

خرده‌قواعدی از ریختارشناسی در خوانش داستان

حسین صافی پیرلوجه

عضو هیئت علمی پژوهشکده‌ی زبان‌شناسی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

spirloojeh@gmail.com

«انگار واقعاً نشسته بودند و آینده را نوشته بودند... «می‌توانی فکر کنی همه‌اش دروغ است.»

(برگرفته از شهرهای گم‌شده)

چکیده

استقرای مضامین متن از سازه‌های آن، در هر خوانش اولیه، با پیش‌بینی فرجام داستان صورت می‌گیرد. از چنین خوانشی در این‌جا با عنوان ریختارشناسی سخن گفته، و خوانش ریختارشناسانه‌ی داستان را برون‌داد برهم‌کنش دو قاعده‌ی فراگیر دانسته‌ایم: (الف) لابد پیشامدی در راه است؛ (ب) اما نه هر پیشامدی. فراقاعده‌ی نخست، رویدادی قریب‌الوقوع را در گستره‌ای از احتمالات بی‌پایان ایجاب می‌کند؛ در حالی که فراقاعده‌ی دوم، همه‌ی این احتمالات را به سود رویدادی معین نفی می‌کند. هدف از مقاله‌ی حاضر، بررسی سازوکار این دو فراقاعده و بازشناسی بعضی خرده‌قواعد تشکیل‌دهنده‌ی آنهاست تا سرانجام معلوم شود که داستان‌خوانی، چندان دلخواهی و بی‌قاعده نیست که در نخستین نگاه به نظر می‌رسد. داستان‌خوانی، حاصل کسر خرده‌قواعد سلبی از خرده‌قواعد ایجابی است. «فزایندگی غرابت تا نقطه‌ی عطف داستان»، «سوءظن در شخصیت‌های مطمئن‌به-نفس»، و «دریافت تاریخی از پیش‌لرزه‌های اجتماعی» بعضی از خرده‌قواعد ایجابی‌اند که در کنار هم فراقاعده‌ی اول را تشکیل می‌دهند. از میان خرده‌قواعدی هم که با عملکرد سلبی خود فراقاعده‌ی دوم را می‌سازند، برای نمونه می‌توان به «پایان‌بندی داستان در کانون اولیه‌ی ادراک»، «تداوم امور عادی در جهان داستان»، «همگرایی خطوط روایی»، «تحقق پیش‌گویی‌های هستی‌شناسانه»، «پایبندی شخصیت‌ها به تعهدات یا تعهدات‌شان»، و «پی‌رفت رویدادها از علت به معلول» اشاره کرد.

کلیدواژه‌ها: هرمنوتیک اتوپیا، پیکربندی داستان، ریختارشناسی داستان، خرده‌قواعد داستان‌خوانی، داستان‌های نوین فارسی

www.anjomanfarsi.ir

مقدمه

پی‌آیند روایت در همه‌ی آثار داستانی تا اندازه‌ای قابل پیش‌بینی است. کمتر پیش می‌آید که خواننده از همان آستانه‌ی متن با جهان داستان هم‌بوم نشود، و از شرح ماوقع به گمانه‌زنی درباره‌ی پیش‌آمدهای قریب‌الوقوع داستان نیفتد. حدود این گمانه‌زنی را اما انتظارات برحقی تعیین می‌کند که از ریختارشناسی متن روایی در نظر خواننده نقش می‌بندد. منظور از ریختارشناسی در این‌جا استقرای مضامین متن از سازه‌های آن است که بانگاهی پیشینی به فرجام داستان صورت می‌گیرد. از این نظر، خوانش داستان را می‌توان تابعی از «کارکرد اتوپیا فیم» در حرکتی معطوف به افق پیشاروی خواننده دانست؛ افقی که خود قبلاً بنابر مفروضات خواننده پیش‌پیکربندی شده، و دائماً به پشتوانه‌ی همین مفروضات بازتولید می‌شود. بسیاری از قواعد ریختارشناسی و پیکربندی داستان چنان در قالب دانش روایی جا افتاده و در نظر اهل زبان نهادینه شده‌اند که گویی چندان ارزش تبیین ندارند. با این حال، شاید بد نباشد نقش تعیین‌کننده‌ی برخی از این قواعد ظاهراً کم‌ارزش را در ساختاردهی به کل داستان بررسی کنیم. شاید بهتر باشد این کار را از بازنگری در بدیهی‌ترین این قواعد بی‌اغایم؛ و آن این‌که پی‌آیند داستان در خوانش نخست معمولاً تا اندازه‌ای بی‌رنگ‌وایسته و قابل پیش‌بینی است، و تا اندازه‌ای هم رها از پی‌رنگ و غیرقابل پیش‌بینی. به بیانی دیگر، افق دید ما در برابر اکثر متون داستانی معاصر نه چندان کران‌گشوده است که نتوانیم مقرون به پی‌آیند احتمالی رویدادها گمانه‌ای بزنیم، و نه چندان

فرو بسته که اساساً دیگر جایی برای گمانه‌زدن نیابیم. این خوانش‌پذیری پر دامنه ولی کران‌مند را برون‌داد برهم‌کنش دو فراقاعده باید دانست که هر کدام به‌نوبه‌ی خود، روال‌های ریختارشناختی خاصی را بر می‌انگیزد. خوانش داستان در افقی چنین گرگ‌ومیش، در جست‌وجوی جامعیت و مانعیت، و در نتیجه‌ی قبض و بسط شکل می‌گیرد: هر داستانی با روایت نخستین رویداد آغاز می‌شود، ولی تنها به ذکر یک رویداد بسط نمی‌انجامد، بلکه در جهتی بسط می‌یابد که از ابتدا نمی‌توان به سمت و سوی آن بی‌گمان پی‌برد، بلکه در پی آن تنها می‌توان به گمانه‌زنی پرداخت.

خرده‌قواعدی از فراقاعده‌ی نخست

از موجبات فراقاعده‌ی نخست، یکی این است که ایستار آغازین داستان، دیر یا زود در پی‌آیند متن به هم خواهد ریخت. داستان اگرچه ممکن است در نوعی از سکون به هم برسد و در سکونی از نوع دیگر به سر برسد، ولی هرگز سراسر در سکون نمی‌یابد. خواننده‌ی ادبیات داستانی را از این بابت غمی نیست، چون او بهتر از دیگران می‌داند که دست‌کم در جهان داستان «دائماً یکسان نماند حال دوران». اما پی‌آمد این ناپایداری هم به‌نوبه‌ی خود متقن نیست، بلکه وابستگی تنگاتنگی دارد با متغیرهایی چون (۱) اعتبار راوی در نظر خواننده، (۲) ثبات وضعیت در زیست‌جهان خواننده، و (۳) تفاوت اوضاع حاکم بر جهان داستان با احوال دلخواه خواننده. ارزش صدق گزاره‌های روایی را بنابر متغیر اول به این اعتبار باید سنجید که آیا راوی از جایگاه فرازمان و لامکان یک همه‌چیزدان، یک دانای کل فراخ‌منظر و به لحنی خدای‌گونه از در پیش‌گویی در می‌آید، یا پیش‌درآمدهای او گمانه‌زنی‌های کورکورانه‌ای است در حدود ادراکات و احساسات یکی از شخصیت‌های داستان، آن هم شخصیتی فرضاً تنگ‌نظر، مجهول‌الحال، یا به‌اصطلاح «خاکستری». این دو حالت را به ترتیب در دو پاره‌روایت زیر با هم مقایسه کنید؛ در صورت نخست، احتمال تحقق پیش‌گفته‌ها از نظر خواننده بیشتر است تا اعتبار روایت در صورت دوم:

دو خط طلایی همان نزدیکی‌ها به چشمش می‌آید... سروصدای انتقال اجساد و سرمای ژ-۳ توی دستش... یاسر توکلی سال‌ها بعد این ماجرا به جبهه می‌رود و اسیر می‌شود و در زندانی مخفی و در حالی که هر روز قفسه‌ی سینه‌اش سنگین‌تر از قبل می‌شود، بعد نماز صبحش در خواب سکت می‌کند و شهید می‌شود... (یزدانی خرم، ۱۳۹۴: ۴۷)

بی‌شک بی‌تو، بارها و بارها خواهم خندیدم. می‌دانم این قدر سربه‌هوا هستی و شاید بزرگوار که حتا یادت نمی‌آید یک روز قسم خوردم دیگر بی‌تو نخندم. وقتی حرفی می‌زنم، مثل آن روزی که قسم خوردم دیگر محال است بی‌تو بخندم، واقعاً فکر می‌کنم دارم یقینی‌ترین حقیقت عالم را می‌گویم... (شهبازی، ۱۳۸۸: ۷)

در نص پاره‌روایت اول هیچ دلیلی برای تردید خواننده در صحت گفته‌های راوی نمی‌توان یافت. متقابلاً، هیچ دلیلی هم برای خواننده‌ی پاره‌روایت دوم متصور نیست تا، علارغم اعتراف راوی به بی‌صدافتی در صادقانه‌ترین اظهارات خود، باقی سخنان او را همچنان چون «یقینی‌ترین حقایق عالم» به‌جد بگیرد.

