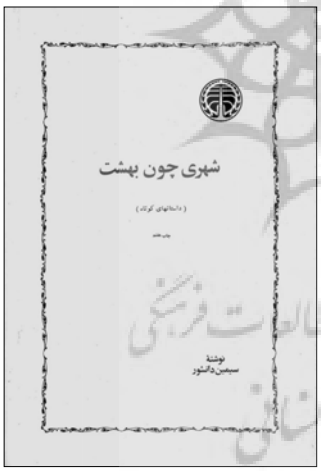
«شهری چون بهشت» از نگاهی دیگر

نقد و بررسی کتاب «شهری چون بهشت» سیمین دانشور از دیدگاه نقد فرمالیستی

سیدشهاب‌الدین ساداتی*
بهاره سقازاده**



شهری چون بهشت: داستان‌های کوتاه
سیمین دانشور
انتشارات خوارزمی، ۱۳۸۱

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

اشاره

«شهری چون بهشت» مجموعهٔ ۱۰ داستان کوتاه از سیمین دانشور است که اولین‌بار در سال ۱۳۴۰ شمسی چاپ شد اما این مجموعه داستان با وجود چاپ‌های متعدد همچنان در بین محافل ادبی ناشناخته است و شاید دلیل آن رمان «سووشون» از همین نویسنده است که برخلاف «شهری چون بهشت» بسیار در مورد آن صحبت شده است. نقد حاضر از چاپ هفتم این مجموعه داستان یعنی در مهرماه ۱۳۸۱ انتشارات خوارزمی بهره می‌برد. در قلم‌انداز چاپ هفتم که خود سیمین دانشور نوشته است می‌خوانیم که: «مطلقاً در آن دست نبرده‌ام و همان‌طور که بوده است از اجتماعی که در آن زیسته‌ام و زندگی را تجربه کرده‌ام. بیشتر شخصیت‌های داستان‌هایش واقعی است و با آنها شخصاً برخورد داشته‌ام». در این مقاله احساس کردیم که از این منظر به اثر بنگریم که کمتر شناخته شده است و کمتر در مورد آن صحبت شده است. علاوه‌بر این، روش نقد ادبی که انتخاب شده فرمالیسم روسی (Russian Formalism) است که برای اولین‌بار در تاریخ نقد جهان با نقد تاریخی ـ شرح‌حالی مخالفت می‌کند. نقد صورتگرایی هیچ عنصری خارج از اثر را برای نقد یک اثر مهم نمی‌داند خصوصاً اگر این عناصر دربارهٔ تاریخ و یا شرح حال زندگی نویسنده باشد. نقد صورتگرایی تنها عامل مهم در نقد یک اثر را خود اثر می‌داند و به عوامل خارج از آن توجهی ندارد.

نقاشی از چهره سیمین دانشور
اثر آیدین آغداشلو

مقدمه

سیمین دانشور در سال ۱۳۰۰ شمسی در شیراز متولد شد. او فرزند محمدعلی دانشور (پزشک) و قمرالسلطنه حکمت (مدیر هنرستان دخترانه و نقاش) بود. تحصیلات ابتدایی و دبیرستان را در مدرسهٔ نگلیسی مهرآیین انجام داد و در امتحان نهایی دیپلم شاگرد اول کل کشور شد. سپس برای ادامهٔ تحصیل در رشتهٔ ادبیات فارسی به دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تهران رفت. دانشور، پس از مرگ پدرش در ۱۳۲۰ شمسی، شروع به مقاله‌نویسی برای رادیو تهران و روزنامه ایران کرد، با نام مستعار شیرازی بی‌نام. در ۱۳۲۷ مجموعه داستان کوتاه «آتش خاموش» را منتشر کرد که اولین مجموعهٔ داستانی است که به قلم زنی ایرانی چاپ شده است. مشوق دانشور در داستان‌نویسی فاطمه سیاح، استاد راهنمای وی، و صادق هدایت بودند. در همین سال با جلال آل‌احمد، که بعداً همسر وی شد، آشنا شد. در ۱۳۲۸ با مدرک دکتری ادبیات فارسی از دانشگاه تهران فارغ‌التحصیل شد. عنوان رسالهٔ وی «علم‌الجمال و جمال در ادبیات فارسی تا قرن هفتم» بود (با راهنمایی سیاح و بدیع‌الزمان فروزانفر). سال بعد، در ۱۳۲۹، با وجود مخالفت خانوادهٔ آل‌احمد، با آل‌احمد ازدواج کرد. دانشور در ۱۳۳۱ به دانشگاه استنفورد رفت و در آنجا دو سال در رشتهٔ زیبایی‌شناسی تحصیل کرد. در این مدت دو داستان کوتاه که دانشور به زبان انگلیسی نوشته بود در ایالات متحده چاپ شد. پس از برگشتن به ایران، دانشور در هنرستان هنرهای زیبا به تدریس پرداخت تا اینکه در سال ۱۳۳۸ استاد دانشگاه تهران در رشتهٔ باستان‌شناسی و تاریخ هنر شد. اندکی پیش از مرگ آل‌احمد در ۱۳۴۸، رمان سَووشون را منتشر کرد، که از جمله پرفروش‌ترین رمان‌های معاصر است. در ۱۳۵۸ از دانشگاه تهران بازنشسته شد.

