فصلنامه علمی- پژوهشی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره بیست و ششم، پاییز ۱۳۹۱: ۱۲۷-۱۰۳
تاریخ دریافت: ۱۳۹۰/۰۶/۱۹
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۲/۱۲/۲۶

نقد روایت‌شناختی داستان «زن نویسنده»

علیرضا شاهینی *
محمدرضا نصراصفهانی **

چکیده

روایت یک داستان، مهم‌ترین بخش ساختاری آن را تشکیل می‌دهد. کاربرد درست و مؤثر شیوه‌های روایت، پایهٔ اصلی موفقیت یک نویسنده در ماندگاری داستانش است. از این رو، بررسی روایی داستان و نیز تحلیل روش‌های تازه و بدیع روایت، از جمله مباحث مهم نقد داستان امروز است که فراتر از درون‌مایه و مضمون اثر، به جلوه‌های کاملاً ادبی متن داستانی پرداخته و شگردهای مختلف آن را آشکار می‌نماید.

«زن نویسنده» از جمله داستان‌های محمود گلابدره‌ای است که در آفرینش آن، نویسنده به شیوه‌های روایی داستان‌نویسی روز، توجهی ویژه نشان داده است. روایت ذهنی درخور توجه و نزدیک شدن به زبان شعر و داستان شاعرانه، و هم‌چنین سیال بودن جریان روایت که موجب ابهام داستان و در نتیجه برتابیدن برداشت‌های مختلف خواننده خواهد شد، از ویژگی‌های روایی این داستان است.

واژه‌های کلیدی: روایت، داستان، محمود گلابدره‌ای، داستان شاعرانه، جریان سیال ذهن، خواننده.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

* نویسنده مسئول: استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد آباده ar_shahini@yahoo.com
** استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اصفهان m.nasr@ltr.ui.ac.ir

مقدمه

روایت داستانی، امروزه چنان ابعاد گسترده‌ای پیدا کرده و شیوه‌های مختلفی بـه خـود دیـده که نوشتن داستان بدون توجه به شگردهای ویژه و اساسـی آن، کـاری اسـت خـام و بـی‌نتیجـه. روایت و عناصر روایی، مهم‌ترین مولفه‌های یک داستان اسـت کـه هنـر و زبردسـتی نویسـنده را آشکار می‌سازد. چه بسا درون‌مایه و مضمونی بکر و ویژه، به واسـطهٔ روایتـی نادرسـت و نابـه‌جـا ارزش و اهمیت خود را از دست بدهد، در حالی که روایتی بدیع و تازه از مضمونی مکرر و نخنمـا، ذهن هر مخاطبی را به خود معطوف کند.

روایت‌شناسانی چـون ژرار ژنـت گـزارش را نظـم و رابطـهٔ علـی و معلـولی حـوادث داسـتان دانسته‌اند که مفهومی نزدیک به «طرح» از دیدگاه شکل‌گرایان دارد (شکلوفسـکی[1]، ۱۹۹۰: ۱۷۰). در خلاصهٔ داستان نیز، به این شکل از گزارش توجه می‌شود که در آن گوینده سعی می‌کند با توجه به رابطهٔ علی و معلولی وقایع، شمه‌ای از آنچه را کـه رخ داده شـرح دهـد. ژنـت میـان داسـتان، روایت و روایتگری تفاوت قائل شده است:

> من بدون تأکید بر دلایـل گونـاگون انتخـاب ایـن اصـطلاحات، پیشـنهاد مـی‌کـنم واژهٔ «داستان» برای محتوای روایی و دلالت‌شده به کار بـرده شـود (هرچنـد کـه دارای مضـمون توانمند نمایشی یا پر از کنش نباشد)، و واژهٔ «روایت[2]»، برای دال و بیان و استدلال و یا خود متن روایی به کـار رود و «روایتگـری[3]»، کـنش ارائـهٔ گـزارش و در معنـایی گسـترده، همـهٔ موقعیت‌های واقعی و داستانی که اتفاق در آن رخ می‌دهد باشد (ژنت[4]، ۱۹۸۳: ۲۷).

برخلاف برداشت بعضی از مفسرانِ دیدگاه ژنت که روایـت را کـنش ارائـهٔ گـزارش مـی‌داننـد (احمدی، ۱۳۷۰: ۳۱۵)، به اعتقاد ژنت، در روایتگری است که کنش ارائهٔ گزارش هدف است و نه در روایت نویسنده از داستانش. منظور از روایت، خود متن است که نویسنده با شگردهای روایی مـد نظرش آن را شکل می‌دهد تا پیش روی خواننده بگذارد. روایتی که در آن، از دیـدگاه ژنـت، سـه وجه نظم زمانی، دیرش و بسامد نمود پیدا می‌کند. در بیانی کوتاه، نظم زمـانی مربـوط اسـت بـه توالی رویدادها در عالم واقع نسبت به نحوهٔ روایت آن در داستان. برای نمونه نویسـنده مـی‌توانـد درست مطابق ترتیبی که وقایع در ذهنش اتفاق افتاده، داستانش را روایت کند یـا از میانـه آغـاز کند و یا از انتها شروع نموده و در پایان روایت، به آغاز برسد. دیرش به طـول زمـان روایـت نظـر دارد؛ این که نویسنده با نقل و توصیف‌های گوناگون از جزئیات مختلف یـک واقعـه، طـول زمـان روایت را بگسترد و بیش از حد واقعی به آن رخداد بپردازد یا با حذف و ایجاز، زمان کمتری را به

1. shklovsky
2. narrative
3. narrating
4. genette

روایت آن اختصاص دهد. در بسامد، ژنت به رابطهٔ بین دفعات وقوع یک رویداد در دنیای واقعی و دفعاتی که آن رویداد روایت می‌شود توجه دارد. امکان دارد یک رویداد از دید چند شخصیت بارها با اشکال گوناگون بازگو شود یا وقایع همانند تنها یک بار روایت گردد.

روایتگری داستان خود بحثی قابل تأمل است که ژنت بدان توجه ویژه‌ای کرده است. روایتگری، پس از شکل گرفتن بنیان داستان در ذهن نویسنده و روایت آن در متن داستانی، در تعامل بین نویسنده، متن و خواننده به شکل بازگویی رویدادهای روایت‌شده جلوه‌گر می‌شود. بازخورد روایت نویسنده از داستانش در ذهن خوانندهٔ متن باعث برداشت‌های گوناگون و گاه متضادی می‌شود که از آن به «تولید عمل روایی» تعبیر می‌کنند (وبستر، ۱۳۸۲: ۸۶). از این رو، روایت خواننده از متن نیز جایگاهی ویژه و تعیین‌کننده در نظریه‌های ادبی معاصر دارد؛ روایتی که هرچند از بطن روایت نویسنده زاده می‌شود، اما چنان سازوکار مستقلی به خود می‌گیرد که گاه در مقابل نیت و ارادهٔ نویسنده از اثرش می‌ایستد. از این منظر، نباید داستان را مجموعهٔ رخدادهایی دانست که نویسنده آنها را نوشته است، بلکه تمام آنچه در متن آمده و تمام آنچه که زیرساخت داستان بوده و در متن نیامده، چه در ذهن نویسنده بوده و چه قابل برداشت از جانب خواننده باشد، همه و همه به «داستان» تعبیر می‌شود.

شیوهٔ روایت را باید مهم‌ترین عامل توان و قدرت یک داستان برای ماندگاری در ذهن خواننده دانست؛ چراکه در متن داستانی، نه گزارش آن دیده می‌شود و نه خود داستان، به شکلی که ژنت مد نظر دارد، آشکار است. اغلب یک داستان از گزارش یا به عبارت دیگر طرحی ساده در ذهن آغاز می‌شود و در نوشتن داستان، نویسنده تمام تجربه و دانش خود را به کار می‌گیرد تا بتواند داستانی تأثیرگذار خلق کند. حفره و فاصلهٔ بین گزارش و داستان را روایت داستانی پر می‌کند. به عبارت دیگر نویسنده، نه شایسته است و نه می‌خواهد که از طرح و گزارش خود برای خواننده چیزی بگوید و نه باید داستان ذهنی خود را با تمام زیرساخت و روساخت آن به نمایش بگذارد؛ اینجاست که روایت داستانی نقش مسلم و برجستهٔ خود را در داستان‌نویسی نمایان می‌کند و مهارت نویسندهٔ خود را در گذار از گزارش به داستان نشان می‌دهد. از این رو، «زن نویسنده» به عنوان یکی از داستان‌های چشم‌گیری که محمود گلابدره‌ای در آن بیش از همه به شگردهای روایی توجه داشته نقد شده و جنبه‌های ویژهٔ روایت آن بررسی می‌گردد.

محمود گلابدره‌ای با بیش از چهار دهه حضور در عرصهٔ داستان‌نویسی، آثار مختلفی در زمینه‌های اجتماعی- سیاسی، مهاجرت، انقلاب و جنگ نوشته است. بیشتر آثار وی در ساخت روایی کلاسیک و رئالیستی شکل گرفته و نویسنده، بیش از همه در پی انتقال معنی و مضمون داستانی خود بوده است؛ به شکلی که گاه در داستان‌هایش وجه رمانتیک و ژورنالیستی وقایع،

پررنگ‌تر شده و ساخت داستانی اثر را تحت‌الشعاع خود قرار داده است (میرعابدینی، ۱۳۸۷: ۶۶۱). اما «زن نویسنده» داستانی خوش‌ساخت است که گلابدره‌ای در نوشتن آن به شگردهای روایی توجه خاصی نشان داده است. از این رو، خواننده برای درک بهتر این داستان، باید با شیوه‌های جدید روایت آشنا باشد و ویژگی‌های داستان مدرن را بشناسد.

مسئله اصلی این پژوهش، واکاوی شیوهٔ روایت به کار رفته در این داستان است تا به روش نقد عملی، کاربرد چندی از نظریه‌های ادبی در آن بررسی شود. نیز، برخی از نوآوری‌های داستان‌نویسی امروز که در روایت «زن نویسنده» نمود پیدا کرده، بر اساس نظر منتقدان، به بوتهٔ نقد گذارده شود. با آشنایی بیشتر با شیوهٔ روایت داستان‌های معاصر می‌توان عملاً و فراتر از فرضیه‌های نظری، به موشکافی و آسیب‌شناسی نظریه‌های جدید و کاربرد آنها در متون ادبی پرداخت تا میزان تطابق و سودمندی آنها را در لذت از هنر داستان سنجید. بسیاری تنها با مشاهدهٔ کمترین تک‌گویی درونی در داستانی، آن را در جرگهٔ جریان سیال ذهن قرار می‌دهند؛ چنان که روایت *بوف کور* را بر پایهٔ این شیوهٔ دانسته‌اند و *شازده احتجاب* نیز همچنان رمانی با روایت سیال ذهن به شمار آورده‌اند (برای مثال ن.ک: حسن‌لی و قلاوندی، ۱۳۸۸). اما چنان‌که خواهیم دید، هر گونه تک‌گویی را نمی‌توان در زمرهٔ این شیوهٔ روایت جای داد. داستان شاعرانه نیز دیدگاهی بحث‌انگیز در روایت‌شناسی امروز است که در حد توان بر پایهٔ روایت داستان زن نویسنده، بررسی می‌شود.