بنابر متغیر دوم، مدعای روایت هرچه گزاف‌تر باشد، احتمال تحقق آن از نظر خواننده کمتر خواهد بود. بنا بر همین نسبت معکوس است که آرزوهای سهل‌انگارانه چندان سهل‌الوصول به نظر نمی‌رسند. برای مثال، در ماجراهای خلاف‌کاری، هرچه نقشه‌ی دزدی بلندپروازانه‌تر کشیده شود، شکست آن نیز به همان اندازه محتمل‌تر می‌نماید:

«حداقل... هوم... دو‌یست‌هزار یورو گیر ما می‌آد. صد تا تو، صد تا من. البته قیمتش خیلی بیشتره‌ها! به من این قدر می‌دن.» + «اگه گیر بیفتیم؟» - «نمی‌افتیم» + «آخه... جرم سرقت میراث فرهنگی سنگینه!» - «نقشه‌ی من خیلی ساده‌ست. تو یه شب اضافه‌کار می‌مونی تو موزه [...] اول شب یکی از این تعطیلی‌های چندروزه، از توی پارک لاله، مسیر پشت موزه، کامیون می‌آد تا در پشتی باغ مجسمه. تو در رو باز می‌کنی، کامیون می‌آد تو. جرثقیل مجسمه رو بلند می‌کنه و جاش ماکتی رو می‌ذاره که ماهرخ ساخته. جنسش چیز بیخودی است، ولی اگه تا یه هفته بارون نیاد، که نمی‌آد، همه چی حله.» (تبرایی، ۱۳۹۷: ۹۷-۹۴)

در واقع، این قبیل لافزنی‌ها، اعم از خیال‌بافی‌های دور و دراز شخصیت‌ها، ای بسا گزاف‌تر به نظر خواهد رسید اگر از ذهن و زبان خودشان، و به‌ویژه اگر در آغاز داستان آمده باشد:

فکر می‌کرد پولی که می‌گیرد باید حلال باشد تا پایان‌نامه‌اش را ... سر وقت و درست تمام کند و شش‌ماهی از جیب بخورد کنار مادرش در خانه و بخواند برای دکترای ادبیات عرب بلکه پذیرش بگیرد برای دانشگاه بیروت شاید. [...] محسن مفتاح باید تا انتهای زمستان پروپوزالش را نهایی می‌کرد و تابستان کار دفاع را تمام. شش ماه خانه‌نشینی و بعدش دکترای دانشگاه تهران و پشت‌بندش بورس حسابی از دانشگاه بیروت ... دوباره رویا هجوم آورد به ذهنش. (یزدانی خرم، ۱۳۹۷: ۱۳ و ۱۵)

پاره‌روایت بالا به احتمال قوی (به قوه‌ی یکی از خرده‌قواعد ریختارشناسی) باید مقدمه‌ی داستان پرآب‌چشمی باشد که لابد تا رسیدن به پایانی احتمالاً نافرجام درباره‌ی شخصیتی «محسن» نام و «مفتاح» نسب، با شرح مصائب این شخصیت احتمالاً بامسما در گره‌گشایی از کار فروبسته‌ی خود، و نیز با نقل مجاهدت‌های خوش‌دلانه‌ی او در راه رسیدن به آرزوهایش ادامه خواهد یافت. البته این احتمالات را تا جایی که به پایان‌بندی داستان مربوط می‌شود، تنها به مخاطب راوی می‌توان نسبت داد؛ و گرنه مخاطب نویسنده، با پایان خوشی که از رمان قبلی نویسنده‌ی آرمانی خود سراغ دارد، هیچ بعید نمی‌داند که سرگذشت قهرمان این داستان نیز مانند سرنوشت همتای کاراته‌کای او چنان ختم به خیر شود که در پاره‌روایت زیر پیش‌بینی شده است:

امروز قرار است بعد دو سال بستن کمر بند قهوه‌ای، با پانزده نفر پانزده مبارزه‌ی یک دقیقه‌ای بکند و اگر کم نیارد کمر بند سیاه دان یک را ببندد دور کمرش... کاراته‌کای سی و دوساله می‌داند که در هیچ‌جای تهران برای کسی مهم نیست که گرفتن کمر بند سیاه برای یک کارمند دون‌پایه‌ی اداره‌ی آمار مثل نان شب شده است ... (یزدانی خرم، ۱۳۹۴: ۸)

سیر تحول اوضاع موجود در جهان داستان اگر به اوضاع مطلوب نویسنده ختم شود - هر چند که این تحول به نظر مخاطب راوی خارق‌العاده بیاید - برای مخاطب آرمانی نویسنده دور از انتظار نیست.

خوش‌بینی چنین مخاطبی نسبت به تحقق آمال غیرواقع‌بینانه، در واقع تأییدی است بر متغیر سوم؛ که خود متغیری است وابسته به اراده‌ی آفریننده‌ی داستان؛ اراده‌ای که به‌نوبه‌ی خود در واکنش به اوضاع زمانه رقم می‌خورد. بی‌دلیل نیست که امروزه بر گوشه‌هایی از سپهر ادبیات داستانی ایران، نگرشی بدبینانه حاکم است؛ نگرشی که طبعاً از واکنش ادبی بیشتر داستان‌نویسان امروز ایران به شرایط اقتصادی، اجتماعی، سیاسی و فرهنگی پیرامون خودشان حکایت می‌کند؛ حکایت‌های به‌اصطلاح «سیاه‌نما» بی‌مانند *بی‌کتابی* یا *برج سکوت* که چون از واقعیت بر می‌آیند، اتفاقاً در نظر خواننده‌ی نقاد نیز مقبول‌تر می‌افتند؛ یا دست‌کم بسیار معقول‌تر از سفیدنمایی و تبلیغ آرمان‌شهر در داستان‌های گروتسک و چرک‌تابی چون *سرخ سفید* یا *خون خورده* به نظر می‌رسند. این گونه از خواننده به اقتضای ذات دیرباور خود می‌بایست در ادبیات هر زبانی و در هر زمانی کم‌یاب‌تر از دیگرگونه‌ها بوده باشد، اما گونه‌ی عامه‌پسند ادبیات در حال حاضر و به‌ویژه در فضای ادبیات داستانی ایران با القای هرمنوتیک سوءظن ای بسا از بدگمان‌ترین خوانندگان نیز مخاطبانی آرمانی می‌گیرد. شگردهای چشم‌پندی گاه چنان تردستانه در قالب شعبده‌بازی‌های شبه‌ادبی به اجرا در می‌آید که خوش‌باوری به بختیاری قهرمان (پنبه)‌ها را کمتر خواننده‌ای در پس خرده‌روایت‌های ظاهراً غم‌بار در می‌یابد. ترفندهای دروغ‌زنی در قالب داستان‌های نئوتراژیک را قریب به اتفاق خوانندگان اصلاً نمی‌بینند، و معدودی هم که می‌بینند، به حق تلطیف واقعیت‌های تلخ بر آنها چشم می‌پوشند.

نخستین فرآعاده‌ی ریختارشناسی را به خرده‌قواعد دیگری هم می‌توان بازنویسی کرد؛ مانند این که پی‌رفت داستان هرچه از نظر خواننده غریب‌تر باشد، فرایند خوانش متن همان‌قدر جذاب‌تر است. به این ترتیب، جذابیت داستان را سیر سعودی غربت تضمین می‌کند. این سیر سعودی در نقطه‌ی عطف داستان به اوج می‌رسد و بر خود می‌شکند، ولی در هر حال، همچون گرانی‌گاه خوانش عمل می‌کند. با پی‌رفت رویدادهای غریب به سوی مرکز ثقل داستان و انباشت فزاینده‌ی غرابت در این نقطه، انتظار خواننده از پی‌آیند هیجان‌انگیز متن نیز به تدریج برآورده می‌شود. قانون گرانش

امور غریب بر روند خوانش، یا گرایش خواننده به انباشت غرابت در جریان داستان، این طور حکم می‌کند که مثلاً با توصیف انفعال قهرمان - به جای شرح فتوحات او - نمی‌توان روایت چندان گیرایی از یک داستان پرکشش به دست داد. انگیزه‌ی خواندن چنین داستانی تنها از این احتمال بعید ممکن است برآید که لابد نویسنده با گریز زدن از گرانی‌گاه متن به حواشی داستان، می‌خواهد غم هجران را در غربت خانگی قهرمان با من خواننده در میان بگذارد؛ شاید این بار به جای تماشای قهرمان در زورخانه‌ی زندگی قرار است داستان خانه‌نشینی غریبانه‌ی او را - مثلاً در روایت سینمایی بهرام توکلی و سعید ملکان از مرگ **غلامرضا تختی** (توکلی، ۱۳۹۷) - ببینیم. این گمانه‌زنی دور ولی درست درباره‌ی **سیاحت‌نامه ابراهیم بیگ** نیز به‌عنوان یک نمونه‌ی خلاف‌آمد ادبی صدق می‌کند: زین‌العابدین مراغه‌ای اتفاقاً به‌منظور بداهت‌زدایی از مفهوم ایران در نظر خواننده‌ی از خود بیگانه‌ی ایرانی است که ابراهیم بیگ را از غربت به خانه (به خود) باز می‌گرداند و او را تا حد مرگ به سیاحت آشفته‌بازار ایران وا می‌دارد. بنابراین می‌توان گفت که حتا داستان‌هایی چنین متناقض‌نما نیز با دستمایه کردن **تنهایی در جمع** یا **بیگانگی در خانه** از «قانون گرانش غربت بر خوانش» پیروی می‌کنند.

