

«مونس، مادر اسفندیار»

روایت‌شناسی یک داستان

لیلا سادات پیغمبرزاده^۱

چکیده:

قابلیت‌های ساختاری نوع ادبی داستان کوتاه باعث شد، طی سال‌های جنگ و دفاع مقدس بیشتر نویسندگان این حوزه به نوشتن داستان کوتاه روی آورند. ره‌آورد این اقبال عمومی خلق صدها داستان کوتاه، با ارزش‌های هنری متفاوت بود؛ نویسندگان این عرصه کوشیدند هر یک تصویری آرمانگرایانه و یا واقعگرایانه از جنگ و پیامدهای آن خلق کنند. با این رویکرد داستان‌هایی هم با محوریت زنان شکل گرفت. برخی از این داستان‌ها جلوه‌هایی آرمانی از زنان را انعکاس دادند و گروه دیگر بازتابی واقعگرایانه از جنگ و پیامدهای آن داشتند؛ داستان کوتاه «مونس، مادر اسفندیار» با محوریت زن و نشأت گرفته از همین جریان است. مقاله حاضر با بهره‌گیری از نظریه‌های روایت‌شناسی به بررسی سطح داستانی و کلامی این روایت می‌پردازد.

امیرحسن چهل‌تن در این داستان توانسته‌است با بهره‌گیری از تمهیدات روایی مناسب، تصویری واقعی از پیامدهای جنگ ارائه دهد. پیرنگ، به عنوان زنجیره‌ای از رویدادها، بر حضور تنشی درونی استوار است. نویسنده با شگردهای مناسبی همچون کانون‌سازی برونی و تغییر در ترتیب زمانی ماجراها بر نحوه دریافت خواننده اثر می‌گذارد و او را برای درک پیام اثر به تلاشی ذهنی وامی‌دارد. او در رعایت تناسب بین ایجاد حس تعلیق کنش‌ها و حجم متن، یکدست عمل کرده‌است. **واژگان کلیدی:** روایت‌شناسی، داستان کوتاه، ادبیات دفاع مقدس، امیرحسن چهل‌تن.

مقدمه

در گذشته نقد و تحلیل آثار ادبی به‌منظور تشخیص سره از ناسره بود؛ اما اکنون از دید ساختارگرایان هدف از نقد، شناخت ساختارهای زبانی متن و تحلیل بنیادهای معنوی آن است. یکی از ارمان‌های مکتب ساختارگرایی برای ادبیات، ایجاد مباحث روایت‌شناسی است. هدف نهایی روایت‌شناسی کشف الگوی جامع روایت است که تمامی روش‌های ممکن روایت داستان‌ها را در بر می‌گیرد؛ در واقع همین روش‌ها هستند که تولید معنا را میسر می‌کنند. منتقدان و نظریه‌پردازان روایت، از ارسطو به بعد روایت را عنصر اساسی و اصلی متن ادبی دانسته‌اند و آن را مبنا یا ساختاردهنده همه انواع مختلف معرفت می‌دانند. این مفهوم در حوزه ساختارگرایی اولین بار به وسیله تزوتان تودورف در سال ۱۹۶۹ به کار رفت. کلمه روایت و مشتقات آن از گناروس^۲ یونانی به معنای «دانستن» گرفته شد؛ این بدان معناست که روایت دانش است و راوی کسی است که می‌داند. به عبارت دیگر دانش در جامعه، به شکل روایت تولید و منتقل می‌شود. (افخمی، ۱۳۸۲: ۱۵۰-۱۲۹) با شیوه‌های تحلیل ساختاری روایت «می‌توان به امکان تقلیل متن به سازه‌های آن پی‌برد. سازه‌هایی که معنای آن‌ها پیش از آنکه در محتوای تاریخی‌شان نهفته باشد در نظام روابط صوری‌ای نهفته‌است که این سازه‌ها با یکدیگر دارند.» (گیرو، ۱۳۸۰: ۱۱۳) در بررسی سطح داستانی و کلامی داستان کوتاه «مونس، مادر اسفندیار»، آراء نظریه‌پردازان حوزه روایت‌شناسی به ویژه ژرار ژنت^۳ مورد توجه قرار می‌گیرد.

۱. امیرحسن چهل‌تن و داستان‌نویسی

امیرحسن چهل‌تن از دهه پنجاه به عرصه داستان‌نویسی ایران قدم برداشت و آثار متعددی در نوع رمان و داستان کوتاه تألیف کرد. بهره‌گیری از تمهیدات روایی، به غالب آثار او ساختار ویژه‌ای می‌دهد که از منظر روایت‌شناسی قابل تأمل است. او در پاییز سال ۱۳۳۵ در شهر تهران به دنیا آمد و با مجموعه داستان‌های کوتاه صیغه در سال ۱۳۵۵ ه.ش حضور خود را در این عرصه اعلام کرد. مجموعه داستان‌های کوتاه صیغه، دخیل بر پنجره فولاد، دیگر کسی

۱- دانشجوی دکتری دانشگاه خوارزمی

2- Gnarus

3- Gerard Genette

صدایم نزد، چیزی به فردا نمانده است و ساعت پنج برای مردن دیر است، آثاری است که در کنار داستان‌های بلند روضه قاسم، تالار آینه، مهر گیاه، تهران شهر بی آسمان عشق و بانوی ناتمام، سپیده دم ایرانی طی سال‌های ۱۳۵۵ تا ۱۳۸۱ از این نویسنده به چاپ رسیده است که هریک از این آثار، ویژگی‌ها، جذابیت‌ها و قابلیت‌های روایی ویژه‌ای دارد.

چهل تن متعلق به داستان‌نویسان نسل دوم است. اگرچه بیشتر آثار او در سال‌های پس از انقلاب نوشته شده است؛ با این وجود او را باید یکی از پیروان داستان‌نویسی نسل قبل از خود دانست. زبان نویسنده، زبان پخته‌ای است که واژه‌های خود را پیدا کرده است؛ زبان خاص و ویژه نویسنده با کلمات خوش آهنگی که دیرزمانی است کاربرد آن‌ها در ادبیات داستانی معاصر فراموش شده است و چهل تن از معدود نویسندگانی است که از میان نسل خود، در جای‌جای داستان‌های خود از این واژه‌ها بهره می‌گیرد و زبان و ساختار تازه‌ای را که منحصر به فرد و نوآورانه است پی می‌افکند. چهل تن زندگی مردم را می‌شناسد و با طنزهای پنهان در کلام به توصیف آنها می‌پردازد. او به عنوان داستان‌نویس، زبان قصه‌نویسی را در دو قلمرو به کار می‌گیرد؛ یکی استفاده از زبان پالایش یافته ادبی در تالار آینه، مهر گیاه و عشق و بانوی ناتمام و دیگری در قلمرو استفاده از زبان ساده مردم کوچه و بازار و اصطلاحات و تعابیر روزمره که اوج آن در روضه قاسم دیده می‌شود. چهل تن استاد آرایه زبان و لحن آدم‌های عامی و آداب و رسوم طبقات پایین جامعه به ویژه شهر تهران است. زبان برای نویسنده اهمیت ویژه‌ای دارد. خود او در این باره می‌گوید: «در مورد من این زبان بوده است که داستان را به وجود آورده، اغلب جرقه‌ای که زده شده، به واسطه یک دیالوگ و یا حتی یک جمله بوده است؛ نه یک تصویر یا یک واقعه». (یونسی، ۱۳۸۲: ۶۲)

داستان کوتاه «مونس، مادر اسفندیار» از «مجموعه چیزی به فردا نمانده است» به عنوان چهارمین مجموعه داستانی او در سال ۱۳۷۷ به چاپ رسید. داستان‌های این مجموعه یک دست نیست؛ برخی از آن‌ها در جایگاه ادبیات رئالیستی قرار می‌گیرد، اما داستان‌هایی نظیر حکایت سید صالح و آینه و زاهد که از نوع ادبیات «هزار و یک شبی» است، مجموعه را از یکدستی بیرون می‌آورد. برجسته‌ترین مشخصه در نگاه اول، لحن جسورانه نویسنده و سرک کشیدن او به لایه‌های درونی زنانه شخصیت‌هاست؛ نگاهی که می‌کوشد دورترین و پنهان‌ترین لایه‌های گمشده زنان را پیدا کند. این مجموعه داستانی تا حدودی خالی از عناصری همچون تعلیق یا حادثه است؛ با این حال چهل تن با ترسیم موفق چهره و تیپ شخصیت‌های داستانی، خواننده را سر ذوق می‌آورد. از دیگر ویژگی‌های نویسنده تبحر در نقل آداب و رسوم و بازنمایی شرایط اجتماعی عامه مردم ازورای گفت و گوی زنان سستی است. نقش اصلی بیشتر داستان‌ها را زنان بازی می‌کنند؛ زن‌هایی که در شرایط و موقعیت‌های گوناگون قرار می‌گیرند و کنش‌ها و واکنش‌های خاص خود را نشان می‌دهند؛ با همان تنهایی‌ها، حسرت‌ها، عشق‌ها، و آرزوها! آنها از درون اجتماع و آدم‌های پیرامون ما انتخاب و ساخته شده‌اند، آدم‌هایی که از جهان واقعی به داستان کوچ کرده‌اند و حال زندگی می‌کنند، اما کاملاً زنده و واقعی!

۲. خلاصه داستان

داستان با گفتگوی اهالی محل آغاز می‌شود. (تهمینه دختر عبدالباقی هفت قدم رو به قبله برمی‌داشت و می‌گفت: به این قبله حاجات خودم دیدمش، با همین چشم‌ها؛ نیم‌رخش را. آمد پای پنجره. به گمانم از روی درگاه چیزی برداشت یا شاید هم چیزی گذاشت. مونس انگار غفلتاً لای پنجره را باز گذاشته بود. زن‌ها می‌گفتند: خب بگو ببینیم چه ریختی شده؟ خیلی فرق کرده؟ موهایش چطور؛ نریخته، سفید نشده؟ تهمینه می‌گفت: آخر یک نظر بیشتر ندیدمش. همچین مثل یک سایه آمد از جلوی چشمانم رد شد... چند ماه پیش خبر را خود «مونس» به در خانه‌ها برده بود؛ خبر آزادی «اسفندیار» را. (از بعد از اعلام اولین سری اسامی از رادیو، سماور خانه‌اش دیگر خاموش نشد. ... دیگر اسپرها همه کم و بیش آمده بودند، حتی بعضی از مفقودال‌اثرها هم؛ اما مونس می‌گفت: (می‌آید. اسفندیار من هم می‌آید. ته دلم روشن روشن است.) تا اینکه یک روز صبح وقتی اهالی محل سر از خواب برداشتند، بالای در

خانه مونس دو ردیف لامپ رنگی آویزان شده بود. مونس توی پاشنه در نشسته بود و به راه نگاه می‌کرد. هر که می‌آمد از جا بلند می‌شد، نشیمنگاه چادر را می‌تکاند و به جای هر سلام و علیکی می‌خندید و می‌گفت: (راديو اسمش را دیشب گفتم. ديگر پيدايش مي‌شود.) صبح روز بعد همسایه‌ها در خانه مونس را بسته دیدند. ظهر بود که کسی جرأت کرد و در خانه مونس را کوبید. «مونس» مثل اینکه همان پشت در نشسته باشد، بطرفه‌العینی در را باز کرد. و انگشت روی دماغ گفت: (هیس! بچه‌ام خوابیده است.) خبر پیچید، از این خانه به آن خانه. اهالی می‌گفتند: (کی آمد که گوش تا بینی خبر نشد؟) اهالی محل بعضی برای سرسلامتی و بعضی از روی کنجکاوای به خانه «مونس» سر زدند؛ اما کسی مجال دیدار اسفندیار را نیافت. «مونس» همه را دست به سر می‌کرد. دو سه روز بعد سر و کله «مونس» دوباره توی محل پیدا شد. دوباره جلوی خانه را یکی دو روزی یکبار جارو می‌کرد. برای عروسی اسفندیار آماده می‌شد، کت و شلوار دامادی سفارش می‌داد، سراغ دختران دیده - شناخته محل را می‌گرفت، حتی چند جایی هم به خوستگاری رفت... کم‌کم بازار حرف و حدیث‌ها داغ شد. دست به سر کردن همسایه‌ها هم، کاری از پیش نبرد. مونس دیگر کمتر آفتابی می‌شد. تا اینکه یکروز آمنه در خانه‌ی عبدالباقی را کوبید و گفت: (از صبح تا به حال توی حیاط که می‌روم، یک بویی همه جا پیچیده. انگار از خانه «مونس» باشد.) همسایه‌ها جمع شدند و وارد خانه او شدند. «مونس» را دیدند که روی زمین پای تختخواب با ملافه‌های تمیز و دست نخورده مچاله نشسته بود و پیشانی به گوشه‌ی تشک چسبانده بود. (روی تختخواب یک پیراهن اتو خورده و یک بیرجامه و عرقگیر رکابی تمیز اسفندیار نیز با سلیقه کنار هم گذاشته شده بود. سر مونس را از روی تشک برداشتند، دیدند لکه‌ای خونابه به بزرگی یک کف دست ملافه سفید را لک انداخته است.) اسفندیار هرگز نیامده بود.

۳. بررسی روایت در سطح داستانی

بررسی سطح داستانی روایت، رویدادها، شخصیت‌ها، زمینه داستانی و روابط این عناصر را در برمی‌گیرد:

۱.۳. رویدادهای متوالی و به هم پیوسته

مقصود از رویدادهای متوالی هر حادثه، حالت، ادراک، تصمیم یا تغییر ذهنی و فکری است که از نظر علی یا منطقی در شکل دادن به طرح روایت یا پیشبرد آن مؤثر است. تأثیرات داستان بر خواننده، بسته به اینکه پیرنگ چگونه داستان را ارائه می‌کند متفاوت است. پیرنگ داستان، چگونگی محیط و صحنه عمل شخصیت‌های داستانی را تا حد زیادی تعیین می‌کند و «با آگاه ساختن ما از شرایط محیطی، موقعیت‌ها و رفتار شخصیت‌ها، تجسم فضای داستان را ممکن می‌سازد.» (برودل، ۱۳۷۳: ۱۰۹) با آگاهی از اصول روایی گوناگون و ادراک تغییر اطلاعات مربوط به پیرنگ داستان، می‌توان به تشریح عمل روایی هر داستان پرداخت.

ساختار طرح، از نوع علی و معلولی است و حوادث بر اساس توالی خطی ذکر می‌شوند. حوادث بعدی تعادل اولیه را بر هم می‌زند و همه چیز را در حالت نابسامانی قرار می‌دهد. کشمکش‌های درونی و بیرونی مبنای حوادث بعدی است. تمام حوادث داستان، پیرنگ را به سوی یک نقطه مشخص، هدایت می‌کنند و پایه‌ی پیشرفت داستان به رغبت خواننده می‌افزایند. در واقع رویدادهای متوالی هر حادثه، حالت، ادراک، تصمیم یا تغییر ذهنی و فکری است که از نظر علی یا منطقی در شکل دادن به طرح روایت یا پیشبرد آن مؤثر است و حذف آن سیر منطقی روایت را مختل می‌کند. مطابق الگوی والاس مارتین (۱۳۸۵: ۵۷) نظریه پرداز آمریکایی، الگوی حاضر از چهار بخش تشکیل می‌شود: ۱- زمینه پیدایش بحران، ۲- آغاز کشمکش، ۳- نقطه اوج و ۴- گره‌گشایی.

«اسفندیار» بعد از هشت سال آزاد شده، اما «مونس» او را به کسی نشان نمی‌دهد. (مقدمه چینی)

چند ماه پیش «مونس» خبر آزادی «اسفندیار» را به اهالی می‌دهد. (آغاز کشمکش)

«مونس» با دست به سر کردن اهالی برای عروسی «اسفندیار» آماده می‌شود. اهالی بیشتر کنجکاو می‌کنند و او را با دنیای خود ساخته‌اش رها نمی‌کنند، در نتیجه «مونس» از همه فاصله می‌گیرد و از چشم‌ها پنهان می‌شود. (پرداخت کشمکش)

همسایگان با استشمام بوی بد از منزل او به خانه‌اش می‌روند و با جنازه مونس در کنار لباس‌های سفید اسفندیار روبه رو می‌شوند. *اسفندیار هرگز نیامده است*. (فرود یا بازگشایی کشمکش)

کشمکش از همان ابتدای داستان ایجاد شده و با بسط موضوع گسترش یافته‌است. وضعیت و موقعیت جدید، به گره‌افکنی منجر می‌شود و خواننده را به ادامه داستان ترغیب می‌کند. تودورف معتقد است که «داستان الزاماً نباید با یک وضعیت ثابت آغاز شود؛ بلکه نویسنده می‌تواند با توصیف نامتعادل شروع کند. پایان داستان هم الزاماً احیای تعادل به هم خورده نیست؛ بلکه روایت می‌تواند با وضعیت نامتعادل به پایان رسد.» (اخوت، ۱۳۷۱: ۲۲۸-۲۲۹) کشمکش موجود در داستان، در به وجود آوردن موقعیت‌های ناپایدار سهم زیادی دارد و با افزایش پرسش‌ها و تحریک حس کنجکاوی خواننده، داستان واجد ویژگی تعلیق می‌شود. در یک روایت، عنصر ناپیدای تعلیق بخش‌های مختلف داستان را به هم پیوند می‌دهد. نویسنده نه تنها از طریق حوادث ظاهری؛ بلکه از راه مسایل روانی توانسته‌است خواننده را در حالت شک و انتظار قرار دهد. «مونس» ممکن است با جامعه پیرامون خود کشمکش داشته‌باشد؛ اما تأکید اصلی بر کشمکش‌های فکری و احساسی و ناخودآگاه اوست. او در ناخودآگاه خویش در تقابل با واقعیتِ شهادتِ «اسفندیار» قرار می‌گیرد. در واقع این نوع ستیز، موقعیتی است که بر پایه آن بحران داستان شکل می‌گیرد. «مونس» به عنوان نیروی محوری در برابر اهالی محل و باورهای خود قرار دارد؛ اما از آنجا که نیروی محوری توان مقابله با نیروهای مخالف (درونی و بیرونی) را ندارد مغلوب می‌شود و پس از آن خواننده باید منتظر حصول نتیجه باشد. از این جهت می‌توان داستان را از نوع داستان‌های کوتاه لحظه‌ای دانست. «لحظه‌ای که تجسم می‌یابد، با مقطعی حساس از زندگی شخصیت در تناسب است؛ مقطعی از قبیل بحران‌های روحی، کشف یا افشاء مطلبی و...؛ بنابراین آنچه بیشتر مدنظر است شیوه رفتاری است که در این لحظه مشخص از شخصیت مورد نظر سر می‌زند، نه روند زمانمند وقایعی که اتفاق می‌افتد.» (آدام، ۱۳۸۳: ۱۳۱) روند طرح به گونه‌ای است که «مونس» نمی‌تواند با بحران روانی خود کنار بیاید و پیامد این عدم تطابق، واکنشی غیرمتعارف است. وضعیت روحی او باعث می‌شود، خواننده درباره علت آن توضیح بخواهد. راز سر به مهری در داستان وجود دارد؛ موقعیتی غیرعادی که خواننده، مشتاق تشریح و توضیح آن است.

نویسنده توانسته‌است با تغییر در ترتیب زمانی ماجراها (استفاده از زمان پریشی‌ها و بسامدها) بر نحوه دریافت خواننده اثر بگذارد و او را برای درک پیام روایت به تلاشی ذهنی توأم با جذابیت وادارد و به این شیوه حس تعلیق را در داستان ایجاد کند. تعلیق به شکل طبیعی و بر اثر هماهنگی درست شخصیت‌ها و آشکار شدن تضاد آن‌ها به وجود آمده‌است. اساساً «هماهنگی عاملی است که نویسنده با ایجاد موقعیت دراماتیک، شکل طبیعی ستیز را ارائه می‌کند.» (قادری، ۱۳۸۶: ۶۱) شخصیت اصلی با تقدیر محتوم خود درستیز است. او خود را در تقابل نیروهای درونی و بیرونی می‌داند و همیشه در انتظار تغییر آن است. او در ستیز با مسئله‌ای قرار می‌گیرد که حیات او بدان وابسته‌است. هر چند که توان مقاومت ندارد و نمی‌تواند آن را تغییر دهد؛ با خروج داستان از حالت توازن و افتادن در سیری که فاقد تعادل لازم برای ثبات است، داستان به اوج خود نزدیک می‌شود. بحران ایجاد شده، موجب حرکت داستان برای دستیابی به تعادل می‌شود. گفتگوی شخصیت‌های فرعی و حذف پاره‌ای از اطلاعات نیز روایتی می‌سازد که فعالیت فرضیه‌سازی ذهن خواننده را تحریک می‌کند؛ انتظاری که تا پایان خواننده را همراهی می‌کند و او را به تأمل وامی‌دارد. وقتی «مونس» برای همیشه از آمدن اسفندیار ناامید می‌شود دست به واکنش تازه‌ای می‌زند و در نهایت، عمل داستانی را به نقطه اوج یا بزنگاه می‌کشاند. انتظار هشت‌ساله «مونس» پایان می‌گیرد و این بار خود به دیدار اسفندیار می‌رود.