هر چند که روایت ذهنی داستان، آن را به شکلی ضد پیرنگ می‌نماید و در نتیجه خلاصه کردن آن امری دشوار به نظر می‌رسد، با چکیده‌ای از داستان، در چهار بخش به نقد و بررسی جنبه‌های روایت آن می‌پردازیم؛ ابتدا با نگاهی به شیوهٔ کلی روایت نویسنده در این داستان، ویژگی‌های روایی آن را برشمرده و سپس چگونگی کاربرد دو شیوهٔ روایت جریان سیال ذهن و شاعرانگی این داستان را بررسی می‌کنیم. بر این اساس، روایتی را که خواننده از چنین داستانی خواهد داشت، تحلیل خواهیم نمود.

خلاصهٔ داستان

مازیار نویسنده‌ای است که چندین مجموعه داستان منتشر کرده و اینک در دنیای پریشان خود غرق است. این تشویش در رفتار وی نمایان می‌شود که پیوسته در دَوَرانی از کارهای تکراری سرگردان شده است: از خانه بیرون می‌آید، دم در می‌ایستد، بر می‌گردد به درون خانه و از خود می‌پرسد: «چرا برگشتم؟ نه برم. کجا برم؟» زنش نیز چنین است. مازیار اشتیاقی به چاپ رمان «ملوک خانم» ندارد. زن عصبانی می‌شود که چرا مازیار پیگیری نمی‌کند تا شاید مشکل حل شود و

بتواند پولی به دست آورد. اما مازیار از چاپ کتاب‌هایش و گرفتن حقش از ناشر ناامید است. زن مازیار رسماً با او ازدواج نکرده و مازیار معتقد است که او با دیگران نیز رابطه دارد و این مسئله بسیار آزارش می‌دهد. با این حال این زن را دوست دارد و به او وابسته است؛ نه می‌تواند بماند و در واقعیت از وجودش لذت ببرد و نه می‌تواند از او دل بکند و زندگی دیگری بسازد.

از دیدگاه مازیار دیگران نیز چون خود وی کلافه و خسته‌اند. سوار اتوبوس می‌شود اما راننده پیاده می‌شود و فریاد می‌زند که از این زندگی تکراری، از این تکرار بی‌حاصل خسته شده است. مازیار می‌اندیشد که چه کسی ملوک را کشته است؟ زنی که حسی عاشقانه به وی می‌داد و کلافگی را از او دور می‌کرد تا بتواند با آرامش کامل از عشق بنویسد. مازیار از تنهایی خود و نداشتن یار و همدمی نالان است. فردی به او می‌گوید که کسی سراغت را می‌گرفت. همان زنی که انگار کشته شده و حالا زنده شده و اسمش ملوک است. دوست مازیار به وی پیشنهاد می‌کند که بهتر است برگردد خارج و نزد بچه‌ها و زن سابقش برود تا بتواند راحت زندگی کند. اینجا برای او ناراحت‌کننده است.

مازیار در کنار مسجد به زنی بر می‌خورد. از او درخواست می‌کند که با او زندگی کند. زن می‌پذیرد و مازیار را به خانهٔ خود می‌برد. زندگی مازیار دگرگون می‌شود. در کنار این زن احساس بسیار خوب و آرامی دارد. زن بسیار خوشحال است که گم‌کردهٔ خود را یافته و مازیار نیز به آرامشی قلبی رسیده است. او اینک می‌تواند در کنار این زن به راحتی ساعت‌ها بنشیند و بنویسد. از بودن و زندگی کردن و نوشتن لذت ببرد. دیگر نمی‌خواهد از دغدغه‌ها و ناراحتی‌ها بنویسد، بلکه همین زندگی ساده و پر آرامش را موضوع نوشته‌های خود کرده است. آن الگویی را که در آرزویش بود تا بنویسد، پیدا کرده و تنها از عشق درونی خود نسبت به این زن که او را ملوک می‌نامد داستان می‌نویسد. ملوک هم معتقد است ادبیات باید از زیبایی و عشق بگوید.

بعد از شش ماه عاشقانه زیستن، روزی ملوک دیگر از خواب بیدار نمی‌شود. مازیار دکتر را می‌آورد. دکتر احساس می‌کند که مازیار دچار توهم شده، چون کسی در این خانه نیست. زنش می‌گوید که ملوک مرده و او را سر قبر ملوک می‌برد. مازیار نمی‌پذیرد و همه را به نام ملوک صدا می‌زند. شب و روز سر خاک ملوک می‌نشیند و او را صدا می‌زند و شعر می‌خواند. دیگر کم‌کم باور می‌کند که ملوک مرده است. زن دیگری را می‌بیند. زن می‌خواهد که همسر مازیار شود، اما او نمی‌پذیرد چون این زن ملوک نیست. مازیار نیز به دنیای پر از تشویش خود باز می‌گردد و همان مشکلات پیشین نمایان می‌شود. در کنار مسجد انتظار ملوک را می‌کشد. امام جماعت مسجد او را با خود به داخل مسجد می‌برد و در می‌یابد که مازیار دیوانه شده و مرز بین توهم و واقعیت را گم کرده است. او را به دیوانه‌خانه می‌برند. مازیار تنها اسم ملوک را صدا می‌زند و معتقد است همان لحظاتی که با ملوک گذرانده، زنده بوده و حالا مرده و مثل دیگران شده است.

روایت نویسنده

شروع دقیق و تأثیرگذار داستان، از جمله شگردهای درخور توجه در روایت‌شناسی است. آغاز روایت داستان، لحظهٔ برقراری تماس بین نویسنده و خواننده است. از این رو، نویسنده می‌کوشد این تماس را چنان مؤثر و عمیق برقرار کند که خواننده در همان چند سطر نخستین مجذوب روایت شود و آن را تا پایان از دست ننهد. این بخش داستان، حتی گاه ممکن است زبردست‌ترین نویسندگان را نیز دست‌خوش تردید و اضطراب کند؛ زیرا به خوبی می‌داند که یکی از پایه‌های اصلی روایت خود را رقم می‌زند. نسخه‌های متعددی که از ابتدای داستان‌های نویسندگانی چون گوستاو فلوبر و مارسل پروست به جای مانده، گواه این مدعاست.

حد و مرز بخش آغازین داستان یا به اصطلاح «پیش‌گویه[1]» آن برای ورود به تنهٔ اصلی روایت، هر چند از دیدگاه منتقدان مختلف، تعاریف متعددی به خود گرفته است، اما در چند شکل بارز قابل شناسایی است: به شکل اشاره‌ها یا توضیحات نویسنده که در صفحه‌آرایی داستان دیده می‌شود، تغییر تک‌گویی به گفت‌وگو یا برعکس ، تغییر زاویهٔ دید روایت و راوی، گذر از توصیف به نمایش روایی یا برعکس و تغییر در زمان یا مکان (قویمی، ۱۳۸۵: ۱۱۹). داستان «زن نویسنده» چنین آغاز می‌شود:

> تو یه آدم ساده که سر و کارت با کلمه بوده همهٔ عمرت چطوری می‌تونی خاموش بشی و هیچی نگی. چی شده که لال شدی. همه‌ش با خودت حرف می‌زنی. حرف بی‌کلمه. همه‌ش فکر می‌کنی. مازیار از خونه اومد بیرون. دم در به در نگاه کرد. باز برگشت کلید انداخت، در رو باز کرد برگشت رفت تو خونه. واسه چی برگشتم. نه برم. کجا برم؟ دوری تو اتاق زد و گفت، تو چی می‌گی؟ زنش گفت، چی رو چی می‌گم. چرا برگشتی؟ رفت تو اتاقش. نشست به نوشتن. یکی دو خط نوشت. هی خط خطی کرد. یه هویی مداد رو پرت کرد و به مداد گفت، تو هم مسخره کردی. هی باید بتراشمت. واسه چی بتراشم. کاغذی رو که سیاه کرده بود پاره کرد. انداخت تو سطل آشغالی (گلابدره‌ای، ۱۳۸۴: ۷).

جملات پیش از «مازیار از خونه اومد بیرون»، پیش‌گویهٔ این داستان است که به شیوهٔ تک‌گویی درونی، خواننده را مجذوب دنیای ذهنی شخصیت می‌سازد و برای ورود به دنیای داستان کنجکاو می‌کند. البته این حد و مرز بر مبنای بخش‌بندی مذکور است که هم شخصیت از تک‌گویی درونی خارج شده و هم زاویهٔ دید تغییر می‌کند. نویسنده با این پیش‌گویه، نوعی قرارداد خوانش به خواننده ارائه می‌کند و به شکلی پنهان، افق انتظاری به وی می‌دهد که قالب و محتوای داستان را در کدام جهت کلی باید بخواند و ادراک کند. هرچند این امکان برای خواننده وجود دارد که داستان را آن گونه که خود می‌داند دریابد، ولو در شکلی متضاد با نیت نویسنده.

1. incipit

علاوه بر این، عنوان داستان نیز جزوی از پیش‌گویه روایت است که نویسنده باید دقت و ظرافت خاصی در انتخاب آن به خرج دهد. چنان که پس از خواندن این داستان، عنوان «زن نویسنده» جلوهٔ دیگری برای خواننده خواهد داشت و چه بسا دریابد که اساس داستان بر نویسنده بودن مازیار و نقش مهم زنش در دنیای ذهنی او پایه‌گذاری شده است.

بی‌تردید نوشتن داستانی با هدف کشف و توصیف دنیای ذهن انسان معاصر و به نمایش کشیدن افکار و دغدغه‌های وی، کاری است دشوار. دنیایی که نه چون داستان‌های کلاسیک از نقطه‌ای که به واقع آغاز حرکت داستانی است شروع شود؛ بلکه خواننده باید همچون خود نویسنده از همان لحظه بحران، داستان را آغاز کند؛ لحظاتی که چنان بر نویسنده سخت می‌گذرد که جز نوشتن آن، چاره‌ای در تخلیه روانی خود نمی‌یابد. از این رو، ناگزیر با اولین سطرهای داستان، خواننده به رویارویی با بحرانی‌ترین لحظات روحی شخصیت کشیده می‌شود و تنها خوانش هوشمندانهٔ داستان است که می‌تواند خواننده را در دریافت چرایی و چگونگی این شیوه از روایت یاری رساند.