یکی دیگر از خرده‌قواعد ریختارشناسی، «تردید در شخصیت‌های مطمئن‌به‌نفس» است. هرگاه شخصیتی داستانی، همچون یک مقام آگاه و از جایگاهی حق‌به‌جانب درباره‌ی موضوع مهمی به قطع و یقین اظهار نظر می‌کند بی آن‌که دلیل موجهی برای اظهارات خود اقامه کند، به خواننده حق داده است تا در صحت این‌گونه اظهارات بی‌پایه، و ای بسا سرنوشت‌ساز، به دیده‌ی تردید بنگرد. حق باید داد که، برای مثال، توفیق کسی در کار داستان‌نویسی، دلیل خوبی برای اطمینان از موفقیت او در کار باغبانی نیست:

می‌گفت ساختن باغ هم مثل نوشتن داستان دقت و معماری می‌خواهد. وقتی با کلمات این همه درودیوار و دارودرخت و گل و گیاه درست می‌کنیم، چرا در عالم واقع نتوانیم؟! می‌گفت در نوشته‌هایش زیباترین باغ‌ها را توصیف کرده، اما دریغ از از یک درخت که به دست خودش کاشته باشد. می‌گفت حالا وقتش است. جایی درست کنم که بشود رشک بهشت. انگار می‌دانست باور نمی‌کنم، جنم همچو کاری را در او نمی‌دیدم. (کشاورز، ۱۳۹۴: ۸)

یا مثلاً در پاره‌روایت زیر طرح‌ریزی نقشه‌ی بازگشت به زندگی از راهی به‌سادگی آتش‌فروشی، در سایه‌ی سنگین اعتیادی که گویی قرار نیست هرگز از سر شخصیت‌های داستان کوتاه بیاید، همچون تقلا‌ی مذبوحانه‌ی محتضری در واپسین سکرآت مرگ‌اش محتوم به شکست می‌نماید:

دهنی ادامه داد: «بین مردم از چه راه‌هایی پول در می‌آورند... آن وقت ما برای دوزار باید صدتا پشتک بزنیم در شبانه‌روزی!» / سوسن پشتش را گرفت: «همه‌ش هم سود! هیچی مایه نمی‌خواهد!» / همین جوری آرام آرام حرف جا افتاد... حساب کردیم که آشی‌یه اگر در روز فقط پنجاه کاسه آتش دست مردم بدهد، عیش بقیه‌ی هفته‌اش تکمیل است و راحت لنگش را هوا می‌کند و می‌خورد! / [...] خودم داشتم حرف را مزه می‌کردم که سوسن گفت: «بد هم نیست‌ها! کاری ندارد که!» / همان شب طرحش را ریختیم... (منایی، ۱۳۹۵؛ جلد سوم: ۹۴)

بدگمانی به آخر این ماجرا و عاقبت شخصیت‌های آن در حالی است که خواننده‌ی آرمانی تا به این‌جای داستان اصلاً از خود نمی‌پرسد: پس چگونه همین شخصیت‌ها تا همین چند وقت پیش می‌توانسته‌اند با فروش گوشت خر در یک رستوران معتبر امرار معاش (مواد و ممتات) کنند، بی آن‌که در نظر من خواننده به اعتبار راوی / شخصیت اصلی لطمه‌ای بخورد! این پرسش در نظر خواننده چندان محلی از اعراب نمی‌یابد، چون هنوز اندک اعتباری برای شخصیت اصلی نزد او باقی است. و به‌عنوان نمونه‌ی آخر در پاره‌روایت زیر، از یک سو، پیش‌بینی عمده‌ی راوی درباره‌ی جنسیت برادر آینده‌ی او درست‌تر از آن می‌نماید که واقعاً درست از کار درآید، و از سوی دیگر، امیدواری پدر راوی به درستی پیش‌بینی خواهر خود واهی‌تر از آن‌که عملاً برآورده شود:

رئیس دوست داشت حرف عمه‌زری را باور کند، هم به‌خاطر تمایل افسارگسیخته‌اش به پسر که او را در برابر چنین خرافاتی آسیب‌پذیر می‌کرد، هم این‌که عمه‌ام جز منیژه جنسیت بقیه را درست حدس زده بود و از این نظر

کارنامه‌ی درخشانی داشت. [...] رئیس بی‌خودبی خود خوشحال تشریف داشت. بعد از پنج دختر و یک نصفه‌پسر حالا ورق داشت برمی‌گشت. کل محل را شیرینی تخس کرد که نسبت به وضعیت ریالی ما در آن روزها یک خاصه‌خرجی تمام‌عیار به حساب می‌آمد. (امین، ۱۳۹۷: ۴۱)

طنز مضاعف قصه از این جاست که گرچه پیش‌بینی عمه‌زری - برخلاف انتظار خواننده - درست از آب در می‌آید، ولی امید پدر (رئیس) همچنان - برخلاف انتظار خواننده - واهی است:

بعد از دو روز بالاخره تمام شد. بچه پسر بود - همان شد که عمه‌زری می‌گفت. پسر تازه‌ی خانه، برعکس من، هیچ نقص خدایی بارزی نداشت، جز این که مرده به دنیا آمد. (همان: ۴۲)

با همه‌ی این اوصاف باید به یاد داشت که اعتبار شخصیت‌ها در نظر خواننده تا حد زیادی از ژانر داستان و فضای آن نیز متأثر است. برای مثال، اعتبار شخصیت‌هایی مانند ابرقهرمانان در اساطیر کهن یا اسطوره‌های زنده در کلان-روایت‌های سیاسی هرگز نزد خواننده‌ی باورمند زیر سؤال نمی‌رود. وارستگی اسوه‌گان از قاعده‌ی تردید و کوتاهی دست بدگمانان از دامن ایشان، در واقع، بیانگر کژکارکردهای ایدئولوژیک در عملکرد طبیعی این قاعده است.

آشنایی مخاطب هدف با پس‌زمینه‌ی تاریخی رویدادهای داستان، پیش‌شرط عملکرد یکی دیگر از خرده‌قواعد ریختارشناسی است که می‌توان آن را قاعده‌ی «دریافت پیش‌لرزه» نامید. بنا بر این قاعده، هرگاه داستان از برهه‌ای نزدیک به یک تحول مهم تاریخی آغاز می‌شود، انتظار تلاقی تکان‌دهنده‌ی تاریخ با جریان داستان به هیچ رو دور از ذهن نیست. برای مثال، خواننده‌ی رمان **گود** حتا بدون خواندن متن پشت جلد هم می‌تواند از همان فصل‌های آغازین و تنها پس از پی‌بردن به موضوع کلی رمان پیش‌بینی کند که انقلاب اسلامی ایران چگونه طومار زندگی شخصیت‌ها را در جهان داستان به هم خواهد تابید. پیش‌لرزه‌های این انقلاب عن‌قرب، و تأثیرات آن بر **گود** را به‌عنوان چند نمونه در پاره‌روایت‌های زیر می‌توان دید:

غرق این بود که شب نوبت علم‌کشیش می‌شه و حتماً «اون» می‌آد و می‌بینه که سلیم سری توی سرهاست و علم‌کش هیئت شده. نه اوستا و نه شاگرد حواسشون به اون روز بازار نبود. اون‌روز یازدهم خرداد ۴۲ بود. (افشارنیک، ۱۳۹۴: ۱۵)

اون بیرون هم مادرهایی بودن که فرزند از دست داده بودن یا داشتن بچه بزرگ می‌کردن برای مُردن. زهستون سختی بود. اون روز، دقیقاً سه‌روز از مُردن بچه‌ی فخری می‌گذشت. بیست‌ودوم بهمن ۱۳۴۹ بود. (همان: ۶۷)

سرهنگ پاکروان داشت می‌رفت سمت کاخ نیاوران واسه گزارش دادن. خیابون پهلوی خلوت بود. یه خنکایی بین چنارها افتاده بود و لرزشی به تن ایستاده‌شون. مبصر هم از قم خبر داد که شهر را آرام کرده است... اما اون‌ورتر زنی داشت از بین هول و ولایی که توی قرچک و ورامین بین همه بود، رد می‌شد تا بیاد تهرون، پی پسرش. اون‌روز پانزده خرداد ۴۲ بود. (همان: ۸۱)

