نشریّهٔ ادب و زبان
دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی
دانشگـــــاه شهیـــد باهنر کرمان
سال ۱۹، شمارهٔ ۴۰، پاییز و زمستان ۱۳۹۵

بررسی داستان گیله مرد با تکیه بر عوامل نمایشی شدن داستان (علمی – پژوهشی) *

دکترعسکر صلاحی[۱]، دکتر ابراهیم رنجبر[۲]، ندا نبی‌زاده اردبیلی[۳]

چکیده

صحنهٔ نمایشی، به عنوان زیرمجموعهٔ عنصر تداوم، در بررسی زمان‌روایی یک اثر، بررسی می‌شود. در صحنهٔ نمایشی، سخن بر سر این است که چگونه نویسنده در گزارش داستان، واسطه‌گری ابزارروایی را از میان برمی‌دارد به‌گونه‌ای که حوادث داستانی در برابر دیدگان مخاطب به نمایش درمی‌آید و او حائلی میان خود و وقایع احساس نمی‌کند و خود را درگیر وقایع و ناظر مستقیم حوادث می‌بیند. از آنجا که داستان «گیله‌مرد» همواره به عنوان اثری نمایشی معرّفی می‌شود، در این پژوهش کوشیده‌ایم تا عوامل نمایشی‌ساز را در این داستان بررسی کنیم. اغلب صاحب‌نظران، گزارش مستقیم «دیالوگ»ها را تنها ابزارنمایشی شدن داستان می‌دانند. این جستار درصدد نشان دادن این مسئله است که چگونه بزرگ علوی با شرح مبسوط داستان و پرداختن به جزئیّات، ارائهٔ توصیفات جاندار از طبیعت، به‌کاربردن وجوه استمراری در توصیفات و کم‌رنگ کردن حضور راوی در داستان، موفّق به خلق داستانی نمایشی شده است. برای این منظور عوامل نمایشی‌شدن داستان را شرح داده‌ایم و سپس این عوامل را در داستان «گیله‌مرد» بررسی نموده‌ایم.

واژه‌های کلیدی: روایت‌شناسی، زمان، صحنهٔ نمایشی، گیله‌مرد.

---

*تاریخ ارسال مقاله : ۱۳۹۵/۰۲/۲۸ تاریخ پذیرش نهایی مقاله : ۱۳۹۵/۰۶/۲۶

۱-استادیارگروه زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه محقّق اردبیلی
۲-دانشیارگروه زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه تبریز
۳- دانشجوی دکترای زبان وادبیّات فارسی دانشگاه محقّق‌اردبیلی(نویسندهٔ مسئول)
E-mail: nedanabizade@yahoo.com

۱-مقدّمه

روایت‌شناسی، دانشی نوین در حوزهٔ نقد محسوب می‌شود. هر چند حوزهٔ کارکرد این دانش چنان وسیع است که می‌توان با کمک آن محتوای اغلب ابزارهای ارتباطی بشر (اعمّ از فیلم، نمایش‌نامه، نقاشی، کاشی‌کاری و ...) را بررسی کرد ولیکن این دانش بیشتر در حوزهٔ بررسی متون داستانی گسترش یافته‌است. نخستین وظیفهٔ روایت‌شناسی را «فراهم ساختن ابزار لازم برای شرح و توصیف آشکار روایت و فهم کارکرد آن» (پرینس،۱۳۹۱:۱۱) دانسته‌اند. وظیفه‌ای که از طریق «کشف زبان روایت یا کشف نظام پنهان قواعد و امکاناتی که گفتارروایی را فهم‌پذیر می‌کند» (لاج، ۱۳۹۲: ۸۸) انجام می‌شود؛ به این صورت که در آغاز، هر روایتی را به دو سطح دالّ و مدلول آن تقسیم می‌کنند. سطح دالّ هر روایتی، همان صورتی از روایت است که در اختیار مخاطب قرار دارد؛ حال این صورت می‌تواند یک متن داستانی باشد یا یک پیام بازرگانی یا حتی یک نمایش صامت و پانتومیم. این سطح معمولاً با نام‌های گفتمان روایی، متن یا روایت نامیده می‌شود؛ اما سطح مدلولی روایات، داستان نامیده می‌شود که «مجموعه‌ای از وقایع را شامل می‌شود که ترتیب منطقی و زمانی دارند و به وسیلهٔ شخصیت‌ها به وجود می‌آیند یا تجربه می‌شوند» (تولان، ۲۳:۱۳۹۳). هر کدام از این دو سطح به نوبهٔ خود دارای مؤلّفه‌هایی هستند؛ مؤلّفه‌های سطح داستان شامل: عنصر زمان، مکان و شخصیت‌ها و مؤلّفه‌های سطح گفتمان روایی شامل: راوی، روایت‌شنو، زاویهٔدید و شیوهٔ بازنمایی کلام می‌شود. ما در این‌جا به یکی از مؤلّفه‌های سطح مدلولی (سطح داستان) یعنی عنصر زمان می‌پردازیم و صحنهٔ نمایشی را به عنوان یکی از زیرمجموعه‌های آن بررسی خواهیم کرد تا عوامل عینی سازی داستان را بررسی کنیم.