۲.۳. شخصیت

این داستان در شمار داستان‌های شخصیتی است (نگ، میرصادقی، ۱۳۷۷: ۲۷). داستان، ضبط ساده‌ای است از روایتی گفتارگونه که در خلال آن ویژگی‌های اخلاقی و روانی شخصیت‌های آن به تصویر کشیده می‌شود. شخصیت

اصلی داستان ایستا^۱ و مسطح^۲ است. «شخصیت‌های مسطح در واضح‌ترین نوع خود برگرد یک فکر یا کیفیت واحد ساخته می‌شوند.» (فورستر، ۱۳۵۲: ۸۸)

شخصیت‌پردازی به صورت التقاطی و با ارائه شخصیت‌ها از طریق عمل آنان با کمی شرح و تفسیر صورت گرفته است. شیوه شخصیت‌پردازی در داستان، نمایشی و غیرمستقیم است. شیوه‌ای که نویسنده از طریق عمل شخصیت‌ها، با کمی شرح و تفسیر یا فقط به کمک کنش آن‌ها شخصیت‌پردازی می‌کند. خواننده از طریق اعمال شخصیت‌ها می‌تواند حدس بزند که آن‌ها در گروه چه نوع آدم‌هایی قرار دارند. پرین عقیده دارد: «داستان وقتی موفقیت‌آمیز خواهد بود که شخصیت‌ها نمایشی شوند، یعنی در حال عمل و صحبت همچون یک نمایش، نشان داده شوند.» (عبدلهیان، ۱۳۸۱: ۶۷-۶۶)

از ویژگی‌های داستان، به نمایش درآوردن زبان شخصیت‌هاست، به طوری که می‌توان شخصیت‌ها را از سیاق کلام، گویش و دایره لغات آن‌ها شناخت. گفتگو به عنوان ابزاری کارآمد از چند جنبه در داستان مورد استفاده قرار گرفته است؛ گفتگوی زن‌ها نشان‌دهنده ویژگی روحی آن‌هاست. کلمات به کار رفته، تکیه کلام‌ها، موضوع و مضمون گفتگوها و ضرب‌المثل‌ها همگی پیشینه ذهنی، تجربی و روانی شخصیت‌ها را به نمایش می‌گذارد. گفتگوها ضمن نشان‌دادن خصوصیات اخلاقی و فکری آن‌ها در پیشبرد داستان نیز نقش مؤثری داشته است. «هر شخصیتی دارای زبان مخصوص به خود است. زبانی که اگرچه متأثر از زبان عمومی است؛ با آن تفاوت دارد.» (همان، ۱۳۸۱: ۷۳) نویسنده برای عمق بخشیدن داستان از تمهید گفتگو به خوبی بهره می‌گیرد.

در طول روایت شخصیت اصلی از حیث شناخت، بینش و عملکرد در سطحی ثابت باقی می‌ماند و این تصور برای خواننده ایجاد می‌شود که او قربانی شرایط اجتماعی شده و در سیر ثابت و غیرقابل انعطاف درک و عملکرد فردی قرار گرفته است و در نهایت زندگی خود را باخته است. «شاخص استدلال و اندیشه شخصیت، چیزی به جز انتخاب درجه «شناخت» و در نتیجه «عملکرد» وی در میان دو قطب اختیار و الزام نیست.» (امامی، ۱۳۷۳: ۴۷). عملکرد شخصیت بازتابی قابل قبول از محدوده شناخت و درک اوست. از نظر سنی «مونس» مرحله پختگی را پشت سر می‌گذارد. اریکسون این مرحله را مرحله هشتم شخصیت می‌داند.^۳

^۱ فرصت‌ها در این مقطع سنی هم از نوع میدان یافتن فعل و انفعالات درون و هم از نوع بازخوردهای بیرونی برای شخصیت به پایان رسیده است یا حداقل او خود چنین تصور می‌کند. بخش مهمی از سال‌های زندگی «مونس» در انتظار اسفندیار سپری شده، هیچ چیز او را به جلو هدایت نمی‌کند، مگر امید آمدن «اسفندیار». خود او می‌گوید: (نه، نمی‌فهمم. دیگر هیچ چیز نمی‌فهمم. فهمم مرا هم او با خودش برده است و تنها خودش می‌تواند برگرداند.) گویی زمان برای او متوقف شده است و اکنون با از دست دادن «اسفندیار» و هزاران آرزوی مدفون شده، در تنهایی عمیق خود دست و پا می‌زند.

چهل تن در خلق شخصیت «مونس»، خصیصه‌ها و ویژگی‌های اساسی‌ای را انتخاب می‌کند که به پدیده‌های مشابه یا به اصطلاح به نمایندگان گروه اجتماعی خاصی اختصاص دارد. نویسنده در نهایت، این خصیصه‌ها و ویژگی‌ها را در یک شخصیت فردی کاملاً نوین بازآفرینی می‌کند؛ از این رو شخصیت «مونس» با قرارگرفتن در گروه تیپ‌های شخصیتی برای خواننده، شخصیتی کاملاً آشناست. «بهترین واقع‌گرایان همواره کاری می‌کنند که با خواندن داستان آن‌ها، ناگهان دریابیم که این رفتارها را پیشتر هم دیده‌ایم و به این ترتیب سبب می‌شوند تا ما هم در نحوه ادراک آنان از رفتار انسانی سهیم شویم.» (اسکولز، ۱۳۷۷: ۲۰) شخصیت «مونس» به تعبیر «اُکانر» در گروه «آدم‌های له شده»

1- Static character

2- Flat

۳- اریک اریکسون سایکوانالیزست آلمانی، نظریه‌ای به نام «مراحل هشتگانه زندگی» را ارائه کرده است که طبق آن هر انسان در طول عمر خود این مراحل را پشت سر می‌گذارد. اوان کودکی، سنین بازی،... و در نهایت مرحله پختگی که مرحله اعتماد به نفس در مقابل بحران یأس است و حدود درایت و عقل را ترسیم می‌کند. (نگ.امامی، ۱۳۷۳: ۳۷)

(نگه‌اوکانر، ۱۳۸۱: ۱۰) جامعه است؛ انسان‌های له شده‌ای که در حاشیه جامعه سرگردانند و از نسلی به نسل دیگر متفاوتند؛ اما تنهایی و وجه مشترک همه آنهاست. دیدگاه منفی چهل‌تن نسبت به جامعه و انسان باعث شده بسیاری از شخصیت‌های داستانی او مشکل‌دار و ناقص باشند. چهل‌تن نیز مانند صادق چوبک با توصیف زندگی آدم‌هایی که قربانی شرایط می‌شوند، به وضع موجود اعتراض می‌کند، اما از آن‌جا که به تکامل جامعه بشری اعتقاد ندارد، منادی تغییرناپذیری وضع موجود می‌شود. این شیوه برگرفته از تفکر ناتورالیستی است؛ «ناتورالیست‌ها غیرانسانی بودن وضعیت اجتماعی آدم‌ها را یادآوری می‌کنند؛ اما می‌گویند در برابر این وضعیت، کاری از دست انسان ساخته نیست؛ چرا که انسان محکوم غرایز طبیعت بیولوژیک خویش است.» (سید حسینی، ۱۳۷۶: ۴۰۳) در عمق این نگاه ناتورالیستی، رئالیسم تند و تلخ روابط اجتماعی هم دیده می‌شود. نویسنده با قوه تخیل و نیروی اندیشه خود، ترکیبی دلچسب از واقعیت به دست می‌دهد.

شخصیت دیگر داستان که نامش بر پیشانی روایت می‌درخشد، «اسفندیار» است. همه کشمکش‌ها پیرامون آمدن او و دیدار او شکل می‌گیرد. شخصیت شهید تا جایگاه اسطوره بالا می‌رود و به همین دلیل دست‌نیافتنی به نظر می‌آید. نامگذاری این شخصیت نیز همچون «مونس» اتفاقی نیست. نام شخصیت می‌تواند سر نخ شالوده شخصیت باشد؛ خواننده مجموعه‌ای از مؤلفه‌های معنایی را در ذهنش مجسم می‌کند و به تدریج که داستان شکل می‌گیرد شخصیت برای او ساخته می‌شود. این نامگذاری به نویسنده امکان می‌دهد که چندین نکته و مفهوم خاص را به‌طور همزمان به خواننده خود القا کند.

شخصیت‌های فرعی داستان، «تهمینه»، «زن عبدالباقی»، «زن مبارک»، «مروارید»، «آمنه»، «محمدآقا اتوشویی»، «رحمان، بقال محله»، همگی جزو شخصیت‌های نوعی یا تیپیک هستند، که هر کدام در پیشبرد داستان و رسیدن به حادثه پایانی نقش مؤثری دارند. آنها به عنوان تیپ‌های خاص قابل تشخیصند. «چهره‌های باسماه‌ای» که خوانندگان به‌آسانی سرشت آنها را باز می‌شناسند. شخصیت‌های باسماه‌ای این توان را به مؤلفان می‌بخشد که راه‌های میان‌بر را برگزینند. (برگر، ۱۳۸۰: ۸۱) این گونه پروتوتیپ‌ها هنگام تبدیل شدن به شخصیت داستانی، از ویژگی‌های انسانی برخوردار می‌شوند. نویسنده با توضیح افکار شخصیت‌های فرعی از طریق گفتگو، اطلاعات مناسبی درباره طرح در اختیار خواننده قرار می‌دهد. در میان این اطلاعات تمایز دیدگاه «تهمینه» درباره مونس و انگیزه‌های او نسبت به دیگران به‌وضوح روشن می‌شود. آنچه که شخصیت‌ها به یکدیگر می‌گویند به خواننده اجازه می‌دهد که بینشی از ویژگی‌های شخصی و افکار آنها و اطلاعاتی پیرامون کنش‌هایشان به‌دست آورد.

۳.۳. زمینه داستانی

پیرنگ داستان چگونگی محیط و صحنه عمل شخصیت‌های داستانی را تا حدود زیادی معین می‌کند. در بررسی زمینه داستانی صرفاً نشانه‌های زمانی و مکانی رویدادها مد نظر نیست. در این داستان، مکان به‌طور آشکار در یک محله تعریف می‌شود و خواننده از طریق گفتگو، به‌طور غیرمستقیم با مکانی که عمل داستانی در آن شکل می‌گیرد، آشنا می‌شود. با زمینه‌ای که برای رشد و زندگی شخصیت اصلی و توجیه وقایع داستانی فراهم شده، انتخاب این مکان در ارتباط مستقیم با کل معنای داستان صورت می‌گیرد، اما طرح این داستان، بیش از آن‌که نیازمند مکان خاص باشد به فضایی خاص نیاز دارد. از آنجا که چهل‌تن به‌شدت به فضا سازی علاقه‌مند است از عهده این کار به‌خوبی برآمده است. در روایاتی که قدرت داستان در حقیقت عام آن نهفته است، مشخصه‌های زمینه داستان تا حدودی معلول چگونگی شخصیت‌ها و رفتار آنهاست. همه وقایع داستان در محله‌ای اتفاق می‌افتد که اهالی آن متناسب با فضای محدود اجتماعی و فرهنگی خود، به اقداماتی دست می‌زنند، تا جایی که کنجکاو‌های آنها و فشار روانی حاصل از آن، «مونس» را به نوعی واکنش غیر متعارف هدایت می‌کند.

۴- بررسی روایت در سطح کلام

سطح کلام به پرداخت هنری داستان اشاره دارد؛ منظور از پرداخت هنری، سرعت ارائه رویدادها و موقعیت راوی در متن است. در بررسی روایت در سطح کلام نظریه‌های ژرار ژنت فرانسوی می‌تواند راهگشا باشد. او از مهمترین نظریه‌پردازان روایت است که بویژه تقسیم‌بندی روشنی از کاربرد زمان دارد. نخستین موضوع مورد توجه ژنت شیوه ارائه ترتیب زمانی رخدادها و کنش‌های یک طرح اولیه^۱ در یک داستان عینی (طرح روایی^۲) است. (برتس، ۱۳۸۳: ۸۷) وی روایت را به سه سطح مختلف تقسیم می‌کند: نقل، داستان، روایت؛ منظور از نقل، ترتیب واقعی رویدادها در متن است. داستان، تسلسلی است که رویدادها عملاً در آن اتفاق می‌افتد و می‌توان آن‌را از متن استنباط کرد و روایت، همان عمل روایت‌کردن است. (ایگلتن، ۱۳۶۸: ۱۴۵) ژنت به هنگام بررسی روابط میان این سه بعد داستان، سه جنبه سخن روایی را نیز بررسی کرد:

۱- زمان: زمان داستان، زمانی است که فرض شود واقعه‌ای در داستان اتفاق می‌افتد با تشبیه و قیاس آن با زمان واقعی و زمان روایت، زمانی است که روایت یک واقعه در متن به خود اختصاص می‌دهد. روشی که در روایت‌شناسی برای زمان به کار می‌رود و ژنت مبدع آن است، آرایش‌های زمانی را در کل متن و نه در یک جمله مورد مطالعه قرار می‌دهد. او قایل به سه نمونه عمده زمانی است: نظم^۳، تداوم^۴ و بسامد^۵.

الف- «نظم/سامان»، بر روابط میان توالی مورد نظر رخدادها در داستان و سامان واقعی عرضه آن‌ها در متن نظارت دارد. در واقع نظم؛ یعنی روابطی که بین توالی مفروض وقایع و ترتیب واقعی حضورشان در متن وجود دارد. هرگونه انحراف در ترتیب ارائه متن نسبت به ترتیب وقوع حوادث در داستان، «زمان‌پریشی»^۶ خوانده می‌شود. به عبارت دیگر زمان‌پریشی قسمتی از متن است که زودتر یا دیرتر از موقعیت طبیعی آن در توالی واقعه آمده است. زمان‌پریشی‌ها به دو نوع کلی تقسیم می‌شود: ۱- گذشته‌نگر^۷ ۲- آینده‌نگر^۸.

ب- «تداوم»، عبارتست از روابط بین گستره زمانی روی‌دادن واقعی حوادث و مقدار متن اختصاص داده شده به ارائه آن. ژنت نسبت ثابت بین طول متن و تداوم داستان را به عنوان ثابت در پویایی و معیار در نظر می‌گیرد و در قیاس با آن شتاب مثبت، و شتاب منفی را به دست می‌آورد.

ج- «بسامد»، بررسی تعداد وقوع رخدادهای داستان با تعداد نقل آن‌ها در متن؛ بسامد در این نظریه به سه نوع تقسیم شده است؛ بسامد مفرد، بسامد مکرر و بسامد بازگو. «بسامد مفرد» به معنای یک‌بار گفتن واقعه‌ای است که یک بار اتفاق افتاده است و معمول‌ترین نوع بسامد است. در «بسامد مکرر» آن‌چه یکبار اتفاق افتاده، چندین بار روایت می‌شود؛ اما در «بسامد بازگو» واقعه‌ای که مرتباً و به استمرار اتفاق می‌افتد، تنها یک‌بار بیان می‌شود. (تولان، ۱۳۸۳: ۶۸-۵۵) این سه عنصر با هم در ارتباطند و تغییر در هر یک از آن‌ها، موجب تغییر در عناصر دیگر می‌شود.

۲- وجه: وجه‌های یک اثر داستانی، مسائل مربوط به فاصله- منظر، صحنه و روایت را در بردارند. وجه، مثل زمان تابعی است از رابطه نقل و داستان؛ اما بیشتر با منظرها سر و کار دارد تا با رخدادها.

۳- حالت: حالت سطح سوم داستان؛ یعنی روایت و رابطه آن با دو سطح دیگر را در بردارد: در وهله اول، موقعیت راوی نسبت به رخدادهای روایت شده (نقل) و داستان و در وهله دوم، موقعیت او نسبت به مخاطب. (اسکولز، ۱۳۸۳: ۲۳۲) ژنت با جداکردن حالت و وجه، مسئله نظرگاه را به دو بخش تقسیم کرد. بنا بر نظر وی مسئله وجه (دید چه

- 1- fibula
- 2- syuzhet
- 3- order
- 4- duration
- 5- frequency
- 6- anachronies
- 7- analeps
- 8- proleps

کسی است؟) با مسأله حالت (بیان کیست؟ تا چه حد رساست؟ و ..) تفاوت بسیار دارد. پیشنهاد ژنت در این باره از سه کانون روایت و دو موقعیت راوی تشکیل شده است که در آن، شش موقعیت داستانی یا شش نوع روایت می‌گنجد: ۱. کانون صفر ۳. کانون درونی ۴. کانون بیرونی که متناسب با حضور راوی به عنوان کنشگر به همگن یا ناهمگن تقسیم می‌شود. (فلکی، ۱۳۸۲: ۷۴-۷۲)

۱.۴ دیدگاه زمانی

روایت، مستلزم یادآوری رخدادهایی است که نه فقط از نظر مکانی بلکه از نظر زمانی از دسترس گوینده و مخاطبانش دور باشد. پل ریکور می‌گوید: «ویژگی مشترک انسان‌ها در داستان‌سرایی - که به واسطه عمل تعریف کردن، در تمامی اشکالش، مشخص، نشانه‌گذاری و ایجاد شده است - ویژگی زمانی آن است؛ آنچه تعریف می‌کنیم هم با زمان همراه است، هم زمان به خود اختصاص می‌دهد و هم در زمان به جریان می‌افتد و آنچه در زمان به جریان می‌افتد، قابلیت تعریف شدن خواهد داشت.» (آدام، ۱۳۸۳: ۸۳)

- **نظم:** داستان «مونس، مادر اسفندیار» از نوع داستان‌های کوتاه کلاسیک است؛ به همین دلیل از نظر زمانی، توالی خطی دارد. نویسنده از یک مقطع زمانی، داستان را آغاز می‌کند و وقایع بعدی به ترتیب گذشت متوالی و منظم زمان، روایت می‌شود. با این حال از آنجا که «جملات یک داستان به سختی زیر بار رعایت کامل خطی بودن زمان می‌رود.» (همان: ۷۹)، مقداری از اطلاعات داستانی به صورت گذشته‌نگری^۱، ارائه می‌شود. «گذشته‌نگری، حرکتی ناگهشمارانه به عقب است؛ به گونه‌ای که حادثه‌ای که به لحاظ زمانی زودتر به وقوع پیوسته، بعداً در متن نقل شود.» (تولان، ۱۳۸۳: ۵۶) این نوع گذشته‌نگری‌ها، فرعی و عموماً کارکردی توضیحی دارند و در جهت تبیین روند موقعیت حاضر به کار رفته‌اند. گذشته‌نگری راجع به شخصیت، رخداد یا خط سیر داستان در حال نقل است، بنابراین از نوع درون داستانی^۲ یا هم‌بافت به‌شمار می‌رود. این واقعه، زمینه‌ساز وقایع بعدی داستان است؛ قطعه آغازین روایت به منزله مقدمه‌ای درباره شخصیت اصلی داستان و تمهیدی برای ورود به روایت اصلی است. در این داستان، سهم تداخل-های زمانی در القای حس تعلیق اندک است. به عبارت دیگر جذابیت داستان حاصل کنش‌های رفتاری است؛ این کنش‌های رفتاری با اینکه در مکان گاهشمارانه خود نقل شده‌اند؛ ولی بیشترین تأثیر را در القای حس تعلیق و انتظار داشته‌اند.

- **تداوم:** زمان داستان با اشاره‌هایی که در متن وجود دارد و حجم و محتوای کنش‌های روایت، چند ماه از زمان تقویمی (کرونولوژیک) را در بر می‌گیرد. با توجه به زمان داستان، روایت بیشتر از ضرباهنگی مثبت برخوردار است. شتاب مثبت حاکم بر روایت، در نهایت منجر به حذف می‌شود. از آنجا که داستان گفتگو محور است و گفتگو بهترین تجلی شتاب ثابت است، در نتیجه باید انتظار داشت مراحل سه‌گانه آغاز (گره افکنی)، میانه (تکوین) و پایان (گره گشایی) در این داستان، با ضرباهنگ و شتابی ثابت روایت شود. از دیدگاه ژنت تنها در دیالوگ (گفتگو) است که هر واژه از متن، متناظر یک واژه از داستان است. با وجود این تنها بر اساس یک توافق عمومی - و نه یک دلیل علمی - است که می‌توان گفت در دیالوگ، تعادل زمانی بین زمان متن و زمان داستان برقرار می‌شود؛ چرا که حتی آن زمان که داستان صرفاً سخنی مستقیم (مونولوگ و دیالوگ) بیش نیست، خواننده زمان بیشتری را به نسبت گفت و شنود واقعی صرف خواندن «آوانوشت» مکتوب می‌کند. (تولان، ۱۳۸۳: ۵۵) وجود روند دائمی حس تعلیق و انتظار در سراسر روایت، بیانگر آن است که چهل تن در رعایت تناسب بین ایجاد حس تعلیق و کنش‌ها و حجم متن، یکدست عمل می‌کند، به گونه‌ای که می‌توان روایت را یک صحنه نمایشی کوتاه و پر کشش دانست. نویسنده با تقطیع زمانی از یک صحنه، وارد صحنه دیگر می‌شود؛ به این ترتیب، به حذف مدتی از زمان روایت می‌پردازد. در نتیجه بنا به ضرورت، به گزینش حوادث یا نقل اشاره‌وار آن‌ها می‌پردازد، که این امر روایت را با شتابی مثبت همراه

می‌کند. حذف^۱ ها، به صورت چکیده و خلاصه صورت می‌گیرد؛ بنابراین مدت زمان نسبتاً طولانی در قالب یک یا چند جمله کوتاه فشرده شده و مقطعی از داستان در قالب گزاره کوتاهی از مشخصات اصلی آن می‌آید.

- بسامد: «انتظار»، سردرگمی و آشفتگی «مونس» در جای جای داستان تکرار می‌شود. «میکی بل» در باب این‌گونه تکرارها، می‌گوید: تکرار یک رخداد از پیش نقل شده و یا یک مفهوم، معمولاً یا تغییری در معنای آن رخداد ایجاد می‌کند یا اینکه بر آن معنا تأکید می‌ورزد. (تولان، ۱۳۸۳: ۵۹) از آنجا که موقعیت کنونی شخصیت، متأثر از این شرایط است، تکرار آن‌ها، کارکردی توضیحی و تعلیلی دارد. بنابراین بسامد مکرر از وجوه بارز تکرارهای این روایت است.

۲.۴. دیدگاه مکانی

منظور از دیدگاه مکانی، موقعیتی است که راوی برای خود انتخاب می‌کند و از آن جایگاه، مناظر و شخصیت‌های روایت خود را می‌بیند. مفهوم دیدگاه مکانی را می‌توان تقریباً معادل زاویه دید در عناصر داستانی محسوب کرد. زاویه دید، نقطه‌ای است که از طریق آن روایت دیده می‌شود. این نقطه یا زاویه ممکن است بیرون یا درون خود روایت باشد که به تقسیم بندی آثار روایی به دو مقوله اول شخص و سوم شخص منجر می‌شود. برخی دیگر از رویکردهای زاویه دید، روی میزان دانش راوی تأکید می‌کند و این باعث به وجود آمدن دو مقوله روایت‌های با دانش محدود و روایت‌های دانای کل می‌شود. زاویه دید همچنین با توجه به دخل و تصرف راوی بر مبنای عینیت یا ذهنیت نیز تقسیم بندی‌هایی دارد. ژنت در مقوله دیدگاه مکانی تقسیم‌بندی‌های مناسبی ارائه می‌دهد. او معتقد است کسی که در روایت سخن می‌گوید و رویدادها را روایت می‌کند ضرورتاً همان کسی نیست که رویدادها را می‌بیند. او برای عبارت زاویه دید از دو عبارت متمایز «کانون مشاهده» و «کانون روایت» استفاده می‌کند؛ که اولی به عمل انتقال کلامی داستان توسط گوینده (راوی در ادبیات داستانی) و دومی به کانونی مربوط می‌شود که از طریق آن روایت از نظر مکانی- زمانی، روانشناختی و ایدئولوژیکی مشاهده می‌شود. کانون روایت در تحلیل توانمندی‌ها و شگردهایی که داستان‌پرداز برای شکل‌دادن به حکایت‌های خویش از آن‌ها بهره‌گرفته، اهمیت فراوان دارد تا جایی که هرگونه ایجاد تغییر در کانون روایت، سبب ایجاد تمایز و تغییر در جریان اصلی داستان و حتی موضوع آن می‌شود. در فرایند نقل روایت، نویسنده می‌بایست یک پرسپکتیو را به عنوان نظرگاه مناسب^۲ انتخاب کند؛ نظرگاهی که رویدادهای زمانی و مکانی معین داستان را انتقال دهد. «ژنت این نوع اتخاذ گریزناپذیر پرسپکتیوی (محدود) در روایت را، کانونی شدگی^۳ می‌نامد.» (تولان، ۱۳۸۳: ۶۸)

در روایت «مونس، مادر اسفندیار» راوی سوم شخص گوشه‌ای پنهان است و به شیوه عینی ذهنیت شخصیت‌ها را روایت می‌کند. این راوی همان من دوم نویسنده است که به صورت سوم شخص درآمده و سعی می‌کند هر چه را می‌بیند گزارش کند. راوی بجای تمام آدم‌ها می‌بیند و افکار شخصیت‌ها را طوری غیر مستقیم بیان می‌کند، که گویی افکار خود اوست. راوی به این شیوه می‌تواند هر جا که می‌خواهد از بیان حوادث داستان صرف نظر کند، آنها را خلاصه کند، مکث کند و یا همه چیز را مشروح بیان کند. کانون‌سازی روایت در این داستان به شیوه چندگانه و ترکیبی است؛ به این معنا که نقش کانون‌سازی دائماً میان راوی و شخصیت‌های مختلف جابه‌جا می‌شود؛ در نتیجه روایت از نظر کانون نامنظم است. در واقع داستان فاقد روایت شخصی است و نویسنده بنا به ضرورت و براساس منطق خاص، از کانون و دیدگاهی به کانون و دیدگاه دیگر می‌رود. البته با وجود تغییر در کانون‌های روایت، داستان از پویایی و تحرک لازم برخوردار نیست.

از نظر جایگاه راوی، داستان، مطابق تقسیم بندی ژنت از نوع داستان‌هایی است که در آن راوی به عنوان «راوی» حضور دارد؛ اما به عنوان شخصیت حضور ندارد (نگ، احمدی، ۱۳۷۰، ج ۳۱۷، ۱-۳۱۶). به عبارت دیگر کانون روایت بیرونی است راوی همچون ناظر بی طرفی (ختشی) بدون دخالت، داستان را می‌نمایاند. راوی با درون داستان یا

1- Elipsis
2- vantage point
3- focalization

شخصیت‌های رمان ناهمگن است. در مواردی نیز با حذف راوی و ایجاد گفتگو بین شخصیت‌ها، کانون روایت نمایشی می‌شود. از آنجا که راوی گاهی به حوادث از دیدگاه شخصیت‌ها می‌نگرد و نه از دیدگاه یک راوی دانای کل، ناگزیر همین دیدگاه بر زبان و لحن راوی تأثیر گذاشته‌است؛ از این منظر کانون روایت عینی تلقی می‌شود و البته گاهی چنان درگیر حالت‌های شخصیت‌ها می‌شود که ذهنیت و عقاید خود را هم دخالت می‌دهد. «از آنجا که در شیوه عینی حفظ سیاق کلامی شخصیت‌ها اهمیت دارد، در نتیجه راوی حتی اگر بخواهد آن‌ها را غیرمستقیم نقل کند مجبور است آن‌ها را به‌طور آزاد بیان کند. از این‌رو زبانش از سیاق کلامی شخصیت‌ها متأثر است.» (اخوت، ۱۳۷۱: ۱۱۲) راوی، با حفظ سیاق گفتگوی شخصیت‌ها، آن‌را به شکل نقل قول غیرمستقیم آزاد بیان می‌کند.

۵. نتیجه‌گیری:

نویسنده با برشی از حالات روانی شخصیت اصلی و کاوش در لایه‌های پنهان ذهن او می‌کوشد پیامدهای روحی و روانی جنگ را در قالب انتظار یک مادر برای بازگشت فرزند مفقودالثر نمایش دهد. برشی از زندگی «مونس» در نظمی با معنا قرار می‌گیرد تا عواطف خاصی را برانگیزد و نگاه خاصی را به زندگی بیان کند؛ عواطفی که در مواجهه با تأثرات ناشی از تجربه یا اندیشه‌های مربوط به زندگی بروز می‌کنند. مقطعی از زندگی «مونس» بدون هیچ حادثه و یا تغییر محسوس در انتظاری ایستا، طی می‌شود. «نویسندگان داستان‌های واقعی، اغلب سعی می‌کنند که داستان‌هایشان را با بی‌شکلی زندگی واقعی مطابقت دهند، گرچه ممکن است به بهای فدا کردن حادثه و شور و کوشش داستان‌ها تمام شود؛ از این رو با کاهش عمل بیرونی به حداقل و توجه به وضعیت و موقعیت و عمل درونی و با ایجاد فضا و رنگ مبتکرانه، داستان‌ها را تا حد امکان به واقعیت‌های عادی و روزمره زندگی نزدیک می‌کنند.» (میرصادقی، ۱۳۷۷: ۲۶۷-۲۶۶) چهل‌تن در پی آفریدن تصویری است که به واسطه شباهت زیادش با ادراک عادی مخاطب از زندگی مجذوب‌کننده است. او با تمهیدات مناسب، انگیزه‌های گوناگونی را که منشأ حرکات و سکنات شخصیت است به خواننده نشان می‌دهد. نویسنده با ارائه شخصیت انسانی «مادر»، در مواجهه با شهادت «فرزند» خواننده را به تأمل وامی‌دارد. او در ستیز با مسئله‌ای قرار می‌گیرد که حیات او بدان وابسته است. هر چند که توان مقاومت ندارد و نمی‌تواند آن را تغییر دهد، با این همه در برابر آن تسلیم نمی‌شود. طرح داستان به دور از بحران‌های کنش‌محور، بر اساس بحرانی ذهنی و درونی پیش می‌رود. احساس دوگانگی و یأس و تردید که به‌طور متوالی در طول داستان تکرار می‌شود، خواننده را ضمن همدردی با شخصیت، نسبت به موقعیت او به شناخت و آگاهی می‌رساند. چهل‌تن با انعکاس صادقانه واقعیات زندگی با زبانی ساده و طبیعی، پرهیز از مطلق‌گرایی، میدان‌دادن به احساس تکلف و معذوریت اخلاقی در پرورش شخصیت‌ها، رعایت انسجام درونی داستان و انگشت نهادن بر پایدارترین وجوه اشتراک درونی انسان‌ها، به داستان خود جامعیت می‌بخشد.

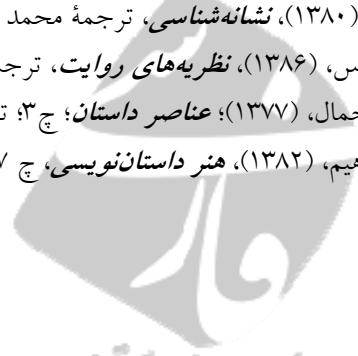
فهرست منابع:

- احمدی، بابک، (۱۳۷۲)، *ساختار و تأویل متن*، چ ۲، تهران: نشر مرکز.
- اخوت، احمد، (۱۳۷۱)، *دستور زبان داستان*، چ ۱، اصفهان: نشر فردا.
- آدام، ژان میشل و فراسواز رواز، (۱۳۸۳)، *تحلیل انواع داستان*، ترجمه آذین حسین‌زاده و کتابون شهپرراد، چ ۱، تهران: نشر قطره.
- اسکولز، رابرت، (۱۳۸۳)، *درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات*، ترجمه فرزانه طاهری، چ ۲، تهران: نشر آگاه.
- افخمی، علی و فاطمه علوی، بهار ۱۳۸۲، «*زبان شناسی روایت*»، مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، صص ۵۵-۷۲.
- امامی، مجید، (۱۳۷۳)، *شخصیت‌پردازی در سینما*، چ ۱، تهران: برگ.
- اوکانر، فرانک، (۱۳۸۱)، *صدای تنها*، مطالعه و تحلیل ساختاری داستان کوتاه، ترجمه شهلا فیلسوفی، چ ۱، تهران.

- ایگلتون، تری، (۱۳۶۸)، *پیش درآمدی بر نظریه ادبی*، ترجمه عباس مخبر، تهران: نشر مرکز.
- برودل، دیوید، (۱۳۷۳)، *روایت در فیلم داستانی*، ترجمه سید علاءالدین طباطبایی، چ ۱، تهران: انتشارات بنیاد سینمایی فارابی.
- تولان، مایکل جی، (۱۳۸۳)، *درآمدی نقادانه - زبان شناختی بر روایت*، ترجمه ابوالفضل حری، چ ۱، تهران: انتشارات بنیاد سینمایی فارابی.
- تودورف، تزوتان، (۱۳۸۲)، *بوطیقای ساختارگرایی*، ترجمه محمد نبوی، چ ۲، تهران: آگه. - چهل تن، امیرحسین، (۱۳۸۲)، چیزی به فردا نمانده است، چ ۳، تهران: مؤسسه انتشارات نگاه.
- سید حسینی، رضا، (۱۳۷۶)، *مکتب‌های ادبی*، تهران: انتشارات نگاه.
- عبدالهیان، حمید، (۱۳۸۱)، *شخصیت و شخصیت‌پردازی در داستان معاصر*، چ ۱، تهران: نشر آن.
- فلکی، محمود، (۱۳۸۲)، *روایت داستان و تئوری‌های پایه‌ای داستان‌نویسی*، چ ۲، تهران: نشر بازتاب نگار.
- فورستر، ای. ام، (۱۳۵۷)، *جنبه‌های رمان*، ترجمه ابراهیم یونسی، چ ۱، تهران.
- قادری، نصرالله، (۱۳۸۶)، *آنا تومی ساختار درام*، چ ۲، تهران: کتاب نیستان.
- گیرو، پی‌یر، (۱۳۸۰)، *نشانه‌شناسی*، ترجمه محمد نبوی، تهران: نشر آگه.
- مارتین، والاس، (۱۳۸۶)، *نظریه‌های روایت*، ترجمه محمد شهباز، چ ۲، تهران: هرمس.
- میرصادقی، جمال، (۱۳۷۷)، *عناصر داستان*؛ چ ۳؛ تهران: نشر سخن.
- یونسی، ابراهیم، (۱۳۸۲)، *هنر داستان‌نویسی*، چ ۷، تهران: نشر نگاه.



دانشگاه هرمزگان



انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی

هفتمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی

www.anjomanfarsi.ir