به نقل توجه ادبیات تطبیقی از روابط برون‌ی به روابط درونی ادبیات بسنده نکرد، بلکه از این نیز فراتر رفته، خواستار گشایش مطالعات تطبیقی به روی نوع دیگری از تطبیق‌ها شد، یعنی تطبیق ادبیات با دیگر هنرها، دانش‌ها و حوزه‌های معرفتی و آگاهی بشری... (همان، ص ۴۹).

در حقیقت رهیافت آمریکایی با حذف پیش شرط تأثیر و تأثر در تعریف ادبیات تطبیقی، رابطه میان دو یا چند اثر یا هنر را از رابطه‌ای عمودی - آن‌گونه که رهیافت سنتی فرانسوی معرفی می‌کرد - به رابطه‌ای افقی تبدیل کرد که در آن دو اثر ادبی یا دو یا چند اثر ادبی و هنری به صورتی همسطح و در کنار هم قرار می‌گیرند تا توانش ادبی و هنری و ساختار درونی آنها مقایسه و سنجیده شود و میزان ادبیت آنها نه بر اساس میزان تأثیر و تأثر که براساس پتانسیل‌های ادبی نهفته در آنها مشخص می‌شود. مقاله حاضر مبنای کار خود را براساس این رهیافت قرار داده است. طبعاً در حد فاصل این دو رهیافت، رویکرد دیگری نیز مطرح بود که ویکتور ژرمونسکی پژوهشگر ادبی معروف روس پس از رهیافت فرانسوی آن را پیش کشید و براساس دیدگاه او، تفاوت آثار ادبی برآیند طبیعی تفاوت زیرساخت‌های اجتماعی و فرهنگی ملت‌هاست و به همان سان که زیرساخت‌های اجتماعی و فرهنگی یک جامعه تغییر می‌یابد، زیرساخت‌های ادبی و در نتیجه آثار ادبی آن هم تغییر یافته و متفاوت از ملتی دیگر خواهند بود.

## مبانی نظری داستان مدرن

در بوطیقای ارسطویی و تا پیش از ظهور نظریه ادبی جدید در نموده‌های گوناگون آن (فرمالیسم روس، ساختارگرایی، نشانه‌شناسی و غیره)، ادبیات نوعی تقلید از واقعیت تلقی می‌شد (ارسطوطالیس، بی‌تا، ص ۵۵) که خواننده در آن می‌باید در پی مطابقت دادن دنیای ادبی با دنیای واقعی باشد؛ از این رو، ادبیات در مفهوم ارسطویی آن همان زبان معمول و متداول را اقتضا می‌کرد که انحراف معنایی را بر نمی‌تابید و عناصر شکل‌دهنده داستان نظیر زمان، مکان و شخصیت‌ها همان‌هایی بودند که هر روزه با آنها در تعامل هستیم؛ ویساریون بلینسکی در نامه معروف خود به نیکلای گوگول این گونه می‌نویسد: «زندگی را به همان شکلی که احاطه‌ات کرده ترسیم نما و هرگز آن را تزئین نکن! دوباره‌سازی نباید کرد؛ زندگی را از روی صورت اصلی آن مجسم کن و به زندگی از دریچه چشم مردم زنده بنگر، نه از پشت عینک‌های دودی و سیاه!» (چخوف، ۱۳۹۰، ص ۸). بر این اساس، عناصر داستانی گوناگون صرفاً عناصری بودند که رخدادهای داستان وجود و حضور آنها را در داستان توجیه می‌کرد و غیر از این کارکرد یک‌سویه، کارکرد و نقشی در شکل‌دهی به ساختار داستان نداشتند.

نگرش یاد شده درباره ادبیات تا پیش از قرن بیستم مبنای اندیشه نظریه پردازان ادبی بود؛ در این قرن بوطیقا و نظریه ادبی جدیدی مطرح شد که ادبیات را نه تقلید از واقعیت بلکه عدول از واقعیت و برساختن دنیایی جدید تلقی می‌کرد؛ از این منظر، «ادبیات، راهی برای حصول به معرفت نسبت به واقعیت نیست، بلکه نوعی مجموعه رؤیاهای ناکجاآبادگرایانه است که سراسر تاریخ را در نوردیده است؛ بیان آن آمال بنیادین بشر است که طلوع تمدن را موجب شده، اما در آنجا نیز هرگز به طور کامل ارضاء نشده است» (اینگلتون، ۱۳۸۸، ص ۱۲۷). این تئوری‌پردازی نورتروپ فرای در بازتعریف ادبیات و سپس بررسی ادبیات با رهیافتی ساختارگرایانه با تکیه بر شالوده‌های نظری زبان‌شناسانی نظیر فردینان دی سوسور (دال و مدلول و لانگ و پارول) و سپس رومن یاکوبسن (نقش‌های شش گانه زبان و زبان خودکار و شاعرانه)، راهی را گشود تا ادبیات به طور عام و روایت به طور خاص جایگاهی متفاوت بیابد. «ساختارگرایی، معنای آشکار داستان را رد می‌کند و به جای آن در پی جدا کردن برخی «ژرف» ساختهای درونی آن که در سطح به چشم نمی‌خورند برمی‌آید. متن را با ارزش ظاهری آن در نظر نمی‌گیرد بلکه آن را با چیزی از نوعی کاملاً متفاوت جایگزین می‌کند» (همان، ص ۱۳۲). کاربرد این رهیافت عناصر داستان از شخصیت گرفته تا زمان و مکان را به مثابه اجزای متنوع در شکل‌دهی به کلیت داستان دخیل کرد و با ایجاد رابطه‌ای دیالکتیک میان این عناصر، آنها را از عناصری بی‌نقش و تحرک و خنثی به عناصری پویا و کنشگر در برساختن دنیای داستانی تبدیل کرد، به‌گونه‌ای که هرگونه دخل و تصرف در آنها، دنیای داستان را دگرگون می‌سازد. «دنیای توصیف شده یا احضار شده در اثری از این دست، دنیای فیزیکی واقعیت، چنان که در محیط روزمره تجربه‌اش می‌کنیم، نیست؛ این دنیایی است که پیش‌تر هرگز وجود نداشته و حاصل زایایی خود زبان است» (مورامارکو، ۱۳۸۷، ص ۵۶). اگر داستان رئالیست، روایتگر تجربه‌ای پایان یافته و پیوسته به گذشته بود، داستان مدرن، دنیایی جدید را در برابر دنیای واقعی پایان یافته داستان خلق می‌کند که نه پایان یافته، بلکه در اکنون اتفاق افتاده و پایانش هنوز فرا نرسیده و پایانش را نه نویسنده بلکه خواننده می‌نویسد و این می‌توانست راه را برای مشارکت خواننده در آفرینش داستان بگشاید.

از سوی دیگر، زبان داستان به مثابه یکی از اساسی‌ترین عناصر شکل‌دهنده به شاکله دنیای ادبی جدید، می‌باید نه زبانی معطوف به مصداق با کارکردی مستقیم بلکه باید کارکردی غیرمستقیم و هنجارگريزانه پیدا کند؛ این امر از رهگذر دلالت‌های ضمنی و به‌کارگیری دیگر شگردهای شعری - که تا پیش از این، منحصر به شعر تلقی می‌شد و پرداختن به آنها در نثر، شخصیت نثر / داستان را به مثابه یک گونه زبانی متفاوت از شعر زیر سؤال می‌برد، - محقق و عملی می‌شود. رویکرد یاد شده که بنیاد و شالوده‌ای ساختارگرایانه دارد، زمینه‌ای را فراهم آورد تا ابزارهای بیان، معانی و بدیع شعر از مجاز و تشبیه تا ایهام و نماد همگی در برآوردن دنیای داستانی جدید و ایجاد کلیتی نظام‌مند برای

داستان سهیم شوند و داستان را تا مقام شاعرانگی برکشند؛ مقاله حاضر می‌کوشد این گزاره‌ها را در دو داستان کوتاه «مترسکی دیگر» از غاده السمان و «بیمارستان نه، قطار» از بیژن نجدی بکاود و بررسی کند.

### نقد عملی و تطبیق نقدبنیاد دو داستان

داستان «بیمارستان نه، قطار» با توصیف شروع می‌شود؛ توصیف تمامی اجزای صحنه‌ای که راوی آن را می‌نگرد: زنی به سرعت چادر خود را باز می‌کند و دوباره در آن فرو می‌رود و همان چند لحظه کافی است تا راوی ببیند که پیراهنش سفید است و آن سفیدی را به خواننده و بهتر بگوییم به بیننده منتقل می‌کند؛ در گوشه‌ای دیگر، «ریل ساکت بود» (نجدی، ۱۳۸۹، ص ۷۳)، در زاویه‌ای دیگر، قهوه خانه‌ای واقع است که از آن صدای سماور می‌آید. «پشت قهوه‌خانه، روی نیمکت سنگی مرتضی دراز کشیده بود... زیر درخت تبریزی مردی روی چمدانش نشسته بود و سیگار می‌کشید...» (همان). این توصیف حدود یک صفحه از داستان را دربرمی‌گیرد. توصیف بخش نخستین داستان، همساز با دیگر عناصر شکل‌دهنده ساختار و نظام داستان ارایه شده و سه گزاره را مطرح می‌سازد:

نخست اینکه برخلاف داستان‌های رئالیستی که در آنها، زمان همان مفهوم متعارف و ملموس و ساعت‌بنیاد خود را در واقعیت دارد و شخصیت یک سیر خطی و زنجیره‌ای متوالی بی‌هیچ گسست زمانی را در داستان تجربه می‌کند، در داستان مدرن، خط سیر زمانی داستان دچار نوعی گسست می‌شود که متناسب با ساختار داستان، یا به گذشته بازمی‌گردد<sup>۳</sup> و یا در آن آینده پیش‌گویی می‌شود<sup>۴</sup>؛ دسته دیگر تکنیک‌های عنصر زمان در داستان مدرن، حرکت روایی و دوام آن است که خود به تسریع و کندسازی روایت<sup>۵</sup> تقسیم می‌شود. تسریع روایت هم خود به دو بخش حذف و تلخیص و کندسازی روایت به صحنه و درنگ تقسیم می‌شود (مانفرد، ۲۰۱۱، ص ۱۲۱).

این تکنیک‌ها در چارچوب همان جمالشناسی عنصر زمان در داستان مدرن شاعرانه می‌گنجند. در داستان «بیمارستان نه، قطار» نویسنده با بهره‌گیری از تکنیک درنگ به عنوان یکی از زیرشاخه‌های کندسازی روایت، به توصیف صحنه داستان پرداخته و خواننده را با خود همراه ساخته است. تجلی و نمود این تکنیک در جزییاتی است که در ابتدای داستان ذکر شده است. نویسنده با ذکر جزء به جزء صحنه داستان، خواننده را وامی‌دارد همراه با شخصیت‌ها منتظر رسیدن قطار بماند. اما برای آنکه ذکر جزییات برای خواننده / مخاطب دل‌آزار و ملال‌آور نباشد، آن را با شگردهای هنری همراه می‌سازد و بدین‌سان، یکی از کارکردهای صناعات و شگردهای ادبی در راستای شکل‌دادن به شبکه درهم تنیده داستان تعریف و تحدید می‌شود؛ تشبیه، استعاره، حسامیزی و صفت هنری بخشی از صناعات به‌کار رفته در داستان اند؛ این فرایند از همان ابتدای داستان آغاز می‌شود: قاطی شدن صبح یکشنبه و سفیدی پیراهنی بلند (استعاره مکنیه: تجسم انگاری)، سکوت ریل (استعاره مکنیه: جاندار انگاری)، چسبیدن صورت مسافران به خنکی صبح (تجسم انگاری)، نگاه کردن به تاریکی شب پیش (پارادوکس)، امکان دست زدن به رطوبت هوا (استعاره مکنیه: تجسم انگاری و اغراق)، چسباندن دهان «خوابیده‌ای» به سینه مادر (صفت هنری<sup>۶</sup>)، پر شدن نیمکت سنگی از صدای ترن (استعاره مکنیه: تجسم انگاری) و... نویسنده این شگردها را ادامه می‌دهد و خواننده، در کار برداشتن موانع ادبی فراروی خویش، انتظار را بی‌آنکه خود حس کند یا از آن ملول شود، از سر می‌گذارند.

3. Flashback
4. Flash forward
5. Acceleration and Deceleration
6. Pause
7. Epithet

گزاره دیگر اینکه نویسنده به گونه‌ای عناصر شکل‌دهنده صحنه را توصیف می‌کند که خواننده و بهتر است بگوییم بیننده، آن عناصر را به جای آنکه طبق معمول بخواند، لمس می‌کند و می‌بیند؛ چشم راوی مانند یک دوربین سینمایی (کرین) از مکانی مرتفع، تمام عناصر صحنه را در برابر دید خواننده قرار می‌دهد و مانند یک ناظر از بالا، تمام صحنه را می‌نگرد و توصیف می‌کند؛ همان‌طور که قهوه‌خانه کنار ریل را می‌بیند، پشت قهوه‌خانه را هم می‌بیند که «روی نیمکت سنگی مرتضی دراز کشیده بود» (نجدی، ۱۳۸۹، ص ۷۲). این گزاره، ما را به گزاره دیگری سوق می‌دهد که راوی، سوم شخص دانای کل است که علاوه بر اینکه تمام صحنه را از بالا می‌نگرد و بر جزء جزء آن اشراف دارد، آن قدر به شخصیت‌ها نزدیک است که بر درونیات آنها هم اشراف و آگاهی دارد: «پشت قهوه‌خانه، روی نیمکت سنگی مرتضی دراز کشیده بود. یکی از دستپاهاش را روی چشم‌هایش گذاشته بود و هنوز تاریکی شب پیش را نگاه می‌کرد و ته دلش به روزنامه فروشی که کمی دورتر از نیمکت داد می‌کشید، فحش می‌داد». (همان). یا «بعد از آن همه سروصدای ایستادن ترن، حالا مرتضی دلش می‌خواست جیغ و داد روزنامه فروش را بغل کند». (همان، ص ۷۳). تقسیم بندی زاویه دید از چند منظر قابل بررسی است. یکی از متداول‌ترین تقسیم بندی‌ها، همان زاویه دید اول، دوم و سوم شخص است. اما از زاویه‌ای دیگر و در نقد ادبی جدید، زاویه دید به زاویه دید دیداری و گفتاری تقسیم می‌شود. «زاویه دید دیداری»<sup>۸</sup> چنانکه به نظر می‌رسد از پایه مستقیم رخدادها و گفت‌وگوهاست و راوی (به مانند نمایش) از دیده‌ها نهان می‌شود و به خواننده اجازه داده می‌شود تا خود از آنچه «می‌بیند» و «می‌شنود» به جمع‌بندی نهایی برسد. از سوی دیگر، زاویه دید گفتاری<sup>۹</sup> از پایه با واسطه از رهگذر راوی است که خود به جای آنکه به طور دراماتیک و نمایشی رخدادها و گفت‌وگوها را مستقیماً عرضه نماید، درباره آنها صحبت می‌کند و آنها را خلاصه می‌سازد و غیره «ریمون کنان، ۲۰۰۵، ص ۱۱۰»؛ برای مثال، راوی به جای آنکه بگوید شخصیت داستان نجار بود، می‌گوید، مدادی در پشت گوش خود گذاشته بود و چکشی از کمر بندش آویزان بود. نویسنده از رهگذر این تکنیک، خداگونگی راوی در روایت داستان از طریق زاویه دید دانای کل را به نوعی مهار کرده و باعث شده تا خواننده در خلق داستان از طریق صناعات ادبی مشارکت داده شود. درنگی در صناعات به کار رفته در آغاز داستان نشان می‌دهد که اغلب آنها، استعاره‌های مکنیه‌ای هستند که یک عنصر انتزاعی و ذهنی نظیر زمان یا صدا یا تاریکی را به عنصری دیداری و عینی مانده می‌کنند و این نشان از آن دارد که نویسنده کوشیده است در چارچوب ملموس و عینی تر کردن صحنه برای مخاطب / خواننده، حتی عناصر نادیدنی را دیداری سازد و در این بین، تجسم یا شیء‌انگاری بهترین ابزار بوده است. این، یکی دیگر از کارکردهای صناعات هنری در شکل‌دادن به ساختار داستان است.

داستان یادشده به توصیف رخدادی می‌پردازد که در آن، مرتضی شخصیت اصلی در تکاپوی نجات فردی طرد شده از قطار به علت نداشتن بلیط، او را با خودروی طاهر به ایستگاه بعدی می‌رساند و با خرید بلیطی او را سوار قطار می‌کند؛ بر این اساس، داستان به مفهومی انسانی - اجتماعی می‌پردازد و از همین روست که بهترین زاویه دید، همان زاویه دید سوم شخص است که نویسنده در مقام مشاهده‌گر حاضر در یک رخداد بیرونی و اجتماعی، داستان را روایت می‌کند. عامل دیگر در گزینش زاویه دید سوم شخص دانای کل، همان توصیف‌های آغاز داستان است که نویسنده برای بیان انتظار کشیدن‌های شخصیت‌ها، آنها را به کار گرفته است. توصیف جزء به جزء صحنه اقتضا می‌کرده است تا راوی دانای کل باشد تا از همه چیز (درون و برون شخصیت‌ها) آگاهی و اطلاع داشته باشد.

در داستان «مترسکی دیگر» از غاده السمان، زاویه دید، اول شخص محدود است که از اندیشه‌ها و تصورات ذهنی شخصیت‌ها و عوامل اثر گذار در زندگی اش آگاه نیست، بلکه همراه خواننده لایه‌هایی از این تصورات و اندیشه‌ها را کشف می‌کند. راوی به گونه‌ای ناگهانی در می‌یابد که شوهرش حکم گناهکاری یا بیگناهی متهمان را نه بر اساس

8. showing  
9. Telling

مستندات بلکه به حکم بخت آزمایی صادر می‌کند؛ از همین روست که می‌گوید که «دیگر فریب این بازی را نخواهد خورد» (السمان، ۲۰۰۷، ص ۱۲)؛ راوی تا پیش از این به علت ناآگاهی از اندیشه‌های شخصیت، فریب این بازی‌ها را می‌خورده است. در واقع راوی از جایگاه دانای کل به زیر آمده و خود یکی از شخصیت‌های داستان شده است. طبعاً گزینش این زاویه دید برای روایت داستان باعث همدلی بیشتر خواننده با راوی می‌شود و خواننده همراه راوی رخدادهای بعدی را کشف می‌کند به گونه‌ای که خود یکی از شخصیت‌های داستان می‌گردد؛ همچنین این زاویه دید برای توصیف درونیات راوی که خود بحران‌ها و تحولات روحی را تجربه می‌کند، ضروری است. شخص دیگری نظیر سوم شخص هرگز نمی‌تواند تکانه‌ها و تأثرات روحی راوی را چنانکه او روایت می‌کند، بیان نماید، به خصوص آن حالت دگرگونی و تحول بنیادینی که در اواخر داستان رخ می‌دهد و راوی در میانه تنش‌های شدید درونی برای گزینش یکی از دو گزینه مهربانی و نامهربانی کردن با خدمتکارش، گزینه دوم را برمی‌گزیند.

شیوه‌ای که بیژن نجدی در بهره‌گیری از صناعات ادبی / شعری برای خلق داستانی خویش در پیش گرفته، در داستان غاده السمان هم رخ می‌نماید. جملات نخست داستان (دو فعل «می‌بارد، می‌بارد») به شیوه اشعار معاصر نوشته شده که در آنها بندها، کوتاه و بلند می‌شود و بدین گونه، داستان به لحاظ فرم و شکل به شعر نزدیک می‌شود؛ کما اینکه در داستان جملات «می‌بارد می‌بارد» به صورت مداوم در ابتدای هر آیه تکرار می‌شود و داستان را به ترجیع بندی / شعری تبدیل می‌سازد که تکرار و رجوع به این دو واژه، خواننده را وامی‌دارد تا بارش باران را تا پایان داستان احساس کند؛ بارانی که همساز با شدت گرفتن بحران درونی شخصیت، شدیدتر و شدیدتر می‌شود و نقش تأثیرگذار در روند داستانی می‌یابد.

علاوه بر اشتراکات میان داستان و شعر از منظر فرم و شکل، از لحاظ بهره‌گیری از تصاویر و ایماژهای شعری هم داستان به شعر نزدیک می‌شود؛ در ابتدای داستان السمان، «سرما می‌خاکستری و خستگی می‌بارد» (همان، ص ۸) و بدین ترتیب، با آمدن صنعت حسامیزی، سرما و رنگ به هم آمیخته می‌شود؛ راوی صدای (ذهنی و غیر دیداری) گربه را به لبه تیز چاقویی (عینی و دیداری) تشبیه می‌کند که به کندی و به طور مداوم در شکمش فرو می‌رود (همان) تا مخاطب / خواننده این درد و تألم را به طوری شدیدتر احساس کند. در ادامه، نگاه کینه ورزانه گربه راوی به نگاه مادری تشبیه شده که فرزندانش را در مقابل دیدگانش روی زمین می‌کشند (همان)؛ در اینجا هم راوی با اعطای ویژگی انسانی به حیوان، اهمیت آن را به عنوان یک شخصیت به جایگاه یک انسان ارتقا می‌بخشد. همچنین تصاویر نقش شده در تابلوهای راوی (مردان، گلها و...) مانند صدها کودک گریه و زاری سر می‌دهند و بدین سان، از آن حالت بی حرکتی و جمود خود درمی‌آیند تا نوعی حیات اما در جهت منفی (گریه و زاری) بیابند. آسمان هم در تشبیهی مضمربه جاننداری مانده می‌شود که راوی آرزو می‌کند در اثر آذرخش منفجر شود و تمام امعاء و احشایش بیرون بریزد. اینچنین اشیاء و اماکن و حیوانات همگی در اثر تشبیهات و استعارات و به طور کلی ایماژهای شعری، زنده می‌شوند و از آن خمودگی و بی حرکتی به درمی‌آیند. راوی با زبانی آبرونیک، شوهر / انسان را به مترسکی / شیء تشبیه می‌کند تا نهایت تحقیر و خوارداشت را در حق او روا داشته باشد. این زبان طنزآمیز باز در جایی دیگر بیان می‌شود و راوی پیش خود می‌پرسد که شوهرش «چرا سیگاری را به مترسک انتهای باغچه تعارف نمی‌کند» (همان، ص ۹) تا بدین ترتیب جایگاه شوهر را در حد یک مترسک تنزل دهد. واژگان (غیرحسی) سراسر عشق راوی هم به دانه‌های قهوه (حسی) تشبیه می‌شوند که برای پیشگیری از کم ارزش شدنشان سوزانده می‌شوند (همان). در ادامه، راوی سخن خود خطاب به شوهر خویش را به گلوله‌ای تشبیه می‌کند که به سویس شلیک می‌کند (همان، ص ۱۰) تا لایه‌هایی از شخصیت درونی اش و دیدگاهش درباره شوهرش برای خواننده کشف شود؛ این تشبیهات و استعارات که به مثابه صناعات معنوی تلقی می‌شوند، به طور گسترده‌ای تا پایان داستان ادامه می‌یابند تا زبان شاعرانه اش در سطح معنایی با مضمون آن همراه شود.

اما در نظریه ادبی جدید که نشانه‌شناسی یکی از زیر شاخه‌های آن است، زبان به مثابه نظامی نشانه‌ای تلقی می‌شود که در آن واژه در جایگاه یک دال، مدلولی را در ذهن برمی‌انگیزد. این مدلول همان تصویر ذهنی شیء عینی است و کل این فرایند دلالت تلقی می‌شود. از این منظر، واژه دیگر نامی برای آنچه بیانش می‌کند، نیست، بلکه صرفاً «تصویر صوتی و تصویری ذهنی: دال و مدلول» است و هر واژه‌ای که بر زبان می‌رود، یکی از این دو سویه را بر دوش می‌کشد: قطب صوت و قطب دلالت. در این میان، تمرکز گوینده بر یکی از این دو قطب بنا به هدفش از گزاره مورد نظرش متفاوت است: اگر گوینده قصد بیان سخنی معمول را داشته باشد، توجه به سوی مدلول خواهد بود، چرا که گوینده به دنبال آن است که تصور خویش را مستقیماً و بی‌هیچ ابهامی به ذهن مخاطب منتقل کند تا هر دو در تصور ذهنی واحدی مشترک شوند. اما برعکس، زمانی که هدف گوینده جمالشناسانه است و «ارتباط کلامی به سوی پیام میل می‌کند، یعنی وقتی کلام به خودی خود کانون توجه می‌شود، آن موقع است که زبان کارکردی شعری» (خوزان و پاینده، ۱۳۹۰، ص ۷۷) می‌یابد؛ طبیعتاً گوینده در چنین شرایطی، از هدف ایجاد تصور ذهنی مشترک منحرف شده، می‌کوشد تا قطب صوتی را تقویت کند. در این حالت، واژه از قید و بند تصورات ذهنی رهایی می‌یابد و آزادانه در خیال مخاطب به پرواز درمی‌آید بی آنکه قید و بند معانی شناخته شده و بافت‌های مکرری که واژه در آنها به کار رفته است، آن را به اسارت خود درآورد و از حرکت بازدارد. بدین ترتیب، «واژه در تجربه جمالشناسانه، به نشانه‌ای آزاد تبدیل می‌شود که به دست خالق اثر ادبی آزاد شده و خالق اثر ادبی آن را به سوی مخاطب می‌فرستد، نه برای آنکه مجدداً او را با تصویری برگرفته از دل فرهنگ‌های لغت به اسارت درآورد - همان کاری که ما همواره در حق متون ادبی مرتکب می‌شویم و در کشتن و تباہ کردن بعد زیباشناسانه شان سهیم می‌شویم - بلکه برای آنکه از طریق گشودن دروازه‌های خیال خویش به روی نشانه، با آن به تعامل بپردازد تا بدین ترتیب در نفس و جانش، اثر جمالشناختی ایجاد کند» (الغذامی، ۲۰۰۶، ص ۱۸). از این منظر، ارزش یک اثر ادبی منوط به آن تأثیری است که نشانه‌هایش در مخاطب ایجاد می‌کند و نه در معانی برگرفته از تجارب پیشین واژگان یا دلالت‌های برگرفته از فرهنگ‌های لغت.

با تکیه بر این نظرگاه، زبان داستان مدرن دیگر زبان معمول و خودکار و تک مرجعی نیست که هدفش فقط و فقط پیام‌رسانی باشد، بلکه خواننده حرفه‌ای، باید به هر کدام از واژگان متن ادبی به مثابه نشانه‌ای بنگرد که در مقام یک جزء، به کلیت داستان شکل می‌دهد و درک و دریافت کلیت داستان، منوط به درک و دریافت همان اجزاء خواهد بود. در داستان «مترسکی دیگر»، راوی از «قطاری کندرو» سخن می‌راند که «بیابان‌های فراخ و مرده‌ای را درمی‌نوردد و مسافران‌ش همدیگر را نمی‌شناسند و هر کدام از آنها به زبانی سخن می‌گویند که دیگری آن را در نمی‌یابد و هیچ کس هم نمی‌داند که به کجا روان است یا از کجا می‌آید...» (السمان، ص ۸). راوی با بهره‌گیری از زبان چند لایه و شاعرانه، از بیابان‌های فراخ و مرده / زندگی بی حاصل خویش سخن می‌گوید که سیر و روند آن بسیار کند و ملالت بار است، خاصه اینکه مسافران‌ش / همسر و شوهر، شناختی از همدیگر ندارند و هیچ نقطه اشتراکی و حتی زبان مشترکی هم ندارند و افزون بر اینها، اساساً نمی‌دانند که سرانجام زندگی مشترک‌شان چه خواهد بود. راوی از نشانه‌هایی از قبیل قطار، بیابان فراخ و مرده سخن می‌گوید؛ انتظاری که خواننده از قطار دارد، حرکت و پویایی و سرعت است، اما آنچه در داستان می‌بینیم، کندروی قطار است. راوی در اینجا با افزودن صفت «کندرو» به قطار، آن شناخت معمول خواننده از قطار را زدوده و آن را به عنصری منفی در داستان تبدیل کرده است. عنصر بیابان هم که با دو ویژگی فراخ و مردگی آمده، دالی است که مدلول زندگی بی حاصل / نازایی راوی و ملال‌آوری‌اش را در ذهن خواننده / مخاطب رقم می‌زند. این گزاره درباره داستان «بیمارستان نه، قطار» هم مصداق دارد و در سطور بعدی بدان خواهیم پرداخت.

در داستان «مترسکی دیگر»، علاوه بر شخصیت اصلی، شخصیت‌های دیگر یعنی شوهر راوی / نجم و خدمتکارش / تفاحه حضور دارند و در کنار آنها شخصیت‌های بیجان و جاندار غیر انسانی هم به ایفای نقش می‌پردازند: گربه نازپرورده راوی که پنج بچه زاییده و مترسکی که «در انتهای باغچه بی حرکت کاشته شده است» (همان، ص ۹). گربه

که در نگاه نخست شاید عناصری حاشیه‌ای و بی تأثیر تصور شود، کارکرد محوری و بنیادین آن با ادامه یافتن داستان آشکار می‌شود و به عنوان جزء لاینفک ساختار کلی داستان بخشی از رابطه دیالکتیک اجزاء با کلیت را به دوش می‌کشد. گربه با زاییدن پنج بچه، واکنش راوی را برمی‌انگیزد و بدین ترتیب به جای آنکه عنصری بی نقش و فرعی در داستان باشد، در شکل دهی به کلیت داستان تأثیرگذار می‌شود؛ این امر درباره مترسک انتهای باغچه هم مصداق می‌یابد که راوی شوهر خویش را به آن تشبیه می‌کند. راوی این گونه از شوهر خود سخن می‌گوید: «با وجود برف و بوران از بیش از یک ساعت پیش، بی حرکت در بالکن کاشته شده است» (همان). نقطه مشترکی که از نظر راوی، مترسک و شوهرش را به هم پیوند می‌زند، «بی حرکت» بودن آنهاست که در هر دو توصیف از آنها سخن به میان آمده است. همان گونه که مترسک در انتهای باغچه بی حرکت و تنها برای ترساندن پزندگان «کاشته شده است»، شوهرش هم همین نقطه اشتراک را با مترسک معمولی دارد و «بی حرکت در بالکن کاشته شده است». بنابراین می‌توان این شخصیت را «مترسکی دیگر» نامید؛ این همان عنوانی است که نویسنده برای داستان خود برگزیده است.

پیوند و ارتباط میان داستان و عنوان داستان، مقوله‌ای است که اکنون به مثابه یک علم به بررسی عناوین داستان‌ها می‌پردازد و عناوین را به مثابه پیکره کوچکی تلقی می‌کند که در کنار پیکره اصلی (داستان) قرار می‌گیرد و مدخل و دروازه‌ای برای ورود به دنیای داستان تلقی می‌شود. این مبحث در زیر مجموعه پیرامتنیت<sup>۱۰</sup> مطرح شده از سوی ژرار ژنه<sup>۱۱</sup> قابل بررسی است. در حقیقت پیرامتنیت خود یکی از زیرمقوله‌های شش‌گانه مقوله‌ای کلان‌تر در دستگاه اندیشگی ژنه است که عبارتند از: سرمتنیت، بینامتنیت، پیرامتنیت، فرامتنیت و بیش متنیت.

ریزگزاره پیرامتنیت از نگاه ژنه «نشان‌گر آن عناصری است که در آستانه‌ی متن قرار گرفته و دریافت یک متن از سوی خوانندگان را جهت دهی و کنترل می‌کنند» (آلن، ۱۳۸۹، ص ۱۵۰). او در مبحث عناصر داخلی پیرامتنیت، یکی از مهم‌ترین عناصر را «عنوان داستان» می‌داند که در جایگاه متنی موازی یا متنی همراه با متن اصلی در شکل دادن به سمت و سوی داستان و نیز در نوع ارتباط میان خواننده / مخاطب با داستان، نقشی شایسته توجه ایفا می‌کند. لوی هویک از نظریه پردازان تیترولوژی<sup>۱۲</sup> کتاب خود **نشانه عنوان**<sup>۱۳</sup> تعریفی دقیق‌تر درباره عنوان ارائه می‌دهد: «مجموعه‌ای از نشانه‌های زبانی، از قبیل واژگان و جملات و حتی متون، که می‌تواند در صدر متن ظاهر شده، بر آن دلالت کند و آن را یاری دهد، به محتوای کلی آن دلالت می‌کند تا مخاطبان مورد نظرش را جذب کند» (هویک، ۱۹۸۱، ص ۱۷).

فیلیپ لان هم در تعریف متن موازی می‌گوید: «هر آنچه متن را به صورت کتاب درآورد و خود را بر خوانندگانش یا به صورت کلی بر مخاطبان‌ش عرضه دارد، متن موازی است؛ پیرامتن چیزی فراتر از دیواری محکم و درهم تنیده است، در اینجا منظورمان همان آستانه است؛ به تعبیر بورخس، درگاهی که به ما اجازه ورود یا بازگشت از آن را فراهم می‌سازد» (لان، ۱۹۹۲، ص ۹).

براین پایه، عنوان داستان اهمیت دو چندان دارد چه، عنوان به مثابه متنی موازی با متن اصلی می‌تواند مدخل و گذرواژه‌ای برای ورود به دنیای داستان باشد و به تعبیر زبان شناختی، دالی است با مدلولی که خود دال بر مدلول بزرگتر یعنی محتوای داستان است؛ بر این اساس، عنوان داستان با خوانش متن اصلی، قابل تأویل و تحلیل بوده و در ارتباطی دیالکتیک با متن اصلی است و خود بخشی (جزء) از شبکه در هم تنیده روابط دال و مدلول‌های داستان (کلیت) تلقی می‌شود که نمی‌توان آن را به هنگام نقد و واکاوی داستان نادیده گرفت.

---

10. Paratextuality  
11. Gérard Genette  
12. Titrologie  
13. La marquee du titre



عنوان داستان «مترسکی دیگر» نیز چنین است. راوی برای تحقیر شوهر و برای برملا کردن جایگاه و نقش او در زندگی اش، بی آنکه عملاً او را «مترسک» بنامد، ویژگی‌ها و پارامترهای مشترک این شخصیت با شخصیت دیگر داستان یعنی مترسک انتهای باغچه را نام می‌برد و اجازه می‌دهد تا خواننده / مخاطب او را چنین بنامد (مشارکت خواننده در برساختن داستان). آنچه خواننده / مخاطب از عنوان داستان انتظار دارد، بی اثر بودن و انفعال است و این عملاً همان چیزی است که در داستان رخ داده است. عنوان به مثابه نشانه / دال در بخش دیگری از شبکه درهم تنیده ارتباط شخصیت‌ها با همدیگر، این تصور و تصویر / مدلول را در ذهن خواننده ایجاد می‌کند که شخصیت اصلی و در اینجا راوی هم منفعل و بی اثر است که چنین هم هست: راوی زنی سترون و نازاست که این پتانسیل را دارد که به مثابه یک «مترسک» تلقی شود. آیا «مترسک دیگر»ی که در پیشانی داستان قرار گرفته، علاوه بر مترسک انتهای باغچه و شوهر، شامل راوی هم می‌شود؟ در این باره نمی‌توان نظری قطعی و نهایی داد، خاصه اگر بدانیم که افزوده شدن صفت مبهم «دیگر» به موصوف نکره / مترسک، یافتن پاسخی قطعی و نهایی را دچار مشکل می‌سازد. اساساً داستان مدرن می‌کوشد تا پرسش‌های مطرح شده درباره خود را بی پاسخ گذارد؛ چه هر پاسخی به معنای توقف یک پرسش و در نتیجه توقف اندیشیدن درباره داستان است و این با روح داستان مدرن در تضاد تام است؛ زیرا یکی از ویژگی‌های هنر به معنای عام و داستان مدرن به معنای خاص، عدم قطعیت و ابهام است و نقطه پایان گذاشتن بر فرایند اندیشه در باب داستان مدرن و ابهام زدایی از هنر به معنای قتل آن و فروکاستن از ارزش هنری آن است.

در داستان «بیمارستان نه، قطار» هم به مثابه یک متن ادبی، واژگان کارکردی قاموسی خود را کنار می‌گذارند تا کارکردی شاعرانه به خود بگیرند و هر کدام طیف‌های معنای متنوعی را به ذهن متبادر کنند. در این داستان، عنوان «بیمارستان نه، قطار» هم، چنین کارکردی دارد. تصور قاموسی ذهن مخاطب از واژه «بیمارستان» مکانی است که در آن نه تحرک بلکه بیماری، جمود، خمودگی و در نهایت مرگ حاکم است و در مقابل، واژه «قطار» آنچه را در ذهن مخاطب تداعی می‌کند، حرکت و پویایی است. نویسنده با بهره‌گیری از این واژگان در مقام دو دال متضاد، تقابل و رویارویی حاکم بر داستان را برجسته تر کرده است و نخستین سیگنال را به خواننده ارسال می‌کند که درونمایه داستان مبتنی بر تقابل و تضاد دو دیدگاه و دو کنش است. در ساختاری مختصر می‌توان تقابل یاد شده را این گونه ترسیم کرد:

دال:	بیمارستان	قطار
مدلول:	بی تحرکی	حرکت
دلالت:	مرگ	زندگی

بدین سان، نشانه سنجاوندی ویرگول در عنوان داستان هم کارکردی نشانه شناختی یافته و در جایگاه مناسب قرار گرفته است و اگر نویسنده آن را نمی‌آورد، امکان خطای خواننده / مخاطب و در نتیجه تعامل معکوس او با دنیای متن وجود داشت. این روند کشف دال و مدلول‌های عنوان داستان، با گذر از آستانه و ورود به دنیای داستان تقویت می‌شود؛ به عبارتی بهتر، رابطه میان پیکره کوچک (عنوان) و بزرگ (دنیای داستانی) رابطه‌ای دوسویه است و به همان اندازه که عنوان معرف داستان است، خود داستان هم در کشف مدلول‌های عنوان نقش دارد. از این رو، با گذر از آستانه و ورود به دنیای داستانی، تقابل آغاز شده از عنوان، در داستان به گونه‌ای گسترده تر عینیت می‌یابد: دو فرد قلدر و قلتشن (زورمند)، فردی را که بلیط تهیه نکرده است (ناتوان) از قطار بیرون می‌اندازند. مرتضی با تلاش و جدیت فراوان، کاری می‌کند که آن مسافری را که طاهر پیشنهاد می‌کند به بیمارستان / مرگ، منتقل شود، به قطار / حیات می‌رساند و حتی زمانی که طاهر این پیشنهاد را می‌دهد، مرتضی این پیشنهاد را با جدیت رد می‌کند:

«- حالا چرا نبریمش بیمارستانی، درمانگاهی؟»

مرتضی انگشتش را به طرف جاده پشت سرش دراز کرد و نعره زد:

-واسه این که از قطار پرتش کردن، نه از بیمارستان!« (نجدی، ص ۷۷).

تقابل دو دیدگاه مسئولیت اجتماعی و بده بستان اجتماعی در جایی دیگر از داستان هم نمود می‌یابد؛

«طاهر گفت: این وسط، چی گیر من می‌آد؟»

مرتضی گفت: هم پولت را می‌گیری، هم می‌فهمی که مردم چطور سوار قطار می‌شن و چطور پرت می‌شن...»

(همان، ص ۷۸).

این تقابل و رویارویی مرگ و زندگی بر تمام داستان حاکم شده و تبدیل به درونمایه‌ای<sup>۱۴</sup> شده که بر دنیای

داستانی سایه انداخته است و چنان مهم بوده که نویسنده آن را برای عنوان داستان خود برگزیده است.

در داستان غاده السمان هم نوعی تقابل و رویارویی برقرار است؛ زنی نازا / راوی در برابر زنی زایا / خدمتکار و حتی

در درجه‌ای پایین تر در برابر حیوانی زایا / گربه نازپرورده اش قرار می‌گیرد. زنی ثروتمند و زیبا / راوی در برابر زنی

فقیر و نازیبا / خدمتکار قرار می‌گیرد. همچنین زنی پر احساس و مهربان / راوی در برابر فردی بی احساس و مترسک

گونه / نجم می‌ایستد:

راوی / زن نازا	←	→	زن نازایا
راوی / زن نازا	←	→	گربه زایا
راوی / زن ثروتمند	←	→	زن فقیر
راوی / زن زیبا	←	→	زن نازیبا
راوی / زن با عاطفه	←	→	شوهر بی عاطفه
		← تضاد →	

این تقابل و تفاوت میان راوی و دیگر شخصیت‌ها که هم در داستان بیژن نجدی و هم در داستان غاده السمان

دید می‌شود، علاوه بر اشاره به تقابل ساختاری موجود در داستان، به یکی از ویژگی‌های اصلی داستان مدرن هم اشاره

دارد که براساس آن، شخصیت اصلی با دیگر شخصیت‌ها متفاوت است و نوع نگاه و رفتار و کنش‌هایش کاملاً در تقابل

با جامعه و دیگران است که نویسنده مدرن به شیوه‌های مختلف از قبیل تفاوت زبان یا رفتارهای شخصیت اصلی به این

گزاره عینیت می‌بخشد. غالب بودن عنصر نازایی در این تضاد و تقابل هم نشان از محوریت این عنصر در جایگاه عنصر

مسلط<sup>۱۵</sup> در داستان است.

یکی از تکنیک‌های روایی که پیش از آن بدان اشاره رفت، واپاشی روند خطی و زنجیره‌ای زمان در داستان مدرن

بود؛ اگر بیژن نجدی به اقتضای ساختار داستانی خود، از تکنیک درنگ زمانی بهره برده است، غاده السمان در داستان

از تکنیک عقب گرد زمان<sup>۱۶</sup> بهره می‌گیرد. در این تکنیک، راوی با مشاهده یا وقوع رخدادی، به یاد رخدادی در گذشته

می‌افتد و آن را روایت می‌کند. (مانفرد، ۲۰۱۱، ص ۱۱۷). در داستان غاده السمان، راوی از کشتن بچه‌های گربه اش

**طی هفته‌های گذشته**، سخن به میان می‌آورد و همین موضوع، او را به توصیف این کنش طی هفته‌های گذشته سوق

می‌دهد و زمان داستان را به گذشته برمی‌گرداند تا بدین ترتیب ابعادی از شخصیت ذهنی راوی بر خواننده آشکار شود.

این تکنیک در ادامه داستان هم تکرار می‌شود.

14. Motif

15. Dominant

16. Flashback

در داستان بیژن نجدی که نویسنده با بهره‌گیری از تکنیک درنگ، زمان داستان را به حالت تعلیق درآورده بود تا خواننده را به همراه شخصیت‌ها در انتظار رسیدن قطار نگه دارد، آنجا که رخدادها به سرعت اتفاق می‌افتد، از تکنیکی دیگر یعنی تسریع و فرایند تسریع روایی استفاده می‌کند؛ نویسنده یک جا، زمانی که می‌خواهد سرعت حرکت ماشین و افتادن و بیرون آمدن آن از داخل گودال را توصیف کند از این تکنیک بهره می‌گیرد: «آن طرف کرپی گودال پر از آبی بود که قبل از ترمز کردن طاهر، پیکان در آن فرو رفت. اتومبیل روی دایره بزرگی پیچ خورد و پایین رفت. دستهای طاهر از فرمان کنده شد. مرتضی روی مسافر پرت شد. طاهر با سر به طرف صندلی خالی مرتضی رفت. آنها روی همدیگر می‌غلتیدند. تن آنها به هم مالیده می‌شد و بوی تنش‌ها پیراهن به پیراهن راه می‌رفت...» (همان، ص ۷۸). جملات کوتاه و پیاپی آمده و خواننده به سرعت آنها را هماهنگ با وقوع رخدادها می‌خواند و گذر می‌کند. سرعت حرکت ماشین چنان زیاد بوده که ترمز کردن طاهر هم فایده‌ای نداشته و ماشین به گودال وارد می‌شود.

در جایی دیگر این تسریع، شدت و شتاب بیشتری می‌گیرد: «تا طاهر از اتومبیل پیاده شده و خودش را روی کمرش بچرخاند و قرچ قرچ استخوانهایش شنیده شود و زنی چادرش را یک لحظه باز کند و دوباره در آن فرو رود قطار رسید». (نجدی، ص ۷۹)

جملات به گونه‌ای پشت سر هم و با حرف‌های ربط‌واو به همدیگر گره خورده اند که خواننده فرصت نمی‌کند نفسی تازه کند و درنگی کند، بلکه با همان سرعت وقوع رخدادها، خوانش داستان را ادامه می‌دهد تا اینکه قطار سر می‌رسد. علاوه بر حرف ربط‌واو، آن حرف ربط «تا»ی ابتدای جملات هم باعث توالی جملات شده و جملات پایه و پیروی را خلق کرده که کامل شدن معنای آنها به رسیدن به آن جمله آخر (قطار رسید) منوط شده است.

در داستان پیشامدرن، بخشی از عناصر نظیر مکان و زمان نقش و جایگاهی فرعی و بی اثر دارند، اما در داستان مدرن ساختار داستان از تمام این اجزاء شکل می‌گیرد و حذف و ابقای آنها هدفمند انجام می‌شود. «مکان در آثار هنری و ادبی یک عنصر جمالشناختی بنیادین و یک عنصر تشکیل دهنده و نه یک دکور است. مکان - همان گونه که برخی می‌گویند - هویت جمعی را شکل می‌دهد یا دست کم آثار خود را بر آنها بر جای می‌گذارد» (سلیمان، ۲۰۰۶، ص ۲۸۷).

در داستان «مترسکی دیگر»، به اقتضای روحیه افسرده و گوشه گیر راوی، مکان وقوع رخدادها هم در گوشه‌ای بیرون از شهر و در ویلایی دور افتاده و به دور از هیاهوی جمعیت و مردم است، اما در داستان «بیمارستان نه، قطار» وضعیت کاملاً برعکس است؛ موضوع داستان مسئولیت و تعهدی اجتماعی را مطرح می‌سازد بنابراین مکان وقوع داستان هم باید در مکانی اجتماعی و شلوغ (ایستگاه راه آهن) رخ دهد؛ بدین ترتیب، مکان وقوع رخدادها، نه عنصری فرعی بلکه در کنار دیگر عناصر به کلیت داستان شکل می‌دهد. مصطفی مستور درباره مکان می‌گوید: «در داستانهای گذشته این نقش کاملاً واقع نمایانه است، یعنی مکان در داستان قرار است ما را به یاد مکانی واقعی در دنیای بیرونی که می‌شناسیم، بیندازد و حال آنکه در داستانهای کوتاه مدرن، مکان معمولاً حال و هوای درونی شخصیتها را به ما نشان می‌دهد. بنابراین، اگر شخصیتی در فضای باز توصیف می‌شود، یک حال و هوای درونی خاص دارد. اگر در ابتدای داستان همان شخصیت، مثل بسیاری از داستانهای سارتر، در یک اتاق در بسته نشان داده می‌شود، این هم حال و هوای ذهنی خاصی را به ذهن خواننده متبادر می‌کنند» (محمد خانی، ۱۳۸۲، ص ۴۴).