از سر خاک که برمی‌گشتن رادیو خبر از اعدام چندتا خرابکار می‌داد. اسم نگفت اما خبرش فردا اومد که کیا بودن. اون‌روز دوازدهم آبان ۴۲ بود. (همان: ۹۸)

بنابراین، هرگونه روایت پساانقلابی از گذر بی‌شتاب زندگی روزمره در روزگار منتهی به انقلاب، حکایت آرامش پیش از طوفان است. بنابر همین قاعده، ذکر هر فرازی از آن‌همه حدیث آرزومندی درباره‌ی دستاوردهای اقتصادی عهدنامه‌ی برجام (مثلاً در پاره‌روایت زیر از **شهرهای گم‌شده**) خواه‌ناخواه یادآور فشارهای کمرشکن اقتصادی در حافظه‌ی تاریخی مردم ایران خواهد بود:

نگاهی به موبایلش کرد و انگار نوتیفیکیشنِ خبری را خوانده باشد [به مخاطب آمریکایی خود] گفت: «فردا نوروز را در کاخ سفید جشن می‌گیرند. دردسرهایتان با ایرانی‌ها دارد حل می‌شود.» (مرادی آهنی، ۱۳۹۶: ۱۱۸)

حافظه‌ی تاریخی خواننده را البته می‌توان با انکار هرگونه کوششی برای استنساخ واقعیت در بدو داستان‌پردازی - های شبه‌تاریخی موقتاً به نوعی خواب مصنوعی فراخواند، اما باید توجه داشت که چنین انکاری - هرچند هم که

مصرانه صورت گیرد - به‌ویژه در مورد رویدادهای عظیم تاریخی و جنبش‌های سرنوشت‌ساز اجتماعی، جز یک خواب‌رفتگی کوتاه و نه‌چندان عمیق در پی نخواهد داشت. همچنان‌که برای مثال، هشدارهای اکید ابراهیم گلستان در مقدمه‌ی *اسرار گنج دره‌ی جنی* نه‌تنها مانع از تداعی انقلاب ۵۷ در پایان‌بندی نمادین داستان نمی‌شود، بلکه این پیش‌گویی نمادین را از قضا برجسته‌تر می‌کند، تا جایی که ای‌سا فراموش‌مان می‌شود که تاریخ پیدایش این داستان (هم در نسخه‌ی سینمایی و هم در نسخه‌ی ادبی‌اش) به چند سال پیش از انقلاب باز می‌گردد:

گفتگوهای این داستان را همراه با ساختن فیلم در پاییز و زمستان ۱۳۵۰ نوشتم اما داستان برای کتاب را در تابستان و پاییز ۱۳۵۳ [...] در این چشم‌انداز، بیشتر آدم‌ها قلابی‌اند. هر جور شباهت میان آن‌ها و کسان واقعی مایه‌ی تأسف کسان واقعی باید باشد. (گلستان، ۱۳۸۵: یادداشت‌ها)

خوانش مخاطب نویسنده‌ی *اسرار گنج* بی‌تردید باید بسیار متفاوت با برداشتی بوده باشد که مخاطبان امروزی همین داستان از آن دارند. از خواننده‌ی امروز نمی‌توان انتظار داشت که به جهان ظلمانی این داستان درآید و «انفجار نور» را در انتهای غار نبیند. باری، تلاش برای جلوگیری از بازگشت ناخودآگاه مخاطبان امروز به گذشته‌های صعب تاریخ هرچه مجدانه‌تر باشد، دلیل محکم‌تری بر شدت عمل حافظه‌ی تاریخی به دست می‌دهد. حتا در داستان‌های غیرتاریخی نیز قاعده‌ی مشابهی در کار است که بنابر آن، هر راه همواری بالاخره به یک سنگ‌لاخ بر خواهد خورد و کوچک‌ترین انحرافی در مسیر مستقیم داستان ای‌سا نشانه‌ی شومی از یک چرخش بنیان‌کن باشد. از این نظر، پربی‌راه نمی‌نماید اگر فرض کنیم هر مانع بالقوه‌ای در راه پی‌رفت رویدادها، داستان را عملاً از رسیدن به یک پایان خوش باز خواهد داشت:

دو هفته بود که آن‌جا تپ شده بودم. پیازم داشت کونه می‌کرد و زندگی به طرز مشکوکی بر وفق مراد بود. حالم به شکل رازآلودی چنان خوب بود که اگر بخوادم در موردش توضیح و تفسیری بدهم، حتماً به خطا خواهید افتاد. [...] اما با وجود این تازه داشتم می‌فهمیدم ادامه‌ی این نقشه آن‌قدرها هم ساده نیست. خیلی زود مشکل بزرگی دستم را توی حنا گذاشت. (امین، ۱۳۹۷: ۲۱۰)

جایگاه پی‌رفت در ساختار پی‌رنگ هرچه اساسی‌تر باشد، خروج آن از مسیر عادی خود محتمل‌تر به نظر می‌رسد.

خرده‌قواعدی از فراقاعده‌ی دوم www.anjomanfarsi.ir

در حالی که فراقاعده‌ی نخست موجب گشایش بی‌حدومرز جهان داستان در نظر خواننده است، فراقاعده‌ی دوم مختصات این گستره را با تعیین عرض و طول جغرافیایی جهان داستان تحدید می‌کند. خواننده به این منظور، یک دسته از خرده‌قواعد سلبی را برای گمانه‌زنی درباره‌ی دامنه‌ی نوسان رویدادها در عرض داستان به کار می‌گیرد؛ و پاره‌ای دیگر از این خرده‌قواعد را برای جهت‌یابی پی‌آیند رویدادها در طول داستان. در نتیجه، با توجه به این دو گونه خرده‌قواعد پیرایشی، و فارغ از ظرافت‌های بلاغی (یا ظرفیت‌های ممکن در آفرینش و آرایش سخن‌سنجانه‌ی داستان) باید بتوان حدود خوانش‌پذیری متون روایی را تخمین زد. آنچه ما را به تخمین توانش تفسیر در نظر خواننده‌ای آرمانی رهنمون می‌شود، در واقع، نقشه‌ای از مختصات جهان داستان است که طی متن در ناخودآگاه عموم خوانندگان نقش می‌بندد.

یکی از سنجه‌های عرض جغرافیایی در جهان داستان، موضوع کلی آن است. با علم به موضوع داستان، دامنه‌ی نوسان رویدادها تا اندازه‌ی چشم‌گیری در نظر خواننده تنگ‌تر می‌شود. از این نظر، برای گمانه‌زنی درباره‌ی پی‌آیند هر رشته‌رویداد، در وهله‌ی نخست باید دید کلیت داستان درباره‌ی چیست. برای پی‌بردن به موضوع داستان نیز باید به شیوه‌ی قانونی‌سازی^۱ و روایتگری آن توجه داشت؛ یعنی باید دید داستان از کانون ادراک چه کسی به روایت درآمده است، و از زبان چه کسی؛ آیا آن‌که رویدادها را در می‌یابد با راوی آنها یکی است، یا متفاوت؟ آیا راوی و قانونی‌ساز

^۱ focalization

در طول داستان ثابت‌اند، یا بی‌ثبات؟ برای مثال، راوی در بیشتر روایت‌های اول‌شخص با کانونی‌ساز یکسان است؛ یا با وجود تعدد کانونی‌ساز در طول روایت‌های سوم‌شخص، راوی معمولاً یکی است. چنین ثباتی در ساختار داستان به سهم خود موجب تثبیت ریختار آن نیز می‌شود؛ یعنی مثلاً این انتظار را نزد خواننده‌ی **شکوفه‌های عناب** (جولایی، ۱۳۹۷) به‌جا می‌آورد که کانونی‌سازی به شیوه‌ی درونی و تناظر آن با روایتگری به شیوه‌ی اول‌شخص از آغاز تا انتهای رمان دنبال شود؛ یا افزون بر چنین وحدت رویه‌ای، مرجع ضمائر اول‌شخص، چه در شرح احوال درونی و چه در تک‌گویی‌های اعتراف‌گونه، پس از سه دور گردش میان چهارشخصیت اصلی در طول دوازده فصل، سرانجام در فصل سیزدهم به همان شخصیت آغازین بازگردد. کارکرد روایت به شیوه‌ی اول‌شخص در این‌جا کانونی‌سازی وقایع تاریخی از ذهن و ضمیر شخصیت‌ها، و در نتیجه، افزودن بر واقع‌نمایی داستان است. غرض از جابه‌جایی متناوب کانون ادراک میان شخصیت‌های اصلی هم - با این‌که زحمت خواننده را بیشتر و روند خوانش را کندتر می‌کند - جبران محدودیت‌هایی است که منطقی‌دامن راویان اول‌شخص را می‌گیرد.