۱-۱- بیان مسئله

گیله‌مرد، داستانی است که کوشش نویسنده در نمایشی‌کردن آن به موفقیّت انجامیده است، به‌گونه‌ای که «وقتی گیله‌مرد را می‌خوانیم، بوی نم و رطوبت جنگل و درختان باران خورده، غرّش باد، شیون زنی که زجر می‌کشد و جان می‌دهد، جیغ و فریاد

مرغابی‌های وحشی، شرشر باران به خوبی حس می‌شود و نثر توانمند و زنده نویسنده بدون هیچ گره و ناهمواری باعث می‌شود که خواننده از یاد ببرد که دارد داستان می‌خواند؛ بلکه خود را در صحنه می‌بیند و انگار که وقایع در پیش‌روی او اتفاق می‌افتد» (هنر،۱۳۸۴:۱۳۶).

از آنجا که در این جستار، در پی توضیح و تبیین عوامل نمایشی‌ساز داستان هستیم بهتر آن دیدیم که عوامل نمایشی‌ساز را در همین داستان بررسی کنیم. برای این منظور ابتدا این عوامل را شرح داده و دیدگاه صاحب‌نظران را ذکرکرده‌ایم سپس نمونه‌هایی از داستان را برای اثبات این نظریّات نقل کرده، توضیح لازم را ارائه داده‌ایم.

۱- ۲- پیشینهٔ تحقیق

آثاری که به بررسی داستان کوتاه «گیله‌مرد» پرداخته‌اند، اندک شمارند و از نمونه‌های درخور توجّه آن می‌توان به دو مورد اشاره کرد: اوّلی مقاله‌ای است با عنوان «بررسی سمبولیسم اجتماعی در داستان گیله‌مرد» (۱۳۹۲) اثر گرجی و مظفّری که در نشریّهٔ مطالعات داستانی دانشگاه پیام‌نور شیراز منتشر شده‌است. در این اثر نویسندگان با معرّفی «گیله‌مرد» به عنوان داستانی به سبک رئالیسم انتقادی، آن را متأثّر از سمبولیسم اجتماعی می‌دانند و تلاش کرده‌اند تا نمادهای اجتماعی و سیاسی آن را با توجه به قرائن و امارات درون‌متنی تأیل کنند. چنین به نظر می‌رسد که تلاش نگارندگان در یافتن نمادهای داستان به نمادتراشی منجر شده است، به گونه‌ای که کوچک‌ترین اجسام موجود در داستان از نظر نویسندگان، نماد تلقّی شده است، مانند نماد پنداشتنِ «پتوی» گیله مرد و تأویل آن به «بدبختی و روستایی بودن او» که اندکی دور از ذهن است. دومی اثری با عنوان «بررسی تطبیقی رمانتیسم اجتماعی در داستان کوتاه گیله مرد اثر بزرگ علوی و النّهر زکریا تامر» (۱۳۹۴) اثر پروانه و همکاران در نشریّهٔ کاوش‌نامه ادبیّات تطبیقی است. نویسندگان معتقدند هر دو داستان، اوضاع اجتماعی دوران خود را با زبانی نمادین و پوشیده به چالش کشیده‌اند و توجه به نابرابری‌های موجود در جامعه، استبداد و خفقان حاکم، بازیابی شخصیت زن و طبیعت از مهم‌ترین مؤلّفه‌های اجتماعی موجود و مشابه هر دو اثر است. در