زمان وقوع داستان هم بدین گونه است. ریمون کنان ضمن تأکید بر اینکه زمان برای داستان و متن هر دو ضروری است، می‌افزاید: «حذف آن (اگر امکان پذیر باشد)، به معنای حذف تمام روایت داستانی خواهد بود» (ریمون کنان، ۲۰۰۵، ص ۶۰).

علاوه بر واپاشی روند زمانی داستان مدرن که بدان اشاره رفت، اگر از منظر زمان ساعت بنیاد به دو داستان بنگریم، در داستان غاده السمان، به علت گوشه گیری و حال و هوای افسرده حاکم بر داستان، رخدادها در شب اتفاق

می‌افتد و راوی بچه‌گربه‌ها را شبانه به بیرون می‌اندازد و شبانه به رفتار مرموز همسر خود پی می‌برد و شبانه خانه را ترک می‌کند، در داستان بیژن نجدی، به اقتضای اجتماعی بودن داستان، وقایع آن هم در روز اتفاق می‌افتد، زمانی که برخلاف شب، نه آرام و عاری از شلوغی و جمعیت، بلکه ویژگی آن، انبوهی جمعیت است.

اما شگردهای هنری به کار رفته در داستان‌های بیژن نجدی و غاده‌السمان، علاوه بر ایفای نقش در شکل دهی به شبکه درهم تنیده داستان - که در سطور قبل بدانها اشاره رفت - کارکرد دیگری هم دارند و آن کمک به آفرینش زبان ادبی متن داستانی است. برنرد ماتیوز به خوبی به این نکته پی برده و بر آن تأکید کرده است: «نویسنده داستان کوتاه باید اصالت و ابتکار و ابداع<sup>۱۷</sup> داشته باشد. [علاوه بر] ایجاز، اصالت و ابداع، اگر نویسنده داستان کوتاه، سایه روشنی از خیال<sup>۱۸</sup> هم اضافه کند، بسیار بهتر خواهد بود. در حقیقت می‌توان گفت که هیچ کس به عنوان نویسنده داستان کوتاه موفق تلقی نمی‌شود [اگر] ابداع، اصالت و ایجاز نداشته باشد و موفق تر از تمام آنانی که در این خط سیر می‌کنند، نویسنده‌ای است که نموده‌ها و رگه‌هایی از خیال داشته باشد» (ماتیوز، ۱۹۱۷، ص ۲۳). تشبیهات، استعارات، نماد پردازی‌ها، حسامیزی‌ها، کنایات و مجازها همگی در این سیاق قابل بررسی است.

داستان مدرن برخلاف همتای پیشامدرن خود، پیرنگ پیچیده و گسترده‌ای ندارد، بلکه به اقتضای کوتاهی اش، بیشتر یک طرحواره<sup>۱۹</sup> دارد تا پیرنگ<sup>۲۰</sup>. چارلز می‌در بررسی داستان‌های پهنخوف سه ویژگی عام را برای آنها تحدید کرده است که یکی از آنها این ویژگی است که «داستان، قصه‌ای شرح و بسط داده شده و دارای وقایعی درهم پیچیده (پیرنگ قوی) نیست، بلکه طرح‌واره‌ای است کمینه («مینیمال» یا واجد کمترین تعداد واژه) که به سبک شعرهای غنایی نوشته شده» (پاینده، ۱۳۹۱، ص ۱۷۳). یان رید هم درباره «طرحواره» می‌گوید: «تمایز وسیع اولیه‌ای میان نوشتن درباره موقعیت و نوشتن درباره رخدادها وجود دارد. در اولی تکیه اصلی بر چگونگی چیزی یا مکانی یا شخصی است؛ در دومی تکیه بر این است که چه رخ می‌دهد، پس اولی عمدتاً وصفی است ولی دومی یک خط کنش را دنبال می‌کند» (رید، ۱۳۷۹، صص ۴۲ و ۴۳). از این منظر، داستان کوتاه بیشتر توصیفی است و نه تشریحی؛ بنابراین پیرنگ قوی و پیچیده برای آن مطرح نیست و در حد همان طرحواره می‌ماند.

در داستان بیژن نجدی، تمام پیرنگ داستان در این خلاصه می‌شود که مرتضی پس از طرد شدن مسافری از قطار، تمام تلاش خود را به کار می‌گیرد تا او را به قطار برساند و در پایان هم موفق می‌شود. در داستان غاده‌السمان هم پیرنگ داستان چنین است که زنی نازا و احساساتی از نازایی و سترونی خویش در رنج است، خاصه اینکه خدمتکارش به عنوان فردی از طبقه‌ای فرودست تر و گربه‌اش به عنوان یک حیوان از او تواناترند و این مسأله تنش‌های روحی روانی‌ای را برای او رقم می‌زند و در نهایت باعث می‌شود تا خدمتکار خود را نالان از درد زایمان، تنها رها می‌کند. این محدودیت پیرنگ ویژگی عام داستان کوتاه است که نه با هدف پرداختن به دگرگونی‌ها و تحول شخصیت‌ها، بلکه با هدف ایجاد تأثیر نوشته می‌شود.

محدودیت پیرنگ و طرحوارگی داستان مدرن، محدودیت شخصیت‌ها را در پی می‌آورد و همان گونه که می‌بینیم، در دو داستان نجدی و السمان، شخصیت‌های اصلی و فرعی محدودند و تنها شخصیت اصلی است که فرصت تحول می‌یابد (شخصیت پویا) اما شخصیت‌های فرعی هرچند در فرایند شکل‌گیری ساختار کلی داستان به ایفای نقش می‌پردازند، اما تحول ملموسی نمی‌یابند (شخصیت‌های ایستا). نجم و تفاحه همان شخصیتی را دارند که در ابتدای داستان داشته‌اند و طاهر و قلتشن‌ها و مسافر هم متحول نمی‌شوند و تنها قلتشن‌ها برخلاف ابتدای داستان، نقشی حاشیه‌ای می‌یابند.

---

17. Ingenuity  
18. Fantasy  
19. Sketch  
20. Plot

در پایان داستان «بیمارستان نه، قطار» و پس از آنکه مرتضی، مسافر را سوار قطار می‌کند، «از قهوه خانه صدای رادیو می‌آید» (نجدی، ص ۸۰) و در پی آن، طاهر که اکنون در قهوه خانه مشغول نوشیدن چای است، صدای مرتضی را می‌شنود که می‌گوید: «کثافتها» (همان). رادیو در جایگاه یک دال می‌تواند اشاره به ادامه و استمرار و جریان داشتن زندگی داشته باشد. مرتضی که فردی را از مرگ نجات داده و او را به حیات بازگردانده، در عین حال می‌پذیرد که زندگی، آلودگی‌ها، زشتی‌ها و بدیهایی / کثافت‌هایی هم دارد (تقابل و تضاد) و نمی‌توان آنها را از زندگی سترد، خاصه اینکه قلتش همچنان سوار قطار / زندگی است، اگرچه مرتضی توانسته نقش او را در پایان داستان از فردی تصمیم‌گیرنده به فردی بی‌نقش و حاشیه‌ای بدل سازد.

در داستان «مترسکی دیگر»، داستان اینگونه خاتمه می‌یابد که راوی / زن نازا در پایان داستان، از آن حالت سرشار بودن از عاطفه به درآمده، همچون شوهر خویش، فردی بی‌عاطفه می‌شود که همه چیز را از روزنه تصادف و بخت و اقبال می‌نگرد و درباره سرنوشت خدمتکار خود به حکم بخت و اقبال، تصمیم می‌گیرد و به سبک شوهر خود که همسر خویش / راوی را در میان ناله‌هایش رها می‌کند، او نیز خدمتکار خود را در درد زایمان تنها رها می‌کند و بدین گونه راوی دچار تحولی بزرگ می‌شود (تجلی) که از رهگذر آن، واقعیت‌ها را می‌بیند، از عالم تخیل و خوش خیالی خارج می‌شود و همچون نجم، بی‌رحم و سنگدل می‌شود، هرچند که در برابر این حس، مقاومت می‌کند، اما این مقاومت سودی ندارد و خود بدین نکته واقف است: متن داستان به شیوه‌ای شیوا، این لحظات را توصیف می‌کند: «بیهوده الگوهای خود را به یاد می‌آورم، بیهوده در درون خویش، دنیای زیبای قدیم خود را بیدار می‌کنم، بیهوده چهره ام را که [به گونه‌ای دیگر] بود، جستجو می‌کنم... (السمان، ص ۱۸). سپس می‌گوید: «شدت سرمای قساوت فاجعه باری مرا دربرمی‌گیرد... درونم چون سنگ می‌شود... صداها همگی در آستانه دنیایم با آرامشی حقیقی می‌میرد، به اتاق کتابخانه شوهرم می‌روم، همان جایی می‌نشینم که می‌نشست و...» (همان). و بدین سان، سرنوشت خدمتکار را به سبک شوهر خود، به دست بخت و اقبال می‌سپارد.

### نتیجه‌گیری:

در دو داستان واکاوی شده، نویسندگان هر کدام به تناسب ساختار و مضمون داستان، از تکنیک‌های متفاوتی برای آفرینش متن ادبی بهره گرفته‌اند. اگر غاده السمان به اقتضای روحیه افسرده شخصیت اصلی، ایماژها، زبان و لحن افسرده‌ای را برگزیده است، در مقابل، بیژن نجدی به اقتضای پرداختن به مسأله‌ای جهان‌شمول‌تر، تکنیک‌های متفاوتی را به کار برده است. رخ دادن وقایع در ایستگاه قطار و در ساعات روز، بخش‌هایی از ضروریات ساختار داستانی بیژن نجدی‌اند. هر دو نویسنده - که هر دو نیز شاعرند - از ایماژها و ابزارهای تخیلی شعر در داستان‌های خود بهره گرفته‌اند و به نحو شایسته‌ای توانسته‌اند ابزارهای شعری را - که زمانی مختص به شعر تلقی می‌شد - در کار نثر / داستان کنند و در شکل دادن به کلیت داستانی خویش از آنها بهره‌جویند. اختلاف زاویه دید دو نویسنده هم به اقتضای مضمون داستان‌هایشان متفاوت شده است. همان گونه که ملاحظه شد، مقاله حاضر با تکیه بر رهیافت نقدبنیاد ادبیات تطبیقی، میزان پیوند و گره خوردگی دو دانش نقد ادبی و ادبیات تطبیقی را نمایان ساخت. همچنین ضمن نشان دادن میزان تطابق دو متن ادبی با اصول و قواعد بوطیقای جدید روایت، توانش هنری و ابعاد جمالشناسانه آنها را - در حد دانش خویش - کشف و معرفی کرد. آیا دو متن واکاوی شده، توانسته‌اند به میزان مناسب با اصول و قواعد بوطیقای جدید همسازی داشته باشند و آیا توانسته‌اند به میزان مناسب با خواننده ارتباط برقرار کرده، نگرش خویش را با ابزارهای استفاده شده به خواننده القاء کنند؟ توانش هنری و ادبیت کدام یک از این دو داستان بیشتر است؟ هر چند مقاله حاضر با تکیه بر رهیافت جدید بوطیقای روایت در حد توان آن، به این پرسش‌ها پاسخ داد، با وجود این، بخش دیگری از تحلیل و ارزیابی نهایی درباره ابعاد و جوانب جمالشناسانه متن ادبی خارج از گستره بوطیقای روایت

می ماند و پیوندی تام و تمام با خواننده به عنوان یک کنشگر مهم در تعامل با متن ادبی دارد؛ این گزاره، نظریه دریافت<sup>۲۱</sup> و موضوع تکرهای معنایی و در نتیجه خوانش‌های متعدد از متن را پیش می‌کشد. بوطیقای روایت هر قدر هم هم بتواند میزان تطابق متون ادبی با قواعد تعریف شده اش را کشف نماید، با این حال، باید حاشیه‌ای را هم برای موضوع ذوق در کشف اسرار زیبایی متن ادبی در نظر گرفت، زیرا علم تا میزان مشخصی می‌تواند ادبیت و زیبایی متن ادبی را کشف و معرفی نماید و صدور نظر قطعی و نهایی در این باره منوط به خوانش‌های خوانندگان در ادوار مختلف تاریخی است.

### فهرست منابع فارسی و عربی:

آلن، گراهام، بینامتنیت، ترجمه ی پیام یزدانجو، نشر مرکز، چ سوم، تهران: ۱۳۸۹.  
ارسطوطالیس، فن الشعر، ترجمه و تقدیم و تعلیق ابراهیم حماده، مکتبه الانجلو المصریه، الطبعه الاولی، القاہرہ: دون تاریخ.

ایگلتون، تری، پیشدرآمدی بر نظریه ادبی، ترجمه ی عباس مخبر، نشر مرکز، چ پنجم، تهران: ۱۳۸۸.  
پاینده، حسین، داستان کوتاه در ایران، چ دوم، نشر نیلوفر، چ دوم، تهران: ۱۳۹۱.  
چخوف، آنتوان، دشمنان، ترجمه سیمین دانشور، موسسه انتشارات نگاه، چ دهم، تهران: ۱۳۹۰.  
خوزان مریم و پاینده، حسین، زبانشناسی و نقد ادبی، نشر نی، چ چهارم، تهران: ۱۳۹۰.  
رید، یان، داستان کوتاه، ترجمه فرزانه طاهری، نشر مرکز، چ دوم، تهران: ۱۳۷۹.  
سلیمان، نبیل، فتنه السرد و النقد، دار الحوار، الطبعه الثالثه، دمشق: ۲۰۰۶.  
السمان، غاده، فزاع طیور آخر، منشورات غاده السمان، الطبعه العاشره، بیروت: ۲۰۰۷.  
عبود، عبده، الادب المقارن: مشکلات و آفاق، اتحاد الکتاب العرب، الطبعه الاولی، دمشق: ۱۹۹۹.  
الغذامی، عبدالله، تشریح النص، المركز الثقافی العربی، الطبعه الثانيه، بیروت: ۲۰۰۶.  
غنیمی هلال، محمد، الادب المقارن، دار العوده، الطبعه التاسعه، بیروت: ۱۹۸۱.  
مانفريد، یان، علم السرد: مدخل الی نظریه السرد، ترجمه امانی ابو رحمة، دار نینوی، الطبعه الاولی، دمشق: ۲۰۱۱.  
محمدخانی، بهروز (مصاحبه کننده)، داستان کوتاه: پیچیدگیهای ناپیدا، کتاب ماه ادبیات و فلسفه، شماره ۷۵ و ۷۶، دی و بهمن ۱۳۸۲

مورامارکو، فرد، در پیام یزدانجو (مترجم)، شعر و داستان پسامدرن: حلقه‌های به هم پیوسته (از ص ۴۵ تا ۶۵)، نشر مرکز، چ دوم، تهران: ۱۳۸۷.

نجدی، بیژن، دوباره از همان خیابان‌ها، نشر مرکز، چ هفتم، تهران: ۱۳۸۹.

### فهرست منابع انگلیسی و فرانسه:

Hoek, Loe, 1981, La marque du titre, Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle, ed. la Haye mouton, Paris.

Lan , Phillipe, 1992, La périphérie du texte, Ed. Nathan, Paris.

Matthews, Brander, 1917, The philosophy of the short-story, Fourth edition, Longmans, Green, and Co. London.

Rimmon-Kenan, Shlomith, 2005, Narrative fiction: contemporary poetics, second edition ,Routledge, London & New York.

21. Reception theory