البته بار دیگر خاطر نشان باید کرد که نه هیچ‌یک از این‌گونه خرده‌قواعد ریختارشناختی جزو دستورالعمل داستان-نویسی به‌شمار می‌روند، و نه هیچ نویسنده‌ای خود را عملاً ناگزیر از مراعات آنها می‌بیند. هدف از ذکر این قواعد، تجویز روال‌های خودکار شده یا الگوهای رایج در داستان‌خوانی به‌عنوان اصول و قوانین خلل‌ناپذیر داستان‌نویسی نیست؛ بلکه توصیف روال‌هایی است که در صورت پیروی از آنها، کار نویسنده در القای حال‌وهوای داستان آسان‌تر می‌شود. از آشناترین روال‌های مقدمه‌چینی برای یک پایان‌بندی مخاطب‌پسند، تکمیل مدار داستان از راه بازگرداندن خط سیر روایت به کانون اولیه‌ی ادراک است. البته جلب رضایت خواننده از این رهگذر مستلزم آن است که برنشتن اول‌شخصیت داستان در جایگاه آخرین راوی، چندان دور از انتظارات خواننده نباشد. سپردن پایان روایت به شخصیت اول از نظر خواننده‌ی آرمانی **شکوفه‌های عناب** به نوید یک فرود آرام می‌ماند - فرودی در «اوج پختگی» نویسنده در پایان‌بندی «سفری عجیب»: «رمان بی‌وقفه از مرگ و عشق و البته نفرت، داستان می‌گوید و پیش می‌رود. رمانی که در اوج پختگی نوشته شده است و خواننده را به سفری عجیب می‌برد» (فرازهایی از پیرامتن پشت جلد) تا او را از کشاکش مرگ و عشق و نفرت، در نهایت به سرمزمل «مهر» رهنمون شود:

من مادرم، و جهان با زایش من معنا می‌گیرد و این حس در جانم دوید که عاقبت، زندگی است که نیرومند است و سرایت می‌کند به جان آدمیان [...] جهان را بخشیدم و آدمیان را. شاید حضور زخم‌خورده و خسته‌ی ما زنده شود به مهر. (واپسین جمله‌های رمان از زبان همسر سوگوار میرزا جهانگیرخان صوراسرافیل)

گذشته از کانونی‌سازی، ممکن است موضوع داستان بر محور شخصیت‌پردازی شکل گرفته باشد. در این صورت، ریختارشناسی را در کنار کانون ادراک داستان می‌توان بر محور شخصیت‌(های) اصلی آن نیز بنا نهاد. البته شخصیت‌های اصلی یک داستان را شاید پیش از خواندن کل آن داستان نتوان از شخصیت‌های فرعی‌اش به‌دقت بازشناخت. با این حال، خواننده معمولاً نشانه‌هایی از اصلی‌ترین شخصیت‌ها را اندکی پس از هم‌بوم شدن با آنها در همان بدو خوانش در می‌یابد. سهل است، که خواننده برای درجه‌بندی شخصیت‌ها گاه حتا منتظر این‌گونه شواهد متنی هم نمی‌ماند، بلکه پیش از دریافت هرگونه حکمی از طرف مؤلف، و تنها به صرافت طبع خود، یا تنها به ترتیب معرفی شخصیت‌ها شروع به اولیت‌بندی‌شان می‌کند. معرفی شخصیت‌ها در بعضی داستان‌ها (مانند **کاکا کرمکی**) از همان عنوان‌بندی آغاز می‌شود. خواننده می‌داند که در عناوینی از این دست، جز برای مهم‌ترین شخصیت‌ها جایی نیست. باری، یافتن نخستین ارجاع به شخصیت اصلی در متن داستان‌های ناهم‌نام با این شخصیت نیز چندان دشوارتر نیست. داستان **شکوفه‌های عناب** با نقل قول معروفی از علی‌اکبر دهخدا در وصف جهانگیرخان صوراسرافیل آغاز می‌شود: «یاد آر ز شمع مرده ...» (جولایی، ۱۳۹۷: سرلوحه‌ی رمان). کمتر خواننده‌ای است که شخصیت اصلی **شکوفه‌های عناب** را در پس‌پیشانی‌نوشت این رمان نشناسد، یا اگر شناخت، موضوع داستان را درباره‌ی سرنوشت چنین شخصیتی پیش‌بینی نکند.

خواننده‌ی آرمانی به محض ورود عوامل اصلی به کانون ادراک داستان، نه فقط شخصیت برجسته‌ی آنها را فوراً به جا می‌آورد، بلکه موضوعیت‌شان را هم در پی‌آیند داستان پیشاپیش در می‌یابد.

اما گذشته از موضوعیت‌پذیری داستان بر محور شخصیت‌پردازی و کانونی‌سازی، سهم موضع‌گیری‌های شخصی در قبال موضوع داستان را هم باید در ریختارشناسی متون روایی در نظر گرفت. پیوستگی درونی داستان، همچنین از گزاره‌های پیش‌داده‌ای مایه می‌گیرد که به واسطه‌ی نویسنده‌ی ضمنی و به تبع فلان الگوی اندیشگانی، یا بهمان نظام فکری، درباره‌ی موضوع داستان صادر می‌شوند. این انسجام درونی که از سوبه‌گیری‌های ایدئولوژیک مایه می‌گیرد، همان درونمایه‌ی موعودی است که خوانش ریختارشناسانه‌ی داستان را به نوبه و نیروی خود سمت‌وسو می‌دهد. خواننده پس از جاگیر شدن در کانون ادراک رویدادها و به هم رساندن آشنایی با شخصیت‌ها، معمولاً از موضع‌گیری‌های ضمنی متن در قبال این رویدادها و شخصیت‌ها برای گمانه‌زنی درباره‌ی مضمون کلی داستان بهره می‌گیرد. او پس از درک مقام برجسته‌ترین شخصیت‌ها و دریافت موضوعیت‌شان در ادامه‌ی داستان به جست‌وجوی حکمی بر می‌آید که قرار است درباره‌ی آنها صادر شود.

تمام آن گزاره‌های روایی که از چندین و چند جهت متفاوت بر موضوعی مشترک حمل شده‌اند تا مثلاً به هیئت **شکوفه‌های عناب** گرد هم آیند، قرار است خواننده را هم‌صدا با یکدیگر از ورای همه‌ی ماجراهای منتهی به «یوم‌التوب» و اعدام فجیع آزادی‌خواهان در باغ شاه، به دریافتی واحد درباره‌ی کُنه وجود آدمی فراخوان شوند. پس داستان **شکوفه‌های عناب** برخلاف آنچه احتمالاً در نخستین نگاه به نظر خواننده می‌رسد، نه فقط بازشماری رشته‌ای از رویدادهای تاریخی در خلال پاره‌ای کشمکش‌های بینافردی، بلکه واکاوی نقادانه‌ای است در حافظه‌ی مذبذب جمعی، به قصد بازنگری در خاطرات پرمخاطره‌ی تاریخی. ذکر همه‌ی این مصائب تاریخی با اشاره به گوشه‌هایی از جراحات اجتماعی‌شان گویی بهانه‌ای است برای دعوت از خواننده‌ی آرمانی به خودداوری در محضر وجدانی بی‌خواب، یا بخشش گناه دیگران بدون فراموش کردن پیامدهای مصیبت‌بار هیچ‌کدام از این گناهان؛ پنداری نسخه‌ای است برای تسکین وجدان جریحه‌دار جامعه در ازای پس‌دادن تاوان نخبه‌کشی و گرفتن درس زندگی از آزادی‌خواهان: «عرق بریز تا مطهر شوی» (جولایی، ۱۳۹۷: ۲۷۹). در جای دیگر به نقلی مستقیم از صوراسرافیل می‌خوانیم: «زندگی کدام است؟ جز میدان جنگ برای ما؟ غنیمت این میدان چه خواهد بود؟ شرف!» (همان: ۳۱۴). باری، در پی چنین مضامینی است که خواننده‌ی آرمانی به هیچ رو مرثیه‌سرایی‌های جگرسوز بیوه‌ی صوراسرافیل را با تک‌گویی‌های دل‌نواز قصه‌های عاشقانه مشتبه نمی‌گیرد، یا از عاقبت‌اندیشی و منفعت‌طلبی مسبب قتل صوراسرافیل به هیچ‌کدام از بهانه‌های جبرگرایانه‌ی زیر در نمی‌گذرد:

لابد حکم الهی است. استدلالات، قضاوورتنکی‌تر از این نمی‌شد اما وقتی اکثر قریب به اتفاق چنین استدلالاتی را می‌پذیرفتند، آیا وظیفه‌ی من بود که عقاید آنها را تغییر دهم؟ مگر چه کاره‌ی مملکت بودم که نخورده و نبرده گرفتار درد شوم؟ [...] اگر عاقبت به‌خیر می‌شدند که به وزارت و وکالت و نان‌وپولایشان می‌رسیدند، اگر هم بختشان واژگون می‌شد که من چرا باید تاوانش را می‌دادم؟ تازه مرا هم چنین بود که سخت به فکر عاقبت خود باشم. (ص ۹۷)

من در خدمت امیال خود بودم. از جایگاه مجرمان پایین آمدم و دیگر خود را مجرم نمی‌دانستم. دیگر نمی‌خواستم خودم را به داوری بکشانم. قضا بی‌خواسته‌ی من پیش می‌رفت و مرا هم با خود پیش می‌برد. (ص ۱۱۴)

آه این تقدیر اگر کار خداوند نباشد حتماً اراده‌ی شیطان است. باید از داوری دور بمانم. از کیفر روح دوری کنم. باید رشته‌ی داوری را بپریم. حکمی بر من صادر نخواهد شد. آنچه می‌کنم از اختیارم بیرون است، تازه بر فرض آن‌که چنان ابله باشم که بپذیرم اختیاری وجود دارد. (ص ۲۶۲)

اختیاری در کار نیست. همه‌ی ما بی‌اختیار هستیم. بی‌اختیار به این سو و آن سو می‌رویم. ترشح ترکیبات شیمیایی در مغز است که ما را به این کار و آن کار وامی‌دارد. (ص ۲۶۴)

میدان‌دادن به انسان‌گرایی لیبرال در برابر رمانتیسیم آبکی از یک سو، و از سوی دیگر تأکید بر روان‌شناسی رفتارگرا با تسخیرزدن به ماتریالیسم تاریخی، دور نیست که از چپ و راست موجب رویگردانی عامه‌ی خوانندگان داستان‌دوست از **شکوفه‌های عناب** شود.

حال که به منظور شرح شیوه‌های گمانه‌زنی در عرض محور جانشینی رویدادها، با پاره‌ای از خرده‌قواعد حاکم بر گستره‌ی موضوعی داستان آشنا شدیم، جای دارد خرده‌قواعدی را هم برای جهت‌یابی پی‌آیند داستان در طول محور هم‌نشینی رویدادها بشناسیم. نخستین و ساده‌ترین این قواعد، مستثنی گرفتن روال عادی امور از هر نقطه‌ی عطفی در جهان داستان است؛ و این در عوض، به معنای مفروض گرفتن ایستگاهی است برای تکرار غیرعادی رویدادها. به بیان دیگر، روند شگفتی‌ساز امور در جهان داستان بر محور پاره‌ای قوانین عادی می‌گردد؛ همچون گردش یکی درب‌چهی لق بر پاشنه‌ای که به قول معروف «فعالاً از جا در نخواهد رفت». مثلاً ضرب‌المثل «یه‌بار جستی ملخک، دوبار جستی ملخک، آخر به‌دستی ملخک»، حاکی از پیش‌فرض قانونی است برای جهانی که هنوز «جولان ملخ‌ها» جزو امور روزمره‌ی آن نشده است. بنابر همین پیش‌فرض کژدارومریز (ضدونقیض) است که آخر و عاقبت «چوپان دروغگو» در نظر مخاطب آرمانی این حکایت کاملاً پذیرفتنی و پندآموز می‌نماید. از این نظر، رسیدن چوپان به سزای دروغ‌هایش چندان مفروض است که با وجود تبری‌های او از دروغ نیز دستخوش نقیضه‌پردازی نمی‌شود: «این بار هم در فریاد استمداد چوپان جوان، رنگی از التماس و استیصال بود که آبی آسمان را خراش می‌داد، ولی دیگر از صدای پای مردان چماق‌دار خبری نبود. گرگ پیر پوزخندی زد و اولین بره‌ی دم دست را خود به نیش کشید» (برگرفته از حکایت **چوپان راستگو** به روایت احمد شاملو). یا مثلاً نوار کابوس‌ها و پیروزی‌های شخصیتی از **شکوفه‌های عناب** بالأخره همسو با انتظار خواننده این چنین پشت‌ورو می‌شود:

هر بار که کابوس به سراغم می‌آمد، دلهره‌ی پا گذاشتن روی آن پله‌های سنگی خزه‌بسته‌ی لُج و فرورفتن در آن آب تیره همراهش بود. تا سرانجام شبی، در میانه‌ی آن کابوس، جسارتی ناشناخته از درونم جوشید. چیزی مرا واداشت تا نعره بزنم و با آن هراس روبه‌رو شوم. (جولایی، ۱۳۹۷: ۱۱۹)

روش کار من این بود که بازی را سبک آغاز می‌کردم. یکی دو دست عمداً می‌باختم، سپس داو را بالا می‌بردم و هرچه بود جمع می‌کردم. (همان: ۶۰) ... تمام این ماجرا صحنه‌سازی بود و من ابلهانه در این دام افتاده بودم. تقریباً تمام آن‌چه در این چند ماه برده بودم یک‌جا از دست داده بودم و... بازی بعدی شازده را می‌توانستم حدس بزنم. (همان: ۱۲۷)

یکی دیگر از خرده‌قواعد حاکم بر ریختارشناسی سبکی داستان چنین حکم می‌کند که پی‌رفت‌های ظاهراً نامرتب، دیر یا زود باید در جایی به هم برسند. خواننده‌ی آرمانی **شکوفه‌های عناب**، چهار فصل اول این رمان را به این امید پشت سر می‌گذارد که در ادامه‌ی متن و در جایی حول‌وحوش موضوع اصلی داستان بالأخره نقاط وصلی میان این فصل‌های مستقل پیدا کند. وحدت خطوط روایی متکثر را به‌ویژه در انتهای داستان‌های معمایی می‌توان دید. اما به‌طور کلی، خوانش پی‌رفت‌های پراکنده در پیکره‌ی هرگونه روایتی به امید همگرایی این پی‌رفت‌ها صورت می‌گیرد. برای مثال، شرح طیفورخان قزاق از سرگذشت خود در میانه‌ی سومین فصل از **شکوفه‌های عناب**، به وصف کارزار او در رکاب فرمانده‌اش داداش‌بیگ که می‌رسد، با شرح هم‌دستی سه تن از زیردستان داداش‌بیگ علیه فرمانده‌شان قطع می‌شود: «اون سه‌نفر شهادت دادن که داداش‌بیگ افرادشو تنها گذاشته و از میدون گریخته. هر سه‌تا رو با وعده-ووعیدهایی پخته بودن» (ص ۳۲). شرح صحنه‌ی این شهادت‌نمایشی سپس با اعلام انزجار از ناسپاسی شاهدان ادامه می‌یابد ...

پستی و رذالت آدمای این جور مواقع رو می‌شه. نون‌ونمک کسی رو بخوری و سر بزنگاه به‌ش پشت کنی ... اینا زیردست داداش‌بیگ بودن، بزرگ‌شون کرده بود، مثل یه پدر سخت‌گیر و دلسوز. دو نفر سرشونو پایین انداخته بودن و شهادت دروغ‌شونو تکرار کردن. نفر سوم راس‌راس تو چشمای داداش‌بیگ نگاه کرد و گفت اون افرادشو گذاشته و جون خودشو از مهلکه به دربرده. (ص ۳۲)

... تا این که ناگهان در انتهای فصل سوم دوباره سرنوشت نافرجام داداش بیگ به سرگذشت بی‌فرجام طیفورخان گره می‌خورد و سرانجام، به عبارت زیر، طرح شکسته‌بسته‌ای از زندگی رذالت بار راوی در نظر خواننده ترسیم می‌شود: این همه بحر طویلو خوندم تا بدونین آدم در آنی می‌تونه بی‌رحم بشه و از خودش رذالت نشون بده. خیلی از حیوونا به آدم شرف دارن. هنوز نگاهی رو که داداش بیگ به من کرد از یاد نبردم. هنوز این عذابو به دوش دارم. اون نفر سوم من بودم. اما این همه‌ی ماجرا نیست. بدتر از اینم کردم. گوش کنین. (ص ۳۳)

خواننده پاره‌روایت بالا از برخورد خطوط روایی با یکدیگر آن‌چنان غافلگیر نمی‌شود، که از مقایسه‌ی عمق رذالت راوی با عریانی اعترافات وی. همگرایی خرده‌روایت‌های موازی، قاعده‌ای چنان فراگیر است که عملکرد آن، مگر به قصد تجربه‌اندوزی یا نوآوری در داستان‌پردازی، مختل نمی‌شود.

جهت‌یابی پی‌آیند داستان بعضاً نیازمند مفروضاتی بسیار پیچیده‌تر از هم‌گرایی خطوط روایی، یا تداوم امور عادی است. مثلاً بنابر پی‌رفت کلیشه‌ای رویدادهاست که خواننده به زمان‌پریشی در روایت آنها پی می‌برد و با بازآرایی منطقی این‌گونه روایت‌های نامنسجم می‌کوشد تا روابط علت و معلولی میان رویدادها را دریابد. از این رو، ممارست در داستان‌خوانی و مجاهدت در استنباط پی‌رنگ داستان از میان پیشامدهای درهم، بر قدرت گمانه‌زنی خواننده درباره‌ی پی‌آمد رویدادها می‌افزاید. خوانش پی‌آمد هر رویداد برخلاف تسبیح *ماتقدم* (استنباط علت از معلول)، در جهت قاعده‌ی گردو شکستم (از علت به معلول) پیش می‌رود. از این جهت، پیامد رویدادها هم‌گام با پی‌رفت داستان و به شیوه‌ی «تا چه بازی رخ نماید...» تعلیل می‌شود. در این شیوه از تعلیل، فرض خواننده بر آن است که رویدادهای هرچند جالب توجه، ولی فاقد پیامد در داستان‌پردازی امروز به‌خودی‌خود ارزش بازگفتن ندارند. ارزش روایی این رویدادهای بی‌اثر را - فراتر از تأثیرات حکمی‌شان - در دلالت تمثیلی آنها به رویدادهای پیش‌پافتاده ولی گران‌بار باید جست. در جست‌وجوی چنین دلالت غیرمستقیمی است که خواننده‌ی آرمانی به‌سادگی از قید رویدادهای مجرد نمی‌گذرد، در حالی که بعید نیست خواننده‌ی واقعی تنها مجذوب جنبه‌ی تزئیناتی، یا مسحور فن بیان این رویدادها شود. برای مثال، خواننده‌ی آرمانی *شکوفه‌های عناب* نه برای التذاذ ادبی از زیبایی‌شناسی تجاهل در کلام شخصیتی بی‌سواد، بلکه به این امید در پای اعترافات او و دیگر مسببین مرگ صوراسرافیل صبورانه می‌نشیند که دار مکافات آنها را همانا در جهان داستان برپا ببیند. در نظر چنین خواننده‌ای جای هیچ‌شگفتی نیست - بلکه چه‌بسا عین تحقق وعده‌ی عدالت از جایگاهی خلیفه‌اللّهی است - که نفرین زیر به‌نمایندگی از آه همه‌ی مظلومان بالأخره گریبان عملی جور را در جایی از داستان بگیرد و با دم‌آوردن از وجدان آنها، مکافات امر به‌جور را نیز بر گرده‌ی هم‌آنها بار کند:

برگشت، سکه‌رو دید، گفت «پولتو وردار که از گوشت سگ حروم‌تره. فعلاً جوونی و کله‌ت پُر باده، نمی‌فهمی داری چه می‌کنی. اما این خونایی که داری می‌ریزی نه تو اون دنیا، همین‌جا خرتو می‌گیره، آگه سر سوزنی وجدان برات مونده باشه. حالا سکه‌تو وردار و برو که خاشاک ارزونی گاله.» (جولایی، ۱۳۹۷: ۷۳)

پاره‌روایت بالا مسلماً حس عدالت‌طلبی را در خواننده‌ی آرمانی برمی‌انگیزد، خواه حق چنین مطالبه‌ی به‌حقی را در ادامه‌ی داستان برآورد یا نه:

برای اون که عصبانیش کنم گفتم «جهنم. کلاغ از باغ ما قهر کنه، یه گردو منفعت مون.» / گفت «بیچاره، خیر نداری. بازنده‌ای. منفعتی در کارت نیست.» / از درِ خونه‌ش او دم بیرون. [...] با این که سعی کرده بودم به خودم نگیرم، پیرمرد حسابی دمقم کرده بود. (همان: ۷۴)

همین روابط علت و معلولی میان رویدادهای متوالی، بر روابط بینافردی میان شخصیت‌های داستان نیز حاکم است. در فرهنگ عامه گفته می‌شود: «دوستی دلیل نمی‌خواهد، ولی دشمنی چرا». پیش‌فرض خواننده‌ی داستان اما بر این است که نه فقط دشمنی، که دوستی هم بی‌دلیل نمی‌تواند بود؛ دوستی و دشمنی نه‌تنها بی‌دلیل، که بی‌نتیجه هم نمی‌تواند بود. از این نظر، حب و بغض شخصیت‌های اصلی نسبت به یکدیگر، هرچه باشد، بی‌گمان با سمت‌وسوی داستان در پیوند است؛ به این معنا که حتماً بر جریان داستان تأثیر می‌گذارد، هم‌چنان‌که از آن تأثیر می‌پذیرد. بنابراین، در نظر

خواننده‌ی داستان نه مهرورزی و نه کینه‌توزی میان شخصیت‌ها بر سر هیچ و پوچ نیست؛ بلکه همواره از خاستگاهی در جهان داستان ریشه می‌گیرد، و لابد دیر یا زود از پی‌آمدی سر بر می‌آورد - پی‌آمدی که ابعاد آن در تناسب با عمق روابط بینافردی تعریف می‌شود. عمق این روابط نیز متناسب با خاستگاه‌شان سنجیده می‌شود. برای مثال، در فصلی از **شکوفه‌های عناب**، جذابیت هوس‌انگیز معشوق، خودکم‌بینی عاشق در برابر رقیب، و نهایتاً شکست در رقابت عشقی، سلسله‌دلایلی است که طیفورخان را از مرافقت صمیمانه با ستوان نیکلایف و اظهار عشق آتشین به شاه‌پسندخانم، رفته‌رفته تا سوءقصد به جان این دو می‌کشاند و سرانجام به قتل یکی از آنها می‌انجامد. شرحه‌هایی از اعترافات طیفورخان به این تنزل تدریجی را در سرایشی تند پاره‌روایت‌های زیر^۱ روشن‌تر می‌توان دید:

نیکلایف، آدم بی‌ریایی بود اما در عین حال همیشه سعی داشت فاصله‌شو با ما حفظ کنه. / گذشتن از این فاصله زیاد سخت نبود. با چندتا خوش‌خدمتی که براش کردم صمیمی شدیم (۱۶۱). رقااص و خواننده‌ی این دارودسته شاه‌پسندخانم بود - یه حوری بهشتی راستکی. / این دختر یه لعبت به‌تمام‌معنا بود. / اما پدرسگ‌صاحب با سن و سال کمش استاد مکر و عشوه و رندی بود (ص ۱۶۵). ستوان خیلی جوون‌تر از من بود، خیلی هم خوش‌قیافه‌تر. / هیچ خری نبود که اونو ول کنه بیاد سراغ من. / شاه‌پسند حق داشت. یه لحظه تو دلم احساس حقارت کردم. من بازنده بودم (۱۷۲). حرص می‌خوردم و روزبه‌روز کینه‌م بیش‌تر می‌شد. / نوکرمو با یه انگشتر فیروزه فرستادم خون‌هی مُلایعقوب تا زهری کاری ابتیاع کنه (۱۸۰). دل‌وروده‌ی زن بینوا بالا اومده بود. / تموم شده بود؛ شاه‌پسند کف‌برلب با موهای خیس که به پیشونیش چسبیده بود در عالم دیگه‌ای بود. ستوانو دل‌داری دادم که باید مرد باشه و گریه نکنه... و ترهاتی از این قسم. (۱۸۲)

با توجه به مضمون عدالت‌خواهانه‌ی رمان، قابل پیش‌بینی است که ماجرای رقابت جنون‌آمیز طیفورخان با ستوان نیکلایف به همین‌جا ختم نشود. داستان این تسویه‌حساب ناتمام از سوگواری عاشق بر نعش معشوق و این جور مرثیه‌سرایی‌های معمول یا «ترهاتی از این قسم» در رمانس‌های تراژیک برمی‌گذرد و درست در جهت انتظار خواننده تا پس‌دادن تقاص و پس‌گرفتن انتقام پیش می‌رود. تک‌گویی درونی ستوان نیکلایف با یاور طیفورخان در دوازدهمین فصل رمان گویی پیش‌درآمدی است بر حُسن ختام داستان:

قضاو قدر ما را گردانید و گردانید و دوباره روبه‌روی هم قرار داد. سوزش کهنه‌ی دل دوباره جان می‌گیرد. در خوب تله‌ای افتاده‌ای یاور عزیز، ای رفیق شفیق، / می‌دانم با تو چه کنم. / حالا به یک‌باره تقاص پس می‌دهی؛ تقاص آن عذابی را که من کشیدم. شاه‌پسند سه روز جان کند. (۲۶۱-۲۶۲)

گفتار شخصیت‌های داستان نیز همچون کردارشان به‌طور معمول در تلازم با الگوی علت و معلولی پی‌رنگ پرداخته می‌شود. از سوی دیگر، پردازش و خوانش گفت‌وگوپردازی‌های داستانی هم معمولاً پی‌رنگ‌وابسته است. پیش‌فرض خواننده بر آن است که احتمالاً شخصیت‌ها به قول و قرار خود در ادامه‌ی داستان عمل خواهند کرد. به‌ویژه شخصیت‌های اصلی در عمل به تعهدات و تهدیدهای خود پی‌گیرتر به نظر می‌رسند. از این نظر، هرچه سهم شخصیت‌ها در طراحی ریختار بیشتر باشد، خط‌ونشان یا عهدوپیمان‌شان را خواننده جدی‌تر خواهد گرفت.

دست ستوانو گرفت و شروع کرد به قربون‌صدقه رفتن. / این رفتارشو که دیدم، با خودم عهد کردم که نذارم آب خوش از گلوшон پایین بره (۱۷۹). به فکرم رسید شاه‌پسند رو هلاک کنم. کشتن یه زن فاسد که ایرادی نداشت. (۱۸۰) عاشق و معشوق، روزگار خوشی رو می‌گذروندن بی‌خبر از کوتاهی اون ایام. (۱۸۱)

پنداری نویسنده‌ی پنهان در **شکوفه‌های عناب** به این تمهید می‌خواهد خواننده را درباره‌ی ادامه‌ی ماجرا کنجکاوتر کند. خواننده‌ی بیگانه با خرده‌قواعد ریختارشناسی اما خبائت خرمرد را چه‌بسا بر رندی رشک‌انگیز او حمل خواهد کرد، و نه به بخشی از لوازم نویسنده برای پی‌رنگ‌آمیزی داستان به‌قصد القای درونمایه‌ای مثلاً در مایه‌های «خودکرده را تدبیر نیست». البته نقش هر تعهدی را هم در پی‌رنگ‌زنی به داستان نباید جدی گرفت. ایفای این نقش را تنها بر

۱. ممیزی‌شده به‌قصد خصیصه‌نمایی

عهده آن معاهداتی می‌توان نهاد که با فعلیت‌شان جهان داستان دستخوش پیامدهای جدی شود. تفاوت میان عهد و وعده را از مقایسه‌ی بار این دو پاره‌روایت در طرح‌افکنی بر **شکوفه‌های عناب** می‌توان دریافت:

حاضران پیش آمده کلام‌الله را بوسیدند و سوگند یاد کردند که در راه به دست آوردن قانون یک‌دل و کوشا باشند. بعد کسی بلند شد و خیر داد که محمدعلی میرزا سوگند خورده به‌زودی کودتایی به راه می‌اندازد و بساط مشروطه را به هم می‌زند و شاپشال و امیربهادر هم با او هم‌قسم شده‌اند. (۱۲۳)

جهانگیرخان در فکر بود. چه می‌دانست، به‌زودی عارف در غم او خواهد خواند «مشت خاکی ز غم یار به سر خواهم کرد...» آواز عارف که تمام شد [...] صدای کف زدن به پا خاست که اصرار داشتند عارف باز هم بخواند. نپذیرفت و عذر خواست و موکول کرد به زمانی دیگر. (۱۲۴)

در پاره‌روایت اخیر، پی‌رنگ داستان در گرو وفای عارف به وعده‌ی آواز خواندن نه، که در رثای پیش‌گویانه‌ی او بر جهانگیرخان نهفته است.

با صدور احکام کلی درباره‌ی چستی جهان، و یا پرسش از این جهان‌بینی هم می‌توان پی‌آیند داستان را پیش‌گویی کرد. طرح مسائل هستی‌شناختی، به‌ویژه در اوایل داستان، بی‌تردید بر جهت‌گیری خوانش تأثیر می‌گذارد. بعضی از این احکام فلسفی به صراحتی هرچه تمام‌تر بر پیامدهای ناگزیر از وضعیت موجود نظر دارند. به بیان دیگر، صحت بعضی پیش‌گویی‌های حکیمانه بلافاصله در متن داستان تأیید می‌شود. برای مثال، بنابر آنچه در همان آغاز **شکوفه‌های عناب** بی‌پرده از زبان بیوه‌ی صوراسرافیل درباره‌ی پیامدهای مرگبار عشق پیش‌گویی شده است، کل داستان را می‌توان تفسیری از این حکم حکیمانه‌ی حافظ دانست که «جهان و کار جهان جمله هیچ بر هیچ است»:

پشت هر تفسیر شادی، اندوه نهفته بود از بی‌مروتی ایام و تلخی روزگار. حافظ نگران بود. از فردا می‌ترسید. بس که بی‌اعتبار است کار این مُلک، بس که بی‌اعتبار است کار این جهان. نایمن بود از دامگه حادثه، ناخشنود از کمند قضا. از فردایش می‌ترسید از همان جوان‌سالی. بعدها این را فهمیدم. بعدها که همراه عشق، هراس هم آمد. فهمیدم که روی دیگر عشق مرگ است، اندوه است. (۱۱)

حتا اگر تحقق چنین حکمی در پی‌آیند داستان تصریح نمی‌شد، باز هم چیزی از قدرت پیش‌گویی آن در نظر خواننده نمی‌کاست. برای مثال، در جای دیگری از اوایل همین داستان، غریبه‌ای بر مزار صوراسرافیل از دوست سابق او، میرزاداوودخان، به کنایه می‌پرسد: «این‌ها رفقای سابق تون بودند حضرت والا... پاتون رو گذاشتید روی شونه‌های این‌ها و بالا رفتید. بالا و بالاتر. خسته نشدید از این همه بالا رفتن؟» (۱۸). این پرسش، میرزاداوودخان را به تک‌گویی درونی با وجدان سرزنش‌شده‌ی خویش وامی‌دارد: «دست‌ودلباز بودم، کاملاً عیان، و می‌بخشیدم، تا هم وجدانم را آسوده کنم و هم ... مردم موفقیت را زمانی به شما می‌بخشند که آن را با دیگران هم قسمت کنید» (۱۹). در ضمن این خودداوری اما خواننده‌ی آرمانی هم به روایت‌سنوی و بازاندیشی در این باره دعوت می‌شود که «تطهیر وجدان نیز، همچون شست‌وشوی افکار عمومی، با پول ممکن است»:

به‌راستی تکان خورده بودم، درست مثل آن‌که جدایی یا مرگ عزیزی مرا تکان داده باشد. سوت قطار از دوردست در این شب برفی طنین غم‌انگیزی داشت. انگار پایان فصلی و آغاز فصلی دیگر را ندا می‌داد. سوت قطار مرا به گذشته‌ها برد. (۱۹)

نتیجه‌گیری

در نقدهای خواننده‌محور معمولاً بر دریافت کلی خواننده به‌عنوان جان‌مایه‌ی متن تأکید می‌شود؛ بی‌آن‌که تصویر روشنی از سازوکار مویرگی این دریافت به دست داده شود. نقدهای نظریه‌ورزانه‌ای از این دست با این‌که در کلیت خود درست به نظر می‌رسند، ولی با نادیده‌انگاشتن خرده‌قواعد پیکربندی متن و امتناع از ریختارشناسی آن در تحلیلی جزئی‌نگر خواه‌ناخواه هم به کارکرد عملی خود پشت پا می‌زنند، و هم به این برداشت نادرست دامن می‌زنند که

خوانش اساساً امری سلیقه‌ای است و قاعده‌بردار نیست. این در حالی است که پیش‌دانسته‌های منتقد درباره‌ی شیوه‌ی پیکربندی متن هرچه غنی‌تر باشد، درک عمیق‌تری از خوانش ریختارشناسه‌ی متن را در پی خواهد داشت. جستار حاضر، تلاشی بود در جهت معرفی بعضی خرده‌قواعد پیکربندی متن تحت فراقواعد ریختارشناسی داستان. باری، تمام این قواعد روی هم رفته بخشی از شرایط لازم برای تقرب به مقام خواننده‌ی آرمانی را فراهم می‌کنند. شرط وافی به این مقصود، ساختارشناسی ارتجاعی داستان پس از ریختارشناسی اتوپیاپی آن است.

منابع

- آذرآیین، قباد (۱۳۹۷). *فوران*. تهران: هیلا
- افشارنیک، مهدی (۱۳۹۴). *گود*. تهران: چرخ
- اکو، امبرتو، ریچارد رورتی و جاناتان کالر (۱۳۹۷). *تفہ سیر و پیش‌تفہ سیر*. ویرا ستار استفان کولینی. ترجمه‌ی فرزانه سجودی. تهران: علمی فرهنگی.
- امین، سلمان (۱۳۹۷). *کاکاکرمکی*. تهران: چشمه.
- تبرآیی، بابک (۱۳۹۷). *گورخواب*. تهران: هیلا.
- توکلی، بهرام و سعید ملکان (۱۳۹۷). *فیلم‌نامه‌ی غلامرضا تختی*.
- جولایی، رضا (۱۳۹۷). *شکوفه‌های عناب*. تهران: چشمه.
- شهواری، محمدحسن (۱۳۸۸). *شب ممکن*. تهران: چشمه.
- کشاورز، محمد (۱۳۹۴). «روز متفاوت» از مجموعه داستان *روپاه شنی*. تهران: چشمه.
- گلستان، ابراهیم (۱۳۸۵). *اسرار گنج دره‌ی جَنی*. چاپ ششم. تهران: بازتاب‌نگار.
- مرادی آهنی، آیدا (۱۳۹۶). *شهرهای گم‌شده*. تهران: کتاب سده.
- منایی، حمیدرضا (۱۳۹۵). *برج سکوت*. تهران: نیستان.
- یزدانی خرم، مهدی (۱۳۹۷). *خون خورده*. تهران: چشمه.
- یزدانی خرم، مهدی (۱۳۹۴). *سرخ سفید*. تهران: چشمه.



دهمین همایش ملی پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی - دی ۱۳۹۹

www.anjomanfarsi.ir