این اثر هر کدام از مؤلّفه‌های نام برده از نظرگاه رمانتیسم جامعه‌گرا در دو داستان گیله مرد و النّهر با یکدیگر مقایسه شده‌اند و در نهایت این نتیجه حاصل شده است که هر دو نویسنده، جوّ ظلمت و خفقان را محوشدنی می‌دانند ولی آن را در گرو وجود روحیّهٔ انقلابی می‌دانند. هر دو داستان با توصیف طبیعت آغاز می‌شود که با حالات روحی شخصیت‌ها هم‌خوانی دارد ولی ظهور طبیعت در داستان علوی عینی‌تر است. وحدت تأثیر، ویژگی مشترک دیگر میان این دو اثر است که از نظر نویسندگان نتیجهٔ ظلم و بیدادی است که هیئت حاکمه بر مردم اعمال می‌کنند. نتیجهٔ نهایی این که داستان گیله مرد نسبت به النّهر واقعی‌تر است، در مقابل عمق نماد و خیال‌پردازی در داستان تامر بیشتر و در نتیجه پیام آن دیریاب‌تر است. اما در مورد پیشینهٔ پژوهش در مورد صحنهٔ نمایشی باید افزود اغلب پژوهشگرانی که عنصر زمان روایی را در یک اثر بررسی کرده‌اند در قسمت بحث از تداوم زمان، معمولاً به صحنهٔ نمایشی نیز اشاره‌ای گذرا داشته‌اند، ولی اکثر قریب به اتفاقشان، تنها عامل ایجاد صحنهٔ نمایشی را گزارش دیالوگ‌ها دانسته‌اند و نمونه‌هایی که برای این نوع از تداوم آورده‌اند همه از میان گفتگوی میان شخصیت‌هاست. ما برای پرهیز از اطالهٔ کلام به ذکر عناوین تعدادی از این آثار بسنده می‌کنیم. «بررسی رابطهٔ زمان و تعلیق در روایت پادشاه و کنیزک» (۱۳۸۸) اثر رجبی و همکاران در نشریهٔ پژوهش زبان و ادبیّات فارسی، «زمان روایی در رمان احتمالاً گم شده ام بر اساس نظریهٔ ژرار ژنت» (۱۳۹۱) اثر درودگریان و همکاران در نشریهٔ مطالعات داستانی، «ارتباط زمانمندی و کنشگران در داستان کوتاه مرده کشان جوزان » (۱۳۹۲) اثر نصر اصفهانی و طلایی در نشریهٔ پژوهش زبان و ادبیّات فارسی و... . همهٔ این پژوهش‌ها و آثار مشابه آن‌ها تنها یک روش برای تبدیل روایت به صحنهٔ نمایشی معرّفی کرده‌اند و آن گزارش مستقیم گفتگوی شخصیت‌هاست. در این میان اثری دیده نشد که اختصاصاً به عوامل صحنه پردازی پرداخته باشد.

۱-۳- ضرورت و اهمیّت تحقیق

هر نویسنده‌ای در خلق آثار خود تلاش می‌کند با به‌کارگیری تمهیداتی، مخاطب را جذب کرده، او را تحت تاثیر قرار دهد و از این طریق اهداف خود را به او القاء کند، اما این تاثیرپذیری میسّر نمی‌شود مگر اینکه مخاطب با داستان و شخصیت‌های آن به همدلی برسد. صحنه