مطالعات صورتگرایان قبل از انقلاب ۱۹۱۷ روسیه به‌طور کامل شروع شده بود. حلقهٔ زبان‌شناسی مسکو در سال ۱۹۱۵ تأسیس شد. رهبران این حرکت رومن یاکوبسن (Roman Jakobson) و پیتر بوگاتیرف (Peter Bogatyrev) بودند. همزمان با این حرکت زبان‌شناسانه انجمنی تحت عنوان «انجمن مطالعه زبان شاعرانه» (OPOJAZ) به رهبری ویکتور اشکلوفسکی (Victor Shklovsky)، یوری تینیانوف (Yuri Tynianov) و بوریس آیکن بام (BorisEichenbaum) در سن‌پترزبورگ شروع به کار می‌کند. در واقع می‌توان گفت ارتباط شدید زبان و ادبیات برای اولین‌بار از اینجا شروع می‌شود که تا به حال نیز ادامه دارد تا جایی که قریب به اتفاق نقدهای ادبی معاصر رویکردی زبان‌شناسانه دارند. تا سال ۱۹۲۵ صورتگرایان در روسیه و یا همان اتحاد جماهیر شوروی فعالیت‌های خود را ادامه دادند اما به خاطر فشارهای حکومت کمونیستی شوروی رهبران این مکتب از جمله یاکوبسن به پراگ (جمهوری چک کنونی) مهاجرت کردند و در آنجا حلقهٔ زبان‌شناسی پراگ را در سال ۱۹۲۶ پایه‌گذاری کردند. پس از آن در دههٔ ۱۹۴۰ به آمریکا سفر کردند که به شکل‌گیری نقد نو (New Criticism) نیز در آمریکا کمک‌های فراوانی کردند. حال پس از این شرح تاریخی مختصر شکل‌گیری نقد صورتگرایی (فرمالیسم روسی) به نظریات آنها دربارهٔ نقد آثار ادبی می‌پردازیم:

نقد صورتگرایی به دنبال معنی‌یابی در اثر ادبی نیست بلکه به دنبال مفهوم **ادبیّت** است. به این معنا که نقد صورتگرایی به دنبال عناصری هست که پدیدآورندهٔ یک اثر ادبی است. برای مثال ویکتور اشگلوفسکی اصطلاح «**آشنایی‌زدایی**» و یا غریب‌سازی (defamiliarization) را برای اولین‌بار مطرح می‌کند. او اعتقاد داشت که ما در تمام شئون زندگی پدیده‌ها را به‌صورت تکراری می‌بینیم که حاصل آن پدید آمدن هنری تکراری و بی‌ارزش است. صورتگرایان به این مسئله پرداختند که هنر و ادبیات برای بقای خویش باید پدیده‌های عالم را غریب‌سازی کنند. به‌عبارتی دیگر هنر باید مرتباً تکوین شود، هنر باید تکامل پیدا کند و این عمل تنها با آشنایی‌زدایی پدید می‌آید. به‌عبارت دیگر صورتگرایان دشمن تکراری بودن تفکر بودند. پس از این آنها دو اصطلاح دیگر را برای ادبیّت بودن ادبیات تعریف کردند: فابیولا (Fabula) و سیوژه (Sujzet). فابیولا همان مادهٔ خام داستان است که ترتیب زمانی مشخص و منظمی دارد. سیوژه طرح داستان است که توسّط هنرمند با تغییر دادن در فابیولا حاصل شده است. از روش‌های ایجاد سیوژه می‌توان به برهم زدن ترتیب زمانی، تکرار، نگاه موازی، طبقه‌بندی، سرعت حرکت در بیان وقایع داستان و... اشاره کرد. از نظر صورتگرایان موارد قید شده روش‌هایی برای غریب‌سازی

«شهری چون بهشت» مجموعهٔ ۱۰ داستان کوتاه از سیمین دانشور است که اولین‌بار در سال ۱۳۴۰ شمسی چاپ شد اما این مجموعه داستان با وجود چاپ‌های متعدد همچنان در بین محافل ادبی ناشناخته است و شاید دلیل آن رمان «سووشون» از همین نویسنده است که برخلاف «شهری چون بهشت» بسیار در مورد آن صحبت شده است

و ساختن هنر به شمار می‌آیند. برای مثال حادثه‌ای که در یکی از نقاط شهر تهران به‌وجود می‌آید با توصیف جزئیات و با سبکی روزمره در صفحهٔ حوادث نشریات چاپ می‌شود اما هنرمند با غریب‌سازی آن حادثه و با تغییراتی هنرمندانه آن را به شکل یک داستان در می‌آورد.

صورتگرایان برای نخستین‌بار ادبیات را به شکل عینی و علمی نگاه می‌کنند. آنها اعتقاد دارند که ادبیّات ضد تقلید است و یا به عبارتی ادبیات شکلی از بیان است. ادبیات ادبیات است چون زبان آن با زبان عادّی و روزمره متفاوت است.

در زیر تلاش شده است تا ویژگی‌ها و فرضیات نقد ادبی صورتگرایی را برشماریم:

۱ـ صورتگرایی برای نخستین‌بار نگاه علمی مستقل و عینی به ادبیات دارد. آنها اعتقاد به این دارند که امروزه ما به **علم ادبیات** نیاز داریم.

۲ـ ادبیات از زبان شکل گرفته است. بنابراین **زبان‌شناسی** پایه علم ادبیات است.

۳ـ ادبیات از جهان بیرونی جداست، به عبارتی دیگر **ادبیات تصویر جهان نیست.** ادبیات تنها یک شکل است.

۴ـ زبان ادبیات با زبان روزمره (عادی و غبارگرفته) متفاوت است.

۵ـ صورتگرایان اعتقاد به این مسئله دارند که در نقد ادبی سؤال اصلی باید این باشد که سرشت یا **گوهر ادبیات** چیست.

۶ـ آنچه یک اثر آن را معنا می‌گوید وابسته به این مسئله است که چگونه آن را (معنا) بیان می‌کند.

۷ـ صورت یا **شکل** یک اثر تجسم معنای اثر است.

۸ـ صورتگرایان می‌گویند که تنها **شکل واسط معنای اثر** است و باید تمرکز منتقد ادبی بر واسط ادبیات که همان شکل اثر ادبی است معطوف شود.

۹ـ صورت یا **شکل اثر ادبی از معنای آن جدا نیست.**

۱۰ـ نقد صورتگرایی یا **فرمالیست نقد متنی** است.

۱۱ـ ادبیات متأثر از فضای سیاسی، تاریخی و اجتماعی هست. ولی ادبیات با **ساخت انداموار** خود فراتر از همهٔ این بحث‌ها و تأثیرات می‌رود.

۱۲ـ شعر نوعی حمله به زبان معمولی است همان‌طور که یک داستان خوب حمله به زبان روزمره است. **هنر خوب یک نوع انحراف خوب** از روزمرگی و عادی شدن است (غریب‌سازی).

۱۳ـ ادبیات نتیجهٔ **فنون و صناعات ادبی** به کار رفته در آن است.

۱۴ـ ادبیات سنت‌های زبان ادبی را مرتب اعتلا می‌بخشد.

۱۵ـ زبان ادبیات به جای رجوع به جهان خارج **توجه را به سوی خویش جلب می‌کند.**

حال در مقالهٔ حاضر سعی بر آن داریم تا با رویکرد نقد ادبی صورتگرایی به نقد داستان «شهری چون بهشت» از یک مجموعهٔ داستان کوتاه تحت عنوان همین نام از سیمین دانشور بپردازیم.

شهری چون بهشت از دیدگاه فرمالیسم:

داستان «شهری چون بهشت» با اینکه دربارهٔ زندگی چندین شخصیت اساسی آن از جمله، علی، مهرانگیز و نیّر است، امّا به‌گونه‌ای زیبا دارای وحدت است که می‌توان همه را داستانی واحد در نظر گرفت. با آمیخته شدن واقعیّت و رؤیا و زبان متفاوت راوی داستان از زبان شخصیت‌های داستان تأثیری ویژه بر خواننده تحمیل می‌شود. راوی داستان (دانای کل محدود) با زبانی رسمی و متداول در متون علمی به روایت داستان می‌پردازد که می‌توان گفت زبان او با زبان شخصیت‌های داستان غریبه است. زبان و لهجهٔ افراد درون داستان فضای جنوب ایران را یادآور می‌شود. استفاده از کلمات محلّی و قدیمی به همراه ضرب‌المثل‌ها، اصطلاحات و باورها و خرافات آن زمان باعث نوعی غریب‌سازی داستان با زمان ما خوانندگان شده است تا جایی که برای فهم آنها باید به فرهنگ‌های لغت رجوع کرد. نحوهٔ زندگی آنها به‌گونه‌ای با ما غریبه است. شرح حال افراد مختلف که به‌گونه‌ای در قالب جملات امید و آرزوهای خود را بر باد می‌بینند سبب می‌شود که روایت به وحدتی بی‌نظیر دست پیدا کرده باشد، راوی با تصویرسازی‌های خود که غالب‌ترین صنعت این داستان به حساب می‌آید به همراه استفادهٔ فراوان از اصطلاحات و تعبیرات جنوبی و کاربرد کنایه‌ها و ضرب‌المثل‌ها به این وحدت روایی، توانی دو چندان بخشیده است. گاهی موارد راوی داستان با نشان دادن زبان محلّی خاص شخصیت‌ها از جمله مهرانگیز سبب شده که به تفاوت دو دنیا پی ببریم، دنیای دده سیاه با دنیای دیگران متفاوت است حتی در زبان و دستور زبانی که در صحبت‌هایش به کار می‌برد. راوی در بعضی از جاهای داستان «مکث توصیفی» دارد که داستان بسیار کند پیش می‌رود و در جاهای دیگر مثل مرگ پدر علی از «حذف» استفاده کرده است که این تکنیک‌ها سبب می‌شوند به جدایی و مرز داستان و روایت بیش از پیش پی ببریم. لحن و نوع بیان جملات باعث شده که ما به تفاوت این اثر که متنی ادبی است (با مقایسهٔ متون علمی که صریح و به دور از کنایه هستند) با متون دیگر پی ببریم. همچنین استفاده از ایماژها و تصویرسازی‌های زیبا از شهری چون بهشت در مصر به‌عنوان مدینهٔ

فاصلهٔ مهرانگیز، نحوهٔ بیان داستان از زبان راوی با تکنیک‌های مختلف که دو مورد آن در بالا به آن اشاره شد به ادبی بودن متن اشاره دارد که فهم این موضوع دشوار نیست. به عبارتی دیگر می‌توان گفت صنعت‌های ایماژ، مکث، تکرار و نحوهٔ الگویی روایت داستان باعث تفاوت این متن ادبی با متون علمی و خبری شده است زیرا این داستان می‌توانست در یک روزنامه و به‌صورت متنی غیرادبی به کار رود که خالی از هر نوع آرایه و صنعت ادبی باشد. راوی با به کار بردن لحن و لهجه‌های محلّی جنوبی، برهم زدن ساختار نحوی و دستوری در کلمات و جملات شخصیت‌ها و استفاده از تکنیک‌های روایت مثل کندسازی و تندسازی حرکت و همچنین تک‌گویی‌ها و مکالمات بین شخصیت‌ها باعث شده است که کل داستان ساختاری متوازن و شعرگونه پیدا کند. می‌توان بخش‌های مختلف داستان را به صورت جدا از هم بررسی کرد و راجع به آنها صحبت کرد ولی در نهایت به ارتباط داستان‌های مختلف چه از نوع واقعی و چه از نوع تخیّلی پی می‌بریم که روی هم سبب ایجاد شکلی واحد و اندامور از یک طرح کلّی شده‌اند. گویی داستان از نظر وحدت قسمت‌های مختلف خودش به شعر مشابه شده است. راوی از دو شیوهٔ محاکات (mimesis) و روایت محض (diegesis) در این داستان بهره برده است و توانسته توازنی خلاقانه بین دو شیوه برقرار کند. با به تعویق افتادن داستان علی و مهرانگیز گویی هر دو در شکل و ساختاری واحد به یک سمت و سو می‌روند و آن تیره‌روزی است و جایی است که امیدها و آرزوهای خویش را بر باد می‌بینند. با توجه به این که راوی داستان دانای کل محدود است از این شانس بی‌بهره نمانده‌ایم که با توجه به زبان خود شخصیت‌ها و به دور از تفکر راوی خود به قضاوت دربارهٔ دنیای درون آنها بپردازیم.

می‌توان گفت با دیدن جملات و کلمات شخصیت‌های درون داستان عصر دورهٔ پهلوی خودش را به رخ ما می‌کشد، زبانش را، اصطلاحاتش را و فضای کلّی سیاسی و اجتماعی آن عصر که به رخ ما کشیده می‌شود. نوع داستانی این اثر با زبانی شاعرانه که سرشار از تصویرسازی‌های رنگارنگ است سبب شده است که علی‌رغم تلخی داستان، احساسی خوشایند به خواننده دست بدهد که در مورد شکل و وحدت ساختاری روایت به تفکّر فرورود.

به اعتقاد بعضی دنیای ادبیات، دنیایی متفاوت و جدا از دنیای بیرون آن است. ادبیات جهانی تازه می‌سازد و آنچه باعث این تفاوت می‌شود. **«زبان ادبیات»** است. وسیلهٔ ادبیات، زبان آن است که با زبان روزمره که غبار عادت روی آن نشسته تفاوت‌ها دارد. ادبیات نتیجهٔ فنون و صناعاتی است که در آن به کار رفته و با ساخت اندامور خود «معنا» را مجسم می‌سازد. آری این همان تعریفی است که فرمالیسم‌ها در سال ۱۹۱۴ با اتّکا به آن کار خود را آغاز کردند.

ما در هنر و در زندگی چیزها را می‌بینیم و چون زیاد تکرار می‌شوند دیگر آنها را نمی‌بینیم. حال این کار ادبیات است تا با غریبوار جلوه دادن آنها، شکلی نو از آنها بنمایاند و آنها را دوباره در نظر ما زنده کند. از این منظر مـی‌تـوان ادبیات را نوعی حمله به زبان عادی تلقی کرد که **از شکل افتادگی** (deformation) و **انحراف** (deviation) آن، نه تنها از زیبایی اثر نمی‌کاهد بلکه آن را زیباتر می‌سازد. در ادبیات و در داستان بین آنچه اتفاق می‌افتد (رویداد عینی) و آنچه نوشته می‌شود تفاوت است و در این میان سرعت کند یا تند داستان، تکرار، نگاه موازی بین عناصر و ترتیب آوردن وقایع است که موجب این تفاوت و شکل‌گیری معنا می‌شود.

داستان «شهری چون بهشت» اثری برجسته و بسیار مقتدر از سیمین دانشور است که از ویژگی‌های فوق کمک می‌گیرد تا همانطور که خود در قلم‌انداز این کتاب می‌گوید: «دوران سیاه اختناق و روزگاری که در آن زیسته را به تصویر بکشد».

داستان «شهری چون بهشت» داستان مهرانگیز و علی و نیّر است، داستان ناکامی‌ها و ظلم. داستانی که همانند بسیاری از داستان‌های دیگر، ظلم و ستم بر طبقهٔ ضعیف و نژاد سیاهان را به تصویر می‌کشد اما با شکلی نو و متفاوت از سایر داستان‌ها و معنایی جهانی‌تر.

داستان با مهرانگیز شروع می‌شود و با مرگ وی خاتمه می‌یابد. از این رو داستان، داستان مهرانگیز است. مهرانگیزی که به خاطر سیاه بودنش کسی به او توجه نمی‌کند ولی در این اثر مرکز توجه قرار می‌گیرد.

داستان از میانه شروع می‌شود و پس از چند صفحه به اول بازمی‌گردد

راوی در بعضی از جاهای داستان «مکث توصیفی» دارد که داستان بسیار کند پیش می‌رود و در جاهای دیگر مثل مرگ پدر علی از «حذف» استفاده کرده است که این تکنیک‌ها سبب می‌شوند به جدایی و مرز داستان و روایت بیش از پیش پی ببریم

و آن را شرح می‌دهد. از این منظر داستان از رویداد عینی جدا می‌شود چرا که ترتیب وقایع در داستان با ترتیب وقایع در واقعیت تفاوت دارد. در خیلی از موارد داستان از آنچه اتفاق افتاده طولانی‌تر می‌شود و به تفصیل به شرح حتی لحظات می‌پردازد. مثلاً در صفحهٔ ۲۰ به دقت حتی حالات و چهرهٔ مهرانگیز، تمام اتفاقات و عکس‌العمل علمی را توصیف می‌کند و پس از اتمام پاراگراف از ۱۰ سال آینده سخنی به میان نمی‌آورد و این سال‌ها را به راحتی حذف می‌کند و از علی که پسربچه‌ای ۴، ۵ ساله است جوانی را که خود را برای امتحانات دبیرستان آماده می‌کند می‌سازد.

از لطایف و ظرایف این داستان آن است که با وجود اینکه راوی داستان سوم شخص (دانای کل محدود) است ولی تقریباً همه چیز حتی توصیفات از زاویهٔ دید علی نمایان می‌شوند. راوی جایی حضور دارد که علی هست، آنچه را توصیف می‌کند که علی می‌بیند و آن را نتیجه می‌گیرد که علی از ذهن می‌گذراند.

از دیگر نقاط قوّت داستان آن است که شاید در این یک داستان پنج داستان گنجانده شده است. داستان «نورالصبا» که بهشت گمشدهٔ مهرانگیز است؛ یکی از آنهاست. نگاه موازی نویسنده به زندگی و سرنوشت باجی دلنواز، مهرانگیز یا علی و نیّر ـ که از زاویه‌ای شبیه به هم است ـ باعث شده چهار داستان از چهار زندگی در این داستان آورده شوند.

اولین نکته‌ای که ممکن است نظر خواننده را به هنگام خواندن این اثر به خود جلب کند استفاده از زبان عامیانه و محاوره‌ای است که در داستان از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است چرا که گفته‌های راوی سوم شخص که از گویش معیار استفاده می‌کند در برابر مکالمات محاوره‌ای شخصیت‌ها قرار می‌گیرد و باعث جلوه‌گر شدن آن می‌شود. استفاده از زبان محاوره‌ای و کلمات شکسته و در هم ریختن ارکان جمله از دو جهت ممکن است اهمیت داشته باشد؛ اول آنکه استفاده از این زبان و حتی در بعضی مواقع یک گویش محلّی (جنوبی) باعث می‌شود تا در خواننده احساس نزدیکی به داستان پدیدار شود و دوم آنکه با به هم ریختن ارکان جمله مفهوم آن بهتر منتقل خواهد شد و کلماتی که از اهمیت بیشتری برخوردارند با مقدم شدن بر کلمات دیگر برجسته می‌گردند.

از دیگر نکاتی که ممکن است خواننده را به خود مشغول کند انواع تکرارها در داستان است. مهرانگیز در این داستان کوتاه، داستان بهشت خویش، نورالصبا را سه‌بار تعریف می‌کند؛ اول‌بار در ابتدای داستان و برای علی چهار پنج ساله، دوم بار برای بیژن پسر نیّر و آخر بار در هنگام مرگش. یعنی در اول داستان، وسط داستان و آخر آن.

سرنوشت باجی دلنواز عیناً برای مهرانگیز تکرار می‌شود. نوع دیگری از تکرار در این داستان است. تکرار دو شب مثل هم که علی صدای پچ‌پچ مهرانگیز و پدرش را می‌شنود و تکرار دو صبح که مهرانگیز از مادر علی کتک می‌خورد و سرش می‌شکند. این تکرار حتی در ساختار نحوی داستان هم خود را نمایان می‌سازد. مهرانگیز زیاد از تکرار در حرف‌هایش استفاده می‌کند. استفاده از عباراتی چون «نِونِونو» «خنکِ خنک» و..... مصداق‌هایی برگفتهٔ فوق هستند.

از فنونی که در داستان به زیبایی از آن استفاده می‌شود و این داستان را به اثری برجسته مبدّل می‌سازد «ایماژ» است. داستان از ایماژ به‌طور مشخص در توصیف فضا و مکان و در توصیف حالات ویژه چهره شخصیت‌ها بهره می‌جوید.

فضای داستان را دقیق و از سر باریک‌بینی توصیف می‌کند. مثلاً آشپزخانه‌ای که مهرانگیز در آن ظرف می‌شوید و روبه‌روی اتاق پنجدر است و نورش از اتاق پیداست یا توصیف حیاط و خوابیدن بر روی تخت و حوض حیاط از جملهٔ این توصیفات در قالب مکان و توصیف نیّر که چاق شده و وقتی می‌خندد چادرش کنار می‌رود و موهایش پیدا می‌شود یا مهرانگیز که از سرش خون می‌چکد ولی آرام و بی‌صداست از جملهٔ آنها در قالب حالات و چهرهٔ شخصیت‌هاست.

غریب‌سازی در ادبیات که از ویژگی‌های شاخص برای بینا کردن خوانندگان است تا ببینند آنچه را که تا به امروز بی‌تفاوت از کنارش گذشته‌اند از دیگر ویژگی‌های ممتاز اثر است. توصیفاتی که از زاویهٔ دید علی بیان می‌گردند از جملهٔ آنهاست. مثلاً شنیدن صدای پچ‌پچ مهرانگیز و باد کردن پتو و بختک: «به نظرش آمد که انگار لحاف پدرش باد کرده. به خیال بختک افتاد که وصفش را از مهرانگیز شنیده بود، منتظر ماند تا پدرش دماغ گلی بختک را بگیرد او را قسم دهد و جای گنج‌ها را از او بپرسد. اما دماغ بختک را نمی‌توانست ببیند و بختک می‌جنبید و تقلّا می‌کرد.»

اینکه علی و نیّر در اوج بچگی خود به فکر «مرده‌بازی» می‌افتند نکته‌ای قابل توجه است. آنان که متعجب از بزرگ‌ترها هستند مرگ را بر زندگی این‌گونه مرجح می‌دانند و آن را بازی تلقی می‌کنند. وقتی عینک پدر گم می‌شود علی «در جانماز مادر» به دنبال آن می‌گردد. شاید همیشه همینطور بوده و مادر همیشه رذالت‌های خود را در پشت نقاب نماز مخفی نگاه می‌داشته است. وقتی عقب‌تر می‌آییم و کلی‌تر و در سطحی بالاتر به داستان می‌نگریم آن را در داستان دانشور می‌یابیم که خود در قلم‌انداز کتابش می‌گوید: «یادگاری است از دوران سیاه اختناق و نموداری است از

می‌توان گفت صنعت‌های ایماژ، مکث، تکرار و نحوهٔ الگویی روایت داستان باعث تفاوت این متن ادبی با متون علمی و خبری شده است زیرا این داستان می‌توانست در یک روزنامه و به‌صورت متنی غیرادبی به کار رود که خالی از هر نوع آرایه و صنعت ادبی باشد

اجتماعی که در آن زیسته‌ام.»

در داستان شخصیت‌ها و روابط بین آنها به‌گونه‌ای توصیف شده که بی‌شباهت به اوضاع جامعه و روابط گروه‌های جامعه نیستند و در حقیقت همان‌ها را توصیف می‌کند و از این حیث هر شخصیتی در این داستان نمادی است از یک گروه جامعه که نویسنده آنها را با شبیه کردن به این خانواده غریبوار به توصیف می‌کشاند؛ خانواده: نمادی از کشور و مملکت، مادر علی: نمادی از ظلم و بی‌رحمی و ریاکاری، مهرانگیز: نمادی از قشر فقیر و مظلوم و... .

با وجود آنکه در خانواده‌های سنتی پدر نماد قدرت و اقتدار خانواده است اما در این داستان از وی سخنی به میان نمی‌آید و او در آمد و شدهای این قصه تأثیرگذار نیست و جای او را مادر می‌گیرد که شخصیتی رذل دارد. شاید این مورد هم از عدم کفایت آنها که باید باشند و سیطره داشته باشند اما نیستند و وظایف خود را به مقام پرستان محوّل می‌کنند، حاکی است.

زبان اثر از چند جهت ادبی بودن خود را به اثبات می‌رساند. اول آنکه در بعضی مواقع توصیفات گنگ و مبهم هستند و از دید یک پسر بچهٔ چهار پنج ساله که خواننده را وادار به تفکر و مقایسه و نتیجه‌گیری و نویسندهٔ حاذق از گفتن مستقیم آنها می‌پرهیزد. با این کار هم خواننده را به فعالیت می‌دارد و هم او را به تحسین وادار می‌کند.

دوم آنکه زبان اثر کنایه‌آمیز و طعن‌آلود است و کنایه داشتن این زبان شاعرانه که آن را از زبان مرده رجحان می‌دهد باعث زیبایی آن و تلنگری به خواننده و دیگران می‌شود. مثلاً وقتی علی جوان از مهرانگیز می‌پرسد «که چرا پای کوههای نورالصبا درخت سبز نمی‌شد،» مهرانگیز در جواب می‌گوید: «بس که پای این کوهها خون ریختن. آقایی، خون گربهٔ سیاه و آدم سیاه آخر و عاقبت نداره». یعنی «آدم سیاه» و «گربهٔ سیاه» برابرند و هیچ فرقی نمی‌کند که خون کدامیک ریخته شود!

سومین دلیل بر اثبات ادبی بودن زبان اثر است که اثر بُعد زمان و مکان را درهم می‌شکند. داستانی که نویسنده خود می‌گوید که در توصیف این دیار آن را نوشته، اما در آن از مصر سخن به میان می‌آید و سرنوشت سیاهان را ختم به یک سرحد می‌شمرد و این ایده را رقم می‌زند که حتی به سیاهان آمریکایی و آفریقایی هم اشاره و این تبعیض نژادی را در سراسر جهان به زیرسؤال می‌برد.

ویژگی چهارمی که نثر داستان را نثری ادبی می‌سازد وجود **جاهای خالی** در اثر است. با این ویژگی **خواننده** هم به درون اثر راه می‌یابد و بخشی از اثر را می‌سازد. این مهم خواننده را درگیر می‌کند و ذهن وی را فعال می‌سازد و زیبایی اثر را دو چندان می‌کند از واضح ترین مصداق‌ها برای این ویژگی آن است که در اول داستان هیچ‌گاه به‌طور مستقیم سن علی گفته نمی‌شود ولی برای خواننده بدیهی است که او یک پسربچه است و یا وجود حذف‌ها در خلال داستان و توصیفات مبهم درون داستان در این گروه جای دارند.

در آخر می‌توان با اشاره به تمام موارد برشمردهٔ قبلی این‌گونه نتیجه گرفت که نحوهٔ روایت بی‌نظیر راوی که با آرایه‌ها و صنعت‌های ادبی در هم آمیخته سبب شده است که داستان به شکل و ساختاری واحد و بی‌نظیر دست پیدا کند. حالتی که فرمالیست ها از آن بسیار لذت می برند. این گونه می‌توان گفت که با دیدگاه فرمالیست روسی به آثار ادبی فرصت مطالعه دقیق آنها به دست می‌آید که ادبی بودن آنها نیز ثابت می‌شود.

پی‌نوشت:

*کارشناس ارشد زبان و ادبیات انگلیسی

**کارشناس زبان و ادبیات انگلیسی

منابع و مآخذ

1.Abrams, M.H., and Geoffrey Galt Harpham. A Glossary of Literary Terms. Boston: Thomson Wadsworth, 2005.

2.Bertens, Hans. Literary Theory, the Basics. London: Routledge, 2001.

3.Bressler, Charles E. Literary Criticism. Fourth Edition. New Jersy: Pearson Prentice Hall, 2007.

4.Cuddon A. J. The Penguin Dictionary of Literary Terms and Theory. London: Penguin Books, 1999.

5.Daiches, David. Critical Approaches to Literature. Second edition. New York: Longman Inc., 1981.

6.Green, Keith. Critical Theory and Practice: A Course Book. London: Routledge, 1996.

7.Guerin L. Wilfred. A Handbook of Critical Approaches to Literature. New York: Harper and Row, 1978.

8.Hawthorn, Jeremy. A Glossary of Contemporary Literary Theory. New York: Chapell and Hall Inc., 1994.

9.Lodge, David. Modern Criticism and Theory, a Reader. New York: Pearson Education Inc., 2000.

10.Osby, Ian. The Wordsworth Companion to Literature in English. London: Cambridge University Press, 1992.

11.Wolfreys, Julian. Literary Theories: A Reader and Guide. New York: New York University Press, 1999.