در روش معمول و کلاسیک داستان‌نویسی، غالباً روایت از حالت ثابت اولیه‌ای آغاز می‌شود که هنوز رخدادی ویژه شکل نگرفته و خواننده پا به پای راوی پیش می‌رود. اتفاقی رخ می‌دهد، گرهی در داستان افکنده می‌شود و به اوج و بحران می‌رسد و در نهایت گره‌گشایی شده و روایت داستان به پایان می‌انجامد. بسیاری از داستان‌های جهان، بدین روش نوشته شده است. اما در سبک مدرن داستان‌نویسی، گاه این قاعده و چیدمان توالی رخدادها به هم می‌خورد؛ چنان که در این داستان نیز این نقض و به هم ریختگی ترتیب وقایع دیده می‌شود. پریشانی، استرس و فشار روحی مازیار، از همین سطور اولیه مشخص است. درونمایهٔ اصلی داستان نیز همین مسئله است که راوی در کل داستان، در توصیف و نمایش‌های گوناگون، آن را روایت می‌کند. نباید پنداشت که چنین روایتی که از دیدگاه روایت‌شناسی کلاسیک، از میانه آغاز شده و بدون پردازش عناصری چون زمینه، شخصیت و فضا، یک‌باره سر از بحران و اوج داستان درآورده، تنها حرکتی است در مسیر قافلهٔ سبک داستان نویسی امروز.

زاویهٔ دید روایت در این داستان از دیدگاه دانای کل محدود است. مازیار، شخصیت کانونی روایت است که راوی همراه او حرکت می‌کند و پیوسته پیرامون کنش، گفتار و افکار وی می‌چرخد. از آن رو که کلیت داستان دربارهٔ پریشانی و خارخارهای ذهنی مازیار است، گزینش چنین زاویهٔ دیدی، کمک شایانی به نویسنده، در نمایش و صحنه‌پردازی ذهنی وی می‌کند. در این بین، خواننده از دید مازیار به دیگران می‌نگرد: «مازی گریه‌اش گرفت و گفت: ما نویسنده‌ها و شما ناشرا. ببین شما روز به روز سرحال‌تر و پولدارتر ما روز به روز بی‌حال‌تر و فقیرتر می‌شیم.

چطوری شد که این‌طوری شده. ناشر گفت، ما مغز اقتصادی داریم شما همه‌ش تو آسمونا پر می‌زنین. بیا پایین بابا» (همان: ۳۳).

در سراسر داستان، «مازی» حضور دارد و همهٔ رخدادهای داستان حول این شخصیت اصلی شکل می‌گیرد. راوی دانای کل، نگاه خود را به اندیشه و رفتار مازیار محدود کرده و او را هستهٔ مرکزی و کانون روایت قرار داده است. نظرگاه راوی داستان، مازیار است. به عبارت دیگر، از آن جهت که نیت نهایی راوی، گزارش گوشه‌ای از زندگی مازیار بوده است، پیوسته چون دوربینی بر دوش مازیار نشسته و هر آنچه را که در ارتباط با وی باشد، روایت می‌کند. از این جهت، دیدگاه روایی با نظرگاه یکسان نیست؛ «نظرگاه، محل قرار گرفتن راوی در بهترین نقطه از ماجراها و کنش‌های داستان است» (سناپور، ۱۳۸۵: ۹۶)، تا نویسنده را در روایت بهترین و مؤثرترین لحظات مورد نظرش یاری کند. نظرگاه مناسب راوی، نشانگر توجه ویژهٔ نویسنده به رعایت «فاصلهٔ هنرمندانه» در داستان است؛ «فاصله‌ای که نویسنده از عمل و شخصیت‌های داستانش می‌گیرد، یعنی نویسنده شکل داستان خودش را به نحوی طرح‌ریزی می‌کند تا شخصیت‌ها متکی به خود باشند و می‌کوشد جای پای خود را در داستان محو کند» (میرصادقی، ۱۳۸۸: ۴۲۷). راوی بارها مازیار و زنش را در تقابل با یکدیگر قرار می‌دهد تا توجه خواننده را به کشمکش روانی بین این دو شخصیت معطوف کند:

> از خونه بیرون آمد. باز برگشت تو خونه. از پله‌ها بالا رفت. کسی رو ندارم. رفت پشت بوم. به دور و بر نگاه کرد و گفت، کجا برم کجا برم این وقت روز. رفت تلفن کنه که زنش گفت، بیا بشین پای تلفن. من می‌خوام برم بیرون. بناست بچه‌ها از خارج زنگ بزنن. امروز روز یکشنبه‌ست. گفت، باشه برو. زنش رفت بره که برگشت و گفت، نه تو برو بیرون. انقده دور من دور نزن. خودم تو خونه می‌مونم. روسری سرش کرد و گفت، نه من می‌رم. مازی گفت، آخرش معلوم نشد می‌ری یا می‌مونی. تو که بنا بود بری بیرون. زن گفت، تو مگه نمی‌ری. مازی از خونه بیرون رفت. زنش کلافه بود (گلابدره‌ای، ۱۳۸۴: ۸).

این کلافگی که در همین ابتدای داستان خودنمایی می‌کند، سلسله‌جنبان و علت اصلی رفتار پریشان و اندیشهٔ سرگشتهٔ مازیار به عنوان شخصیت مرکزی داستان است. روایت قریب به اتفاق کل داستان نیز به همین شیوه‌ای است که در این نمونه آمده است؛ جملات کوتاه، فعل‌های پی در پی و پرهیز از به کار بردن حرف‌های عطفی که باعث طولانی شدن جمله شده، ضرب‌آهنگ متن را گرفته و در نتیجه روایت را از نفس بیاندازد. این ویژگی زبانی داستان را می‌توان در نسبت معکوس با روایت دانست. بسیاری از نویسندگان برای نشان دادن کندی و ملال‌آور بودن کل یا لحظاتی از زندگی و در نتیجه کلافگی شخصیت‌ها، روایت خود را با توصیف‌های طولانی و

کش‌دار، جملات بلند و بدون کنش و عمل داستانی همراه می‌کنند. فرض چنین نویسندگانی، هم‌جنس بودن «نوشته» با «موضوع» آن است؛ این‌که برای القاء چنان موضوعی، باید همان حال را در خواننده نیز ایجاد کرد. ولی چنین سبکی، نه تنها ملال‌آور بودن لحظات شخصیت را نشان نخواهد داد، بلکه در القاء گذشت مدت زمان برای شخصیت و همین‌طور تصویر حالات درونی وی ناتوان است؛ چرا که به جای نمایش درون شخصیت از روی رفتار و گفتارش، تنها به نقل و توصیفی مستقیم از زبان راوی دانای کل بسنده می‌کند و در نتیجه، خواننده به جای آگاه شدن از حال شخصیت و هم‌دلی با او، به بیزاری و دور شدن از متن و از حال شخصیت کشیده می‌شود؛ یعنی دقیقاً واکنشی مخالف با قصد و نیت راوی در خواننده ایجاد می‌شود.

اما نویسنده در این داستان، واژگونه عمل کرده است: پی در پی شدن فعل‌ها با جملاتی کوتاه؛ فعل ظاهراً باید نشانگر انجام کاری باشد. اما در این بخش، ماجرا به پیش نمی‌رود و کنشی که پیش‌برندهٔ داستان باشد، انجام نمی‌شود. اساس مقصود نویسنده، یعنی نشان دادن کندی گذر زمان و در نتیجه ملال و کلافگی شخصیت‌ها در همین تناقض نهفته است. افعال متعددی از شخصیت‌ها سر می‌زند، اما کنشی که داستان را پیش ببرد، رخ نمی‌دهد. گویی هیچ کاری انجام نشده است. مازیار و زنش کارهایی انجام می‌دهند ولی هدف و غرض خاصی در آن ندارند و گویا مرددند که چه کنند. این شیوه روایت، به درستی کلافگی این دو شخصیت را می‌رساند. ولی برای خواننده‌ای که مهارت و «توانش ادبی[1]» خواندن داستان را دارد، جملهٔ «زنش کلافه بود» زاید می‌نماید. چرا که خود روایت نمایشی این بخش، به خوبی کلافگی مازیار و زنش را نشان داده و نیازی به نقل دوباره و در نتیجه محروم کردن خواننده از لذت کشف آن نیست.

در این داستان، از میان سه نوع بارز روایت، نقل، نمایش و توصیف، راوی بیش از همه بر نمایش متحرک و بی‌واسطهٔ کنش و گفتار شخصیت‌ها تأکید دارد و تا حد ممکن از بازگویی و بیان فشردهٔ کنش شخصیت و رخدادها که به عنوان «نقل[2]» از آن یاد می‌شود و هم‌چنین ارایهٔ تصویر ساکن از دنیای بیرون که در آن کنش و گفتاری رخ نمی‌دهد و «توصیف[3]» خوانده می‌شود (بی‌نیاز، ۱۳۸۷: ۱۱۵). پرهیز دارد. روایت نمایشی برای داستان «زن نویسنده»، شیوه‌ای مناسب است که نشان از توجه نویسنده به شگردهای روز داستان‌نویسی دارد. زیرا راوی بیش از هر چیز سعی دارد فضای ذهنی و دغدغه‌های مازیار را به عنوان شخصیت اصلی به تصویر بکشد. وی از نقل و نمایش شخصیت‌های دیگر داستان پرهیز دارد، مگر آن‌که در ارتباط با مازیار قرار گرفته و

1. literary competence
2. telling
3. description

کمکی به بازنمایی بیشتر زوایای شخصیت وی نمایند:

> مازی حالا تو اتوبوس نشسته بود و به ماشین‌های شخصی نگاه می‌کرد. از اتوبوس پیاده شد. روزنامه دستش بود. رفت بشینه بخونه که دید راننده آمد بیرون و داد زد و گفت، خسته شدم. حالا شب شده بود و مازی هنوز تو کوچه بود. دکتر رفته بود بیمارستان و آمده بود بره خونه که زنش گفته بود برو مازی رو بیار می‌خوام باهاش درد دل کنم. دکتر گفت، بیا بریم خونهٔ ما (گلابدره‌ای، ۱۳۸۴: ۴۱).

تنگ‌تر شدن زاویهٔ دید داستان، فرصت بیشتری را برای آشنایی با یک یا دو شخصیت اصلی، به خواننده می‌دهد. در واقع با کوچک‌تر گرفتن شعاع دید راوی، فرصت رفتن به عمق ایجاد می‌شود. اما چنین شیوه‌ای از روایت دانای کل محدود، بر تمام روایت این داستان حکم نمی‌کند. گاهی بنا بر اقتضای روایت، زاویهٔ دید راوی تغییراتی هر چند اندک دارد. برای نمونه، چنان‌که یاد شد، داستان با تک‌گویی درونی مازیار آغاز می‌شود.

در بیشتر بخش‌های روایت این داستان از رسم‌الخط «گفتار مستقیم آزاد» استفاده شده است؛ روشی که معمولاً در نوشتن تک‌گویی درونی اول شخص به کار می‌رود و ویژگی اصلی آن مستقل بودن از نشانه‌های سجاوندی قراردادی است. نویسنده تنها برای نگارش تک‌گویی‌های درونی مازیار از این روش بهره نبرده، بلکه آن را به شکل شگردی عام به همهٔ روایت داستان گسترش داده است:

> به خودش گفت برم خونه. برگشت. دم در دکتر رو دید. دکتر گفت، بیا بریم. مازی گفت، بریم. با دکتر رفت. از فکر زنش بیرون آمد. تو ماشین دکتر نشسته بود. حرفی نمی‌زد. بعد به زنش زنگ زد. منشی دکتر گفت یکی از دوستام می‌خواد اون نویسندهٔ شما رو ببینه. با هم رفتن مازی تا چشمش به زن افتاد دید اون زنی نیست که بنا بوده ببینه‌ش. مازی رفته بود خارج و با یه زن خارجی برگشته بود (همان: ۷).

به نظر می‌رسد که نویسنده با بسط این شیوه به کل داستان، در پی آن بوده که ضرب‌آهنگ[1] جاری در متن را یکسره در تمام داستان حفظ کرده و بدین شکل، فضای ذهنی مازی را که آکنده از بی‌قراری و پریشانی است، در جملاتی تند و تیز، و بی‌پروا نسبت به هرگونه قاعده و نظم نوشتاری نشان دهد. هم‌چنین، می‌تواند شاهدی باشد بر این‌که کل داستان به روش گفتار مستقیم آزاد از ذهن مازیار روایت می‌شود. روایتی که نظرگاه اساسی و زاویهٔ دید اصلی آن، ذهن خود اوست که تمام داستان را در حکم تک‌گویی درونی شخصیت اصلی در آورده و هر آنچه که برای وی مهم و گفتنی است، در این شیوهٔ روایی بیان شده است. حتی چنان که دیده می‌شود، شیوهٔ نگارش، محاوره‌ای است و علاوه بر رعایت نکردن نشانه‌های سجاوندی، از این جهت نیز به

1. rhythm

شیوهٔ گفتاری بسیار نزدیک است. در این شیوهٔ روایت که «بازنمایی گفتار و اندیشه[1]» نامیده می‌شود، سخنان و افکار و احساس شخصیت از زبان راوی بازگو می‌شود. این شگرد می‌تواند در سه شکل گفتاری، اندیشگانی و ادراکی رخ دهد (حرّی، ۱۳۸۸: ۷۰). مسلماً بازتاب اندیشه، احساس و ادراک شخصیت به واسطهٔ راوی از ارزش بیشتری برخوردار خواهد بود که در این داستان به دلیل آن که راوی از سطح گفتار شخصیت‌ها در نمی‌گذرد، جای خالی آن به شدت احساس می‌شود. چه بهتر بود که نویسنده به این جنبهٔ روایت اثرش بیشتر توجه می‌کرد تا ابهامی هنری را در بازتاب ذهن شخصیت از زبان راوی بسازد. آمیزش صدا و احساس شخصیت با راوی، ابهامی دلپذیر ایجاد می‌کند که خواننده را در تعامل بین روایت راوی و آنچه شخصیت در نظر داشته، در انتظار نگاه می‌دارد.

از آن رو که داستان «زن نویسنده»، بر ذهنیت شخصیت اصلی آن کانونی[2] شده و از دیدگاه وی متأثر است، روایت از کانون صفر درجه[3] خارج شده است. در کانونی‌سازی صفر درجه «هیچ زاویهٔ دید خاصی، برتری ندارد و روایت به دنیای ذهنی هیچ یک از شخصیت‌ها وارد نمی‌شود» (ژنت، ۱۹۹۳: ۶۷). به دیگر سخن، کانون ساز اصلی کل داستان را باید خود مازیار دانست که روایت از دید و نگاه او کانونی شده است. همه چیز از دریچهٔ چشمان مازیار دیده می‌شود. اهمیت این بحث از این پرسش ایجاد می‌شود که چه کسی حس می‌کند، می‌بیند یا درک می‌کند؛ در مقابل چه کسی می‌گوید که همان راوی است (ن.ک: ژنت، ۱۹۸۳: ۱۰؛ بال[4]، ۱۹۹۷: ۸۲). جالب این‌که بسیاری زاویهٔ دید را به راوی نسبت می‌دهند (مثلاً ن.ک: مارتین، ۱۳۸۲: ۹۸)، در حالی که وظیفهٔ راوی دیدن نیست، بلکه گفتن و گزارش کردن است. دیدن، بیش از همه به کانون‌سازی روایت وابسته است. در بیشتر داستان‌های ماندگار جهان، این دو مقوله جدا از هم و مستقل هستند.

گاه راوی و کانون‌ساز یکی هستند؛ از جمله در زاویهٔ دید اول شخص، که هم بیننده است و هم گویندهٔ داستان. اما در این داستان، راوی و کانون‌ساز جدای از هم‌اند و هر یک وظیفهٔ خود را دارد. هر شخصیتی که چیزی را می‌بیند یا حس می‌کند و روایت از دیدگاه وی تأثیر می‌پذیرد، یکی از کانون‌سازان داستان است. کانون‌سازی مازیار، از آن جهت اهمیت می‌یابد که روایت داستان را تحت‌الشعاع خود قرار می‌دهد و موجب می‌شود که راوی آن‌چه را که مازیار می‌بیند، به همان شکلی که از فیلتر ذهنی وی گذشته، روایت کند. چنین شیوه‌ای، کانون‌سازی درونی

1. speech and thought representation
2. focalization
3. zero focalization
4. Bal

گفته می‌شود که «در این حالت حوزهٔ ادراک و احساس فضای داستان به واسطهٔ وضعیت خاص شخصیت تعیین می‌شود» (جانیدیس[1]، ۲۰۰۳: ۳۷). از این رو، فضای داستان نیز پریشان و کلافه است؛ حال و هوای درونی مازیار در زمینهٔ داستان تأثیری عمیق گذارده و راوی که از نظرگاه مازیار به جامعه و اطراف خود می‌نگرد، محیط را هماهنگ با درون وی، خسته و بی آرامش و بدون هدف جلوه می‌دهد:

> مرد راه افتاد و رفت و باز برگشت و گفت، منم ناراحتم. مازی گفت، تو از چی ناراحتی. مرد گفت، خودم نمی‌دونم. با هم راه افتادن. مرد گفت، بیا بریم یه بستنی بخوریم. رفت بستنی بخره که نخرید و رفت. مازی یه بستنی خرید. یکی ۲ قاشق تند تند خورد. راه افتاد. باقی بستنی رو نخورده انداخت دور. مرد باز آمد و گفت، چرا حروم می‌کنی. خودش به خودش گفت، همه چی حروم شده. تو و من و همه. همه دیوونه شدن. راه افتاد. رفت سر چهار راه نمی‌دونست که کجا بره برگشت (گلابدره‌ای، ۱۳۸۴: ۴۶).

روایت‌شناسان، در انواع کانون‌سازی، وجوه مختلفی را چون وجه ادراکی، ایدئولوژیک، عاطفی و روان‌شناختی ارزیابی کرده‌اند؛ در جنبهٔ عاطفی، احساس و نظرگاه عاطفی کانون‌ساز در روایت دخیل است و صحنه‌ها چنان شخصی ارائه می‌شود که به نظر می‌رسد بهتر است آن را به خلقیات و ارزیابی‌های فردی یک شخصیت نسبت داد (ر.ک: ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۱۳-۱۰۶). «از نشانه‌های چنین کانون‌سازی، استفاده از عبارات وجه نمایی مانند «آشکار است»، «مبرهن است»، «گویی» و «به نظر می‌رسد» است» (آسپنسکی[2]، ۱۹۷۳: ۸۵) که نشان از کانون‌سازی احساسی و عاطفی دارند. اما در «زن نویسنده»، هرچند که خواننده با چنین عباراتی روبه‌رو نمی‌شود و گویی راوی به وجهی متقن و واقعی گزارش می‌کند، ولی چه از نظر سبک درونی روایت داستان و چه از نظر تأکید مازیار بر دیوانه شدن خود و اطرافیان، مبرهن است که روایت از نظرگاه عاطفی مازیار کانونی شده است: «راننده تاکسی به مازی اشاره کرد و گفت، تو دیوونه شدی. مازی گفت، می دونم. یه چیزی می‌نویسم می‌گم چطوری شد که دیوونه شدم. یعنی همه دیوونه شدن. گیج شدن. منم کلافه شدم» (گلابدره‌ای، ۱۳۸۴: ۵۰).

در واقع این مازیار است که از میان مردم گوناگون جامعه که هر یک دیدگاه و منش فکری متفاوت و حتی متضادی دارد، تنها کسانی را می‌بیند که هم‌چون خود او کلافه و ناراحت‌اند. آن چیزی که مازیار قرار بوده بنویسد و بگوید که چرا دیوانه شده، همین داستان «زن نویسنده» است که از دید راوی دانای کل محدود روایت می‌شود و از نظرگاه عاطفی خود مازیار کانونی

1. Jannidis
2. Uspensky

شده است؛ داستانی که شخصیت اصلی آن، نویسنده‌ای به نام مازیار است که زنش عامل تلاطم روحی وی گشته و این داستان را پدید آورده است.

داستان شاعرانه

برخلاف پندار رایج و معمول، نسبت داستان کوتاه به شعر بسیار نزدیک‌تر است تا رمان؛ ساختار داستان کوتاه اساساً بر کمینه‌گرایی و ایجاز است. البته، نه چنان که بتوان آن را خلاصه شدهٔ رمان دانست؛ بلکه داستان کوتاه و رمان، تفاوتی ماهوی دارند. برخلاف رمان، داستان کوتاه، چون شعر، به دنبال تأثیری واحد بر خوانندهٔ خویش است و از دراز کردن سخن و تحول شخصیت‌ها و خرده‌روایت‌هایی که هر یک ذهن مخاطب را به سمتی ببرد، می‌پرهیزد. در داستان کوتاه، بایسته است که همهٔ عناصر در هماهنگی و سازگاری با یکدیگر باشند و این مجموعه از چنان وحدتی برخوردار شود که تأثیری یگانه و ویژه در ذهن خواننده بگذارد و معانی ضمنی، چون هاله‌ای در اطراف آن به گردش درآید.

«زن نویسنده» در جرگهٔ داستان‌هایی از نوع «داستان کوتاه بلند[1]» یا «نوولت[2]» جای می‌گیرد که از نظر درون‌مایه به داستان کوتاه و از لحاظ میزان کلمات، با بیش از هشتاد صفحه، به رمان کوتاه نزدیک است (میرصادقی، ۱۳۶۶: ۲۱۸)؛ داستانی کوتاه که از سویی خاصیت تک رویدادی و وحدت موضوع خود را حفظ کرده و از دیگر سو، بسط پیدا کرده است. اما این داستان، چون داستان‌های رئالیستی کلاسیک، دارای پیرنگی خطی در مسیر زمانی منظم و در پی حادثه‌ای مشخص نیست؛ بلکه اجزاء داستان به شکلی با یکدیگر ترکیب شده‌اند که نوع ارتباط و چه بسا علت آن بر خواننده روشن نیست. به دیگر سخن، در داستان متعارف، هر واقعه‌ای از دل واقعهٔ مجاور خود در می‌آید و با تکمیل اطلاعات پیشین، قصه را پیش می‌برد. اما در این داستان، آن قدر ماجرا وجود ندارد که بتوان به شکلی منظم و بر مبنای رابطهٔ علت و معلولی روشنی به فرجامی واضح و قطعی رسید؛ «بلکه همچون شعر روایی غیرداستان‌گویی است که در این گونه شعر هیچ نشانه‌ای از توالی رویدادها و پیش‌روی از یک ماجرا برای رسیدن به ماجرای انتهایی وجود ندارد و شعر مدام و در دایره‌هایی تنگ‌تر، به دور مفهوم مورد نظر خود گردش می‌کند» (سناپور، ۱۳۸۵: ۱۲۳). این ساخت شعریِ داستان را بنا بر نظر رومن یاکوبسن چنین می‌توان تفسیر کرد که «داستان شاعرانه» همچون شعر تمایل به رابطهٔ مشابهت دارد؛ برخلاف داستان‌های معمول که وقایع بر اساس اصل مجاورت در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند (یاکوبسن، ۱۳۶۹: ۴۶).

1. long short story
2. novelette

هرچند در داستان شاعرانه نیز بخشی از رابطه‌ها، به دلیل خصوصیت ذاتی داستان، بر اساس مجاورت شکل می‌گیرد، ولی بیش از آن‌که وقایع در کنار یکدیگر باشند، جانشین یکدیگر شده و هم‌عرض با هم قرار می‌گیرند؛ درست مثل شعری که مشبهی را به چندین مشبه‌به تعمیم می‌دهد. اساس این داستان نیز، بیش از آن‌که بر توالی رخدادها باشد و به فرجامی برسد، حول موتیف تکرارشوندهٔ کلافگی و پریشانی مازیار می‌چرخد و در طی داستان بارها از آغاز، چنان که پیش از این اشاره شد، در شکل‌های مختلف راوی بر آن تأکید می‌کند:

> مازی تا رفت تو طاقت نیاورد. آمد بیرون. زن دکتر آمد دم در و گفت، کلافه‌یی. مازی گفت، دیگه جایی نیست. امیدی نیست. همه دیوونه. مث من. دارم دق می‌کنم. زن دکتر گفت، دق کنی بهتر از اینه. مازی گفت ۲۴ ساعت در عذابم. زن دکتر گفت، همه مث تو. همه کلافه. همه پریشون. همه حیرون. همه سرگردون و مازی گفت، حرف تازه بزن. از زن دکتر خداحافظی کرد و رفت تو رودخونه (گلابدره‌ای، ۱۳۸۴: ۶۱).

روایت در بخش‌هایی از داستان چون شعری نابه‌خود، روند اصلی خود را رها می‌کند و وارد اپیزودهایی می‌شود که هرچند می‌تواند موازی با موضوع اصلی انگاشته شود، اما در نگاه اول از چنان استقلالی برخوردارند که می‌توان آنها را به راحتی از سیر اصلی داستان حذف کرد بی‌آن که خدشه‌ای به بن‌مایهٔ آن وارد شود:

> حالا همه جمع شده بودن که نعش مردی رو که از کوه پرت شده بود ببینن. مرد نمرده بود. مازی می‌شنید که مرد می‌گفت، می‌خوام بمیرم. زنش گریه می‌کرد. می‌گفت، سکته کرد. می‌گفت، من گفتم برو خودتو بکش. زنش دنبال یکی افتاده بود که در حد خودش نبود. این همون زندگی‌یی بود که می‌خواست. مازی رفت بره پیش ناشر که دید خود ناشر داره میاد بره پیش وزیر (همان: ۱۷).

در بخش‌هایی از این دست، روند اصلی روایت، گویی برای لحظاتی رها می‌شود و راوی در نوشتاری خودکار، با فراموش کردن داستان خود، به آنچه که در لحظه بر ذهن وی هجوم آورده می‌پردازد. گویی این چنین بخش‌هایی، هرچند ظاهراً بی‌ارتباط با موضوع داستان، نویسنده را تا زمانی که روایت نشود رها نخواهد کرد. از این رو، در میان کار به یکباره و به شکلی خودکار روایت را متوجه خود کرده و باز روایت به موضوع اصلی خود بر می‌گردد. افتادن مرد از کوه ارتباطی منطقی به داستان مازیار ندارد و چون لحظاتی است که شاعر حادثه‌ای را در میان شعرش می‌سراید که خود نیز از توجیه منطقی آن ناتوان است و در ادامه باز به سخن قبلی خود باز می‌گردد. چنان که راوی نیز دوباره به روایت اصلی خود دربارهٔ مازیار و ناشر متوجه می‌شود. به عبارتی برخلاف زبان کلاسیک، «مناسبات منطقی ذهن به هم می‌ریزد و جملاتی بدون قصد قبلی و ثابت، و در نتیجه سخت متضاد با کارکرد اجتماعی زبان پدید می‌آورد» (بارت، ۱۳۷۸: ۶۷).

در داستان شاعرانه، در واقع خواننده با ضد پیرنگی روبه روست که در فرایند آن «نشانه‌هایی از احساسات پیچیده و غالباً متناقض شخصیت‌ها به نحوی نمادین و گاه بدون رعایت تقدم و تأخر زمانی ارائه می‌شوند و نهایتاً داستان در هاله‌ای از ابهام (یعنی با «فرجام گشوده») به پایان می‌رسد (پاینده، ۱۳۸۹: ۶۶). خواننده در انتظار است که در پایان داستان، گره از عقدهٔ روانی شخصیت برداشته شود. اما این آشفتگی درون مازیار، چنان در درون‌مایه و پیرنگ تنیده شده که حتی تا آخرین سطرهای داستان نیز، بی آن‌که گرهی گشوده شود، روایت آن ادامه یافته و به ناچار خواننده را دعوت می‌کند تا باری دیگر داستان را با دقت و توجه بیشتر آغاز کند: «آقای مسجد آمد و گفت، بیا بریم تو. آقا گفت، زن داری؟ مازی گفت، داشتم غیب شد. ملوک دم در بود. آقا گفت، پس اون کیه؟ مازی گفت، اون زن من نیست. عشق منه. آقا گفت، عشق یعنی چی؟ آقا می‌دونست مازی دیوونه شده. مازی گفت، شما خیال می کنین من دیوونه شدم. آقا گفت، خیال نمی‌کنم، باور می‌کنم، تو دیوونه شدی. باید بری تو دیوونه خونه» (گلابدره‌ای، ۱۳۸۴: ۸۸).

داستان کوتاه مدرن، اساساً «تک صدایی[1]» است و داستان شاعرانه نیز اغلب چنین است. چرا که آنچه در آن اهمیت بسیار دارد، بازتاب جهان از دیدگاه ذهنی شخصیت داستانی است. از این رو، سعی دارد حالت ذهنی شخصیت را از طریق بازگویی جزئیات عینی و محسوس یک وضعیت نشان دهد. با چنین هدف از پیش تعیین شده‌ای، خواه ناخواه هم‌چون شاعر، تمرکز نویسنده نیز بر روایت ذهنی بوده و از ایجاد فضای «چندصدایی[2]» در داستان باز می‌ماند. البته نمی‌توان تک صدایی بودن شعر و داستان شاعرانه را همچون باختین، یکسره بیان ناب و بی‌واسطهٔ نیت شاعر و نویسنده دانست (تودوروف، ۱۳۷۷: ۲۷)؛ بلکه بر پایهٔ نقد ادبی جدید، باید پذیرفت که شاعر به هنگام سرودن شعر، نقاب یا هویتی مفروض اختیار کرده تا به واسطهٔ آن، شعر از زبان کسی جز خود او بیان شود. در مورد نویسنده و راویان داستان‌های تک صدایی نیز چنین است. در «زن نویسنده»، چنان که پیش‌تر آمد، داستان از دید مازیار کانونی شده و راوی نیز موظف است که داستان را بر اساس فضای ذهنی مازیار روایت کند.

جریان سیال ذهن

داستان مدرن، با کشفیات و تجربه‌هایی که مخصوصاً در حوزهٔ روان‌شناسی دست داد، بستری شد در روی‌گردانی از ساز و کار جهان عینی و بذل توجهی ویژه به دنیای تو در توی ذهن. این جنبش تا بدان جا پیش رفت که ذهن نه تنها عرصه‌ای برای کندوکاو اندیشه‌ها و احساسات شد،

1. monologic
2. polyphonic

بلکه در واقع چیزی بیرون از آن وجود نداشت و هر چه بود و نبود، در آن بود. در داستان مدرن ماجراها، آدم‌ها، اشیا و هر چیزی پیش از آن‌که به خودی خود وجود داشته باشد، در ذهن شخصیت‌هاست که حضور دارد. از این رو بسیاری از جلوه‌های جهان بیرونی کم رنگ شده، تغییر شکل داده و در جهان ذهن در هم می‌آمیزد.

جریان سیال ذهن، از شیوه‌های شایان توجه نویسندگان در روایت داستان‌های ذهنی مدرن است. در این روش، تفکرات و ادراکات شخصیت‌ها، به همان شکل اتفاقی و بدون توجه به توالی منطقی که در ذهن پیش می‌آید، ارائه می‌شود. منتقدان، این جریان را مربوط به «لایه‌های پیش از گفتار» دانسته و روایت سیال را از دیرباز منحصراً در چهار شیوهٔ تک‌گویی درونی مستقیم و غیرمستقیم، دیدگاه دانای کل و حدیث نفس بررسی کرده‌اند (هامفری[1]، ۱۹۵۴: ۲۳). البته حدیث نفس را می‌توان همان تک گویی درونی مستقیمی دانست که به توضیح بیشتری دربارهٔ حوادث یا «هویت ذهنی» می‌پردازد. در کل این دو تفاوت چندانی ندارند (فلکی، ۱۳۸۲: ۵۲). اصرار زیاد بر تمایز گذاردن بین حدیث نفس و تک گویی درونی باعث شده بعضی از ناقدان دچار تعارض گویی شوند؛ گاه آن را در حضور مخاطب بدانند و گاه به شکل گفتاری بی مخاطب معرفی کنند (ن.ک: محمودی، ۱۳۸۹: ۵۸ ؛۶۸). به هر روی، در این داستان، حدیث نفس و تک‌گویی درونی مستقیم حضوری نادر دارد و جز ابتدای داستان که پیش‌تر یاد شد و اندک موارد دیگر از آن استفاده نشده است: «همیشه همین بوده. هر چی داشتم و هر کی رو داشتم و هر جا که بودم تا دیدم دارم نفله می‌شم پناه بردم به نوشتن» (گلابدره‌ای، ۱۳۸۴: ۷۲).

البته صرف به کار بردن تک‌گویی درونی، مانند این نمونه، نمی‌تواند مصداقی برای جریان سیال ذهن باشد، هرچند که در بعضی از منابع این دو حتی معادل یکدیگر به کار رفته‌اند (کادن[2]، ۱۹۷۹: ۶۶۱). چرا که این نوع از تک‌گویی درونی از انسجام بیانی برخوردار بوده و به لایه‌های پیش از گفتار تعلق ندارد، بلکه از پیش اندیشیده و منظم است. از این جهت بعضی از نمونه‌هایی که منتقدان از این منظر در آثار نویسندگانی چون فاکنر، وولف و گلشیری جریان سیال ذهن دانسته‌اند، پذیرفتنی نیست (به عنوان مثال، ن.ک: حسینی، ۱۳۷۲: ۱۲-۱۷؛ اخوت، ۱۳۷۱: ۱۱۳-۱۱۴).

یکی از ویژگی‌های داستان مدرن، به ویژه داستان روان‌شناختی، تغییر زاویهٔ دید از سوم شخص به اول شخص و دوباره بازگشت به سوم شخص است تا بدین وسیله، درون ذهن شخصیت را به نمایش بگذارد. در این داستان نیز تا اندازه‌ای، این روش به کار رفته است، چنان‌که در همین بخش یاد شده، بلافاصله روایت از دیدگاه راوی سوم شخص دانای کل محدود

1. Humphrey
2. Cuddon

چنین ادامه می‌یابد: «دید هر چی نوشته روی دستش مونده. به ناشر خواست زنگ بزنه که دید نمی‌تونه. خیلی سخت بود. از خونه رفت بیرون. تا پاش رسید به کوچه به زنش فکر کرد که همین حالا یا به یکی زنگ می‌زنه یا می‌ره یه جا» (گلابدره‌ای، ۱۳۸۴: ۷۲).

اساس روایت این داستان، همین زاویهٔ دید دانای کل و گاه تک‌گویی درونی غیرمستقیم و شیوه‌های شناخته شدهٔ جریان سیال ذهن همچون تداعی آزاد[1]، پراکندگی و عدم انسجام در روایت یک موضوع، بخش‌های طولانی بدون هیچ نشانه‌گذاری، تغییر مکرر زمان افعال، تداخل افکار با یکدیگر، جملات ناقص و عدم سانسور در آن جلوهٔ بارزی ندارد؛ تنها در اندک مواردی، تداعی آزاد خاطرات به صورت پیوسته و با پرش ذهنی مازیار از یکی به دیگری دیده می‌شود؛ مثلاً در جایی، بی‌مقدمه به یاد روز زایمان زنش می‌افتد و از آن متوجه گفتهٔ فرزندش در روز مرگ پدرش می‌شود و به واسطهٔ آن توقیف کتابش در همان روز را به یاد می‌آورد و باز ذهنش از کتاب به دانشگاه می‌پرد و... (همان: ۴۴-۴۵). نشانه‌گذاری غیرمعمول جملات تمام داستان، چنان که در بخش روایت نویسنده بررسی شد، می‌تواند نشانی از تعمد گلابدره‌ای در نزدیک کردن اثر خود به این شگرد باشد. چرا که این شیوهٔ نوشتار، بیشتر در نگارش تک‌گویی درونی اول شخص به کار می‌رود و نویسنده با بسط آن به تمام داستان که از دیدگاه راوی دانای کل است، نظر خواننده را به کانونی شدن داستان از دید مازیار معطوف کرده و به این وسیله نشان می‌دهد که این داستان روایتی از درون ذهن مازیار است و آنچه روی می‌دهد، بیشتر به دنیای ذهن وی باز بسته است تا واقعیت بیرونی.

تکرار صحنه‌های داستان به اشکال مختلف نیز از شگردهایی است که می‌توان در زیرمجموعهٔ جریان سیال ذهن از آن یاد کرد. این تکرارها با این، که از آشفتگی و ابهام روایی به دور است، اما ترتیب زمانی ندارد. همچنین، هر یک از بندهای داستان که به روایت موضوعی می‌پردازد، اغلب به راحتی می‌تواند جای خود را به دیگری بدهد، بی آن‌که به ساختار کلی داستان و فهم خواننده آسیبی وارد شود. مثلاً این‌که مازیار ابتدا به در خانه رسیده و احساس بی‌قراری می‌کند و به نزد دکتر می‌رود و باز از آن‌جا پیش ناشر رفته و در نیمه راه بازمی‌گردد، اگر به صورت جابه‌جا یا برعکس نیز روایت می‌شد، تأثیر چندانی در اصل موضوع و نشان دادن پریشانی وی نداشت. این شکل روایت «زن نویسنده» از این جهت به جریان سیال ذهن ارتباط بیشتری پیدا می‌کند که گاه مرز میان خواب و بیداری و واقعیت و رؤیا در هم شکسته می‌شود و مشخص نیست که کدام بخش روایت، حقیقتاً واقعی است و کدام بخش، از عالم خواب و رؤیا حکایت دارد. در این بند، بی آنکه پیشتر از برادر مازیار ذکری به میان آمده باشد، چنین روایت می‌شود:

1. free association

حالا برادرش هم باهاش بود. برادرش در یه آن پرید تو ماشین دکتر و رفت. دکتر داد می‌زد دزد دزد و دنبال ماشین می‌دوید. ماشین ایستاد. برادرش آمد و گفت، بیا این سوییچ ماشین. بنزین، روغن، هرچی نیاز داشت برطرف کردم. حالش خوبه. دکتر نشست پشت فرمان و گفت، مازی بیا، مازی اما نرفت. رفت زیر پله‌ای دراز کشید و در جا خوابش برد. اول خیال کرد تو خونه‌شه. زنش کنارش دراز کشیده بود. زنش خوابش نمی‌برد. شب تا صب هی می‌غلتید. مشت مشت قرص می‌خورد (همان: ۴۴).

بخش‌هایی از این دست، بیش از آن‌که به واقعیت نزدیک باشد، در پی آن است که درون شخصیت و خارخارهای ذهنی او را نشان دهد. خاطرات، افکار، رؤیاها و دغدغه‌های شخصیت در هم آمیخته می‌شود و خود را به این شکل روایی نمایان می‌سازد. روایتی که از پاره‌های از هم گسسته و شاید فراموش‌شدهٔ ذهنی مازیار سرچشمه گرفته و همچنان در ناخودآگاه وی سیال بوده و در هم پیوسته و در نهایت، چون رودی خروشان به فوران آمده و در داستان جاری می‌شود؛

در واقع آنچه ذهن از یک واقعه به یاد می‌آورد و تکیه بر جزئیات خاصی از آن و نیز نحوهٔ به یاد آوردنش است که تفاوت شخصیت‌ها را می‌سازد و همین بازنمایی ذهن شخصیت‌ها در شیوهٔ روایت، داستان جریان سیال ذهن را می‌سازد. پس برخلاف آن‌چه تصور می‌شود، این نوع داستان، روایت درازگویی‌های تفکرهای انتزاعی شخصیت نیست؛ نمایش ساده و رئالیستی وقایع در ذهن شخصیت هم نیست، بلکه پیش از هر چیز تغییر شکل یافتن واقعیت از نگاه شخصیت است (سناپور، ۱۳۸۷: ۱۰۸-۱۰۹).

یکی از شخصیت‌های مهم و اساسی داستان زن نویسنده، «ملوک» است که مازیار نویسنده، همیشه در آرزوی بودن در کنار او و زندگی با اوست. شاید مهم‌ترین گره داستان در وجود این شخصیت بسته شده که مازیار پیوسته در رؤیا و آرزوی خود دارد. اساس بی‌قراری وی نیز از همین جا نشئت می‌گیرد که زنش به هیچ وجه چون ملوک نیست و نمی‌تواند او را خوشبخت کند. اما در روایت داستان، چهره‌ای مشخص و آشکار از این زن نمایان نمی‌شود، بلکه به خاطر کانونی شدن روایت از دیدگاه مازی، هر بار نکته‌ای متفاوت و گاه متناقض از ملوک بیان می‌شود؛ یک‌بار مازیار، ملوک خانم را نام رمانی می‌خواند که نمی‌خواهد چاپ شود (گلابدره‌ای، ۱۳۸۴: ۱۲). در ادامه ملوک چنین روایت می‌شود: «مهندس که رفت بقال سر کوچه آمد و گفت، مازی یکی آمده بود سراغ شما رو می‌گرفت. مازی گفت زن بود یا مرد. بقال گفت، انگار همون زنی بود که کشته شده بود. حالا زنده شده بود. اسمش ملوک بود» (همان: ۳۵). مازیار نمی‌داند که ملوک چطور مرده است (همان: ۳۶) و از دیگران سراغ او را می‌گیرد، در حالی‌که «همه می‌دونستن ملوک سکته کرده» (همان: ۳۹) ولی باز در مجادله با خود می‌گوید: «افتادی و نشستی به نوشتن. می‌بینی

گیر می‌کنی. تو کاری جز نوشتن نمی‌دانی حالا که می‌نویسی می‌بینی کـه همـه‌ش مـی‌نویسـی ملوک ملوک. به خودت می‌گی ملوک کیه» (گلابدره‌ای، ۱۳۸۴: ۶۷).

با این حال، در بخش پایانی داستان، زنی را در کنار مسجد می‌بیند که او را ملوک مـی‌خوانـد و زیباترین لحظات زندگی خود را در کنار او می‌گذراند تا این‌که باز ملـوک مـی‌میـرد و حکایـت بی‌قراری مازیار از سر گرفته می‌شود. این که آیا به واقع این زن ملوک است یا تنها تبلوری از زن آرمانی و رؤیایی مازیار، یا تمام این بخش داستان، ذهنی است یا در خواب می‌گـذرد، در هالـه‌ای از ابهام قرار می‌گیرد. همین ابهام ناشی از تناقض‌گویی، باعث می‌شود تا داستان چند لایه و چنـد بعدی شود و در نتیجه، گیرایی خاصی پیدا کند و تأویل‌های متعـددی را بپـذیرد. از ایـن جنبـه، علاوه بر نمود ذهن سیال مازیار، داستان به مؤلفه‌های پست‌مدرن نیـز نزدیـک مـی‌شـود (تـدینی، ۱۳۸۸: ۱۰۷). البته این ابهام چون شیوه‌های معمول ابهام‌سازی در جریـان سـیال ذهـن ریشـه در «اشارات و معانی مبهم و تبیین نشده، جملات ناقص، کلمـات دو یـا چنـد پهلـو و نشـانه‌گـذاری غیرعادی یا فقدان نشانه‌گذاری» (بیات، ۱۳۸۷: ۹۶) ندارد، بلکه اساس آن بر فهم چند وجهـی خـود داستان استوار شده است؛ ابهامی کـه بـه نظـر مـی‌رسـد، بـیش از شـگردهای یـاد شـده قـدرت تأثیرگذاری و به سیلان کشیدن ذهن خواننده را دارد.

روایت خواننده

خواننده در معنا بخشیدن به اثر ادبی نقشی بسـیار مهمـی دارد. هـر اثـر، در برخـورد بـا هـر خواننده، معنایی به خود می‌گیرد که چه بسا خواننده‌ای دیگر آن را بـه شـکلی دیگـر دریافتـه و درک کند. این دیدگاه، گاه تا بدان جا مورد توجه و ارزش‌گذاری قرار گرفته کـه نظریـهٔ «واکـنش خوانندهٔ ذهن‌گرا» مدعی است «واکنش‌های خوانندگان حکم متن را دارد، هـم بـه ایـن معنـا کـه متنی ادبی به جز معناهایی که تفسیرهای خوانندگان پدید می‌آورد، وجود نـدارد و هـم بـه ایـن مفهوم که متنی که منتقدان به بررسی آن می‌پردازند اثر ادبی نیست بلکه واکـنش‌هـای مکتـوب خوانندگان است» (تایسن، ۱۳۸۷: ۳۷۴).

خواننده گاهی در برابر اثر ادبی، تنها منفعلانه به خواندن و پذیرفتن آنچه گفته می‌شود، اکتفا می‌کند و گاهی به عکس، فعالانـه در معنابخشـی بـه مـتن و دریافـت متفـاوت و شخصـی از آن شرکت می‌جوید. این امر بیش از هر چیز در گرو دو عامل است: نخست این‌که متن ادبـی از نـوع متن باز باشد یا بسته و دیگر، «توانش ادبی» خواننده. متن بسته، خواننـده را چـون کـودکی کـم هوش در مقابل خویش می‌نشاند و هر آن‌چه را که می‌خواهد به او دیکته می‌کند. اما متن باز، که از زبان، ساختار و روایـت پیچیـده‌ای برخـوردار اسـت، تأویـل‌هـای گونـاگون و تکثّـر معنـایی را

برمی‌تابد و «در خواندن متن، بین آفریننده و خواننده گفت‌وگویی آغاز می‌شود. از این رو، متن قرائت‌های مختلف را می‌پذیرد و با هر بار خواندن متن، معنای دیگری آفریده می‌شود» (پورنامداریان و علوی مقدم، ۱۳۸۴: ۱۷). در این بین، دیدگاه خواننده نسبت به نقش خود نویسنده در متن نیز بسیار تعیین‌کننده است؛ «قایل شدن به مؤلفی برای متن به معنی تحمیل محدودیتی بر آن متن، مهیا کردن مدلولی نهایی برای آن، و فرو بستن نوشتار است» (بارت، ۱۳۸۶: ۹۹).

ریفاتر، توانش ادبی را «آشنایی خواننده با نظام‌های توصیفی، مضامین، اسطوره‌های جامعه و از همه مهم‌تر آشنایی با سایر آثار» می‌داند (ریفاتر[1]، ۱۹۷۸: ۵). توانش ادبی خواننده، علاوه بر استعداد خواندن و دریافت و نیز گسترهٔ دانش و آموخته‌های وی، تا حد بسیاری به فرهنگ و محیط فرهنگی وابسته است. چرا که در اثر ادبی، بیش از هر چیز احساسات و باورهای عمیق ناخودآگاه خواننده نمایان می‌شود. این جسارت و باورها که بلیچ آنها «واکنش خود انگیختهٔ خواننده نسبت به متن» (سلدن، ۱۳۸۴: ۹۱) می‌خواند، خواننده را به داوری منحصر به فرد خود وا می‌دارد.

«زن نویسنده» داستانی مدرن است که تأویل‌های مختلفی را پیش روی خواننده قرار می‌دهد تا به این واسطه، خواننده را به چالش کشیده و در بازسازی روایت و ساخت و معنای داستان، مشارکت دهد. مهم‌ترین بخش آفرینش روایی داستان، به واسطهٔ ابهامی شکل می‌گیرد که در کلیت معنایی داستان جاری است؛ ایجاز در بازنمایی شخصیت‌ها و حوادث و نیز مشخص نبودن مرز بین رؤیا و واقعیت، داستان را در هاله‌ای از تفسیرها و تأویل‌های مختلف قرار می‌دهد. ملوک به عنوان شخصیت گره‌گشای داستان، چنان که پیش از این اشاره شد، خود دارای چهره‌ای مبهم و نامشخص است. همین امر می‌تواند برداشت‌های مختلفی را به وجود آورد و در نهایت روایت هر خواننده را از متن با دیگری متفاوت سازد. هر خواننده‌ای، بنابر توانش ادبی خود، کدهایی را از داستان دریافت می‌کند که بیش از دیگر موارد روایت شده توسط نویسنده، برای وی معنا و مفهوم دارد. از این لحاظ هر یک از خوانندگان در تفسیر داستان به بخش‌هایی استناد می‌کنند که شاید اصلاً در ذهن خوانندهٔ دیگر ارزش روایی نداشته و در دریافت خود موارد به‌خصوصی را مد نظر قرار می‌دهند؛ همین امر نیز باعث تفسیرها و روایت‌های متفاوتی در ذهن خوانندگان مختلف خواهد شد.

روایت در حالی پایان می‌گیرد که مازیار همچنان به مانند اولین سطور داستان، بی‌قرار، کلافه و مجنون بوده، و تغییری در شخصیت وی رخ نداده است. همین نکته باعث می‌شود که خواننده حس کند این داستان، به روندی که طبیعت داستان‌های کلاسیک است، به پایان نرسیده و هنوز

1. Riffaterre

ذهن را با خود درگیر دارد. از این رو، چه بسا خواننده باری دیگر داستان را آغاز کند تا این دفعه، با دقت بیشتر به روابط علی و معلولی روایت، دریافتی دیگر از آن داشته باشد. یا به عکس، امکان دارد دوباره‌خوانی داستان، خواننده را از قطعیتی که بار اول به دست آورده بود، دور کند. مسلماً چنین داستان‌هایی، مخصوصاً با فضاهای خالی و سپیدخوانی‌های لابه‌لای روایت، خواننده را به دریافت‌های متعدد وا می‌دارد؛ از جمله این که می‌توان سیر طبیعی داستان را از پایان به آغاز در نظر گرفت و هرچه از ابتدا روایت شده، همه را نشئت گرفته از ذهن پریشان مازیار بر روی تخت بیمارستان دانست؛ یا داستان را با اندکی تسامح یکسره واقعی و بی هیچ جابه‌جایی خاصی فرض کرد، یا این‌که ملوک تنها در ذهن مازیار است و واقعیت ندارد، یا چنین تفسیر کرد که ملوک، زن آنیمایی مازیار نیست، بلکه زنی عادی است که تنها در نظر وی چنین دلپذیر جلوه کرده است. هم چنین می‌توان گفت که ادعاها و روایت داستان دربارهٔ مازیار کاملاً موثق نیست. چرا که راوی، روایت را از نظرگاه مازیار کانونی کرده و داستان به خواست مازیار روایت می‌شود.

روایت ناموثق، از جمله شگردهایی است که در داستان مدرن جایگاهی ویژه دارد؛ چرا که چنین داستان‌هایی بیشتر فردگرا و ذهنی بوده و مجال ادعاهای کذب و غیرواقع را به خواننده می‌دهد (تولان، ۱۳۸۶: ۱۴۳). برای نمونه، مازیار بارها مدعی می‌شود که زنش پایبند او نبوده و از ارتباط با دیگران لذت می‌برد (گلابدره‌ای، ۱۳۸۴: ۱۲؛ ۲۲؛ ۳۵؛ ۷۱)، اما هیچ یک از این روابط را که دلیلی برای توجیه خواننده باشد، توضیح نمی‌دهد و تنها در حد یک ادعا باقی می‌ماند. این در حالی است که پذیرفتن یا رد این ادعا از نظر خواننده، نقشی بسیار اساسی در تفسیر وی از داستان خواهد داشت. این تفاسیر، تنها بخشی از امکاناتی است که متن پیش روی خواننده می‌نهد و چه بسا خوانندگانی دیگر دریافت‌هایی عمیق‌تر از این داشته باشند.

با این که داستان «زن نویسنده» به واسطهٔ نوع روایت خود، گزینه‌های متعددی را در تأویل و تفسیر و مشارکت به خواننده می‌دهد، اما از نظر نگارنده، گاه با نواقصی در روایت روبه‌روست که خواننده را از لذت کشف پیرنگ داستانی و برداشت شخصی خود محروم می‌کند؛ نویسنده، گاه کلیدی‌ترین بخش‌های پیرنگ داستانی را بی آن که به تصویر بکشد و به خواننده نشان بدهد، با توصیف مستقیم افکار مازیار بیان می‌کند:

> حالا یکی در درون مازی حرف می‌زد. مازی از زن که جدا شد یادش افتاد همهٔ زندگیش زیر نفوذ این زن بوده. زنی که هر کاری دلش می‌خواست با او می‌کرد. هر وقت که می‌آمد فقط ازش می‌خواست بنشیند و نگاهش کند و بعد بگذارد هر کاری که یک بچه دلش می‌خواهد مادرش با او بکند این زن با او بکند. در اختیار زن قرار بگیرد و راحت و آسوده عین یه بچه در آغوش زن بغلتد و بعد برایش حرف بزند و او گوش کند و وقتی

خسته می‌شود و دلش نمی‌خواهد زن در کنارش باشد بگوید و زن برود. مازی از این حالت راضی بود (گلابدره‌ای، ۱۳۸۴: ۶۷).

این توصیف از خواست و نیت درونی مازیار، چه بهتر بود که در چند صحنهٔ حساب شده و زبردستانه نشان داده می‌شد تا خواننده، علاوه بر تأویل‌های دیگر، برداشتی را که نویسنده در پی آن است نیز از آن داشته باشد. نویسنده در بخش‌های این‌چنینی، خوانندهٔ مستتری[1] در ذهن داشته که می‌اندیشیده باید بعضی از اجزای داستان را به تفصیل برایش توضیح دهد تا آن‌چه مورد نظرش است، به این خواننده القا شود. غافل از این‌که چنین توصیفاتی، تنها باعث بسته شدن متن خواهد شد و از کنجکاوی و توغل خواننده جلوگیری خواهد کرد (سلدن، ۱۳۷۵: ۲۲۸). از نظر منتقدانی چون ریفاتر و الیوت، بخش اصلی مضمون یک شعر یا داستان یا به تعبیری «هستهٔ مرکزی»[2] در کلام، توسط شاعر و نویسندهٔ زبردست بیان نمی‌شود، بلکه با نمایش غیرمستقیم و دلالت به آن هستهٔ معنایی، به خواننده فرصت کشف و استنتاج آن، به اندازهٔ توانش ادبی‌اش داده می‌شود (سلدن و ویدوسون، ۱۳۸۴: ۸۵).

نتیجه‌گیری

«زن نویسنده» از جمله داستان‌های متفاوت محمود گلابدره‌ای است که به سیاق مدرن نوشته شده است. در اینجا، شیوهٔ روایت این داستان در چهار بخش روایت نویسنده، داستان شاعرانه، جریان سیال ذهن و روایت خواننده بررسی شد. زاویهٔ دید این داستان، از دیدگاه راوی دانای کل محدود است که در اغلب موارد از نظرگاه شخصیت اصلی داستان، مازیار، کانون‌سازی شده است. از این رو، گاه زاویهٔ دید تغییر کرده و به شکل تک‌گویی درونی شخصیت نمایان می‌شود. «زن نویسنده» را می‌توان از نوع داستان‌های شاعرانه دانست که اساس آن بر گردش و تکرار صحنه‌های داستان به شکل‌های مختلف استوار است و گاه نمایش یک صحنه به چند صورت خودنمایی می‌کند. پیرنگ کلاسیک، به معنای رابطهٔ علی و معلولی برای رسیدن به نقطهٔ فرجام در این اثر دیده نمی‌شود، بلکه تکرار صحنه‌ها و تداعی بخش‌های مختلف داستان، چون شعر که بر اصل مشابهت استوار است، از شگردهای اساسی این داستان شمرده می‌شود.

شیوهٔ جریان سیال ذهن در «زن نویسنده»، بیش از آن‌که متوسل به شگردهای شناخته شده و نخ‌نمای این جریان باشد، متکی بر تغییر شکل دادن واقعیت در ذهن شخصیت داستانی و بازنمود آن به شکل خواب و رؤیاهایی است که خوانندهٔ باریک‌بین، ردپای آنها را در زندگی مازیار

1. implied reader
2. matrix

می‌تواند پی بگیرد. شیوهٔ نگارش داستان نیز که در کل به روش تک‌گویی درونی است، سیال بودن اندیشهٔ مازیار در داستان را نشان می‌دهد.

تناقض، ابهام و چندبعدی شدن داستان در روایت و مضمون، باعث می‌شود که خواننده برداشت‌های مختلفی از این داستان داشته باشد و چه بسا هر خوانش، بنا بر شرایط گوناگون درون خواننده، به تأویل‌های مختلف و گاه متضادی از این داستان برسد؛ چرا که این داستان را باید از جمله متن‌های گشوده‌ای دانست که حتی آغاز و انجام داستانی آن قطعی و آشکار نیست و در نتیجه ذهن و توانش ادبی هر خواننده، بستری است برای فهم و دریافتی متفاوت.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع

احمدی، بابک (۱۳۷۰) ساختار و تأویل متن، تهران، مرکز.

اخوّت، احمد (۱۳۷۱) دستور زبان داستان، تهران، فردا.

باختین، میخاییل (۱۳۸۴) زیبایی‌شناسی و نظریه رمان، ترجمهٔ آذین حسین‌زاده، تهران، مرکز مطالعات و تحقیقات هنری.

بارت، رولان (۱۳۷۸) درجهٔ صفر نوشتار، ترجمهٔ شیرین دخت دقیقیان، تهران، هرمس.

--------- (۱۳۸۶)، «مرگ مؤلف»، به سوی پسامدرن، ترجمهٔ پیام یزدانجو، تهران، مرکز.

بی‌نیاز، فتح الله (۱۳۸۷) درآمدی بر داستان‌نویسی و روایت‌شناسی، تهران، افراز.

بیات، حسین (۱۳۸۷) داستان‌نویسی جریان سیال ذهن، تهران، علمی و فرهنگی.

پاینده، حسین (۱۳۸۹) داستان کوتاه در ایران، جلد ۲، تهران، نیلوفر.

پورنامداریان، محمدتقی و مهیار علوی مقدم (۱۳۸۴) «متن باز- متن بسته»، مجلّهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد، بهار، ش ۱۴۸، صص ۱۱- ۲۶.

پوینده، محمد (۱۳۷۳) سودای مکالمه، خنده، آزادی: میخاییل باختین، تهران، آراست.

تایسن، لُیس (۱۳۸۷) نظریه‌های نقد ادبی معاصر، ترجمهٔ مازیار حسین‌زاده و فاطمه حسینی، تهران، نگاه امروز.

تدینی، معصومه (۱۳۸۸) پسامدرنیسم در ادبیات داستانی ایران، تهران، علم.

تودوروف، تزوتان (۱۳۷۷) منطق گفتگویی میخاییل باختین، ترجمهٔ داریوش کریمی، تهران، مرکز.

تولان، مایکل (۱۳۸۶) روایت‌شناسی: درآمدی زبان‌شناختی- انتقادی، ترجمهٔ فاطمه علوی و فاطمه نعمتی، تهران، سمت.

حرّی، ابوالفضل (۱۳۸۸) «همبستگی میان بازنمایی وجوه رنگارنگ گفتار و اندیشه با تمرکز بر سخن غیرمستقیم آزاد»، فصلنامهٔ نقد ادبی، سال دوم، پاییز، شمارهٔ هفتم، صص ۵۹- ۷۸.

حسن‌لی، کاووس و زیبا قلاوندی (۱۳۸۸) «بررسی تکنیک‌های روایی در رمان شازده احتجاب هوشنگ گلشیری»، فصلنامهٔ ادب‌پژوهی، سال سوم، بهار و تابستان، شمارهٔ هفتم و هشتم: صص ۷- ۲۶.

حسینی، صالح (۱۳۷۲) بررسی تطبیقی خشم و هیاهو و شازده احتجاب، تهران، نیلوفر.

ریمون کنان، شلومیت (۱۳۸۷) روایت داستانی: بوطیقای معاصر، ترجمهٔ ابوالفضل حرّی، تهران، نیلوفر.

سلدن، رامان و پیتر ویدوسون (۱۳۸۴) راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر، ترجمهٔ عباس مخبر، چاپ سوم، تهران، طرح نو.

سلدن، رامان (۱۳۷۵) نظریهٔ ادبی و نقد عملی، ترجمهٔ جلال سخنور و سیما زمانی، تهران، فرزانگان پیشرو.

سناپور، حسین (۱۳۸۵) ده جستار داستان نویسی، چاپ دوم، تهران، چشمه.

---------- (۱۳۸۷) جادوهای داستان: چهار جستار داستان‌نویسی، تهران، نیلوفر.

فلکی، محمود (۱۳۸۲) روایت داستان: تئوری‌های پایه‌ای داستان‌نویسی، تهران، بازتاب نگار.

قویمی، مهوش (۱۳۸۵) «در آستانهٔ متن»، مجلهٔ پژوهش‌های زبان‌های خارجی، پاییز، شمارهٔ ۳۳، صص ۱۱۵- ۱۳۱.

گلابدره‌ای، محمود (۱۳۸۴) زن نویسنده و هاویهٔ هوو، تهران، راد نواندیش.

مارتین، والاس (۱۳۸۲) نظریه‌های روایت، ترجمهٔ محمد شهبا، تهران، هرمس.

محمودی، محمدعلی (۱۳۸۹) پردهٔ پندار: جریان سیال ذهن و داستان‌نویسی ایران، مشهد، مرندیس.

میرصادقی، جمال (۱۳۶۶) ادبیات داستانی؛ قصّه، داستان کوتاه، رمان، تهران، شفا.
---------- (۱۳۸۸) عناصر داستان، چاپ ششم، تهران، سخن.
میرعابدینی، حسن (۱۳۸۷) صد سال داستان‌نویسی، جلد ۱، چاپ پنجم، تهران، چشمه.
وبستر، راجر (۱۳۸۲) پیش درآمدی بر مطالعهٔ نظریهٔ ادبی، ترجمهٔ الههٔ دهنوی، تهران، روزنگار.
یاکوبسن، رومن (۱۳۶۹) «قطبهای استعاری و مجازی در زبان‌پریشی»، زبان‌شناسی و نقد ادبی، ترجمهٔ مریم خوزان و حسین پاینده، تهران، نی.

Bal, Mieke (1997) Narratology: Introduction to the Theory of Narrative, Toronto: University Press.
Cuddon, J.A. (1979) A Dictionary of Literary Terms, New York: Penguin Books.
Genette, Gerard (1983) Narrative Discourse, Translated by Jane E. Lewin, Ithaca: Cornell University Press.
----------(1993) fiction and diction, Translated by Catherine porter, Ithaca: Cornell University Press.
Humphrey, Robert (1954) Stream of Consciousness in Modern Novel, Berkeley: California University Press.
Jannidis, Fotis (2003) "narratology and the narrative", in What Is Narratology?, Eds. Tom Kindt and Hans-Harald Muller, Berlin: Walter de Gruyter, pp. 35-54.
Riffaterre, Michael (1978) Semiotics of Poetry, Bloomington: Indiana University Press.
shklovsky, victor (1990) Theroy of prose, Translated by Benjamin Sher, Elmwood park: Dalkey Archive Press.
Uspensky, Boris (1973) A Poetics of Composition, Berkeley: California University Press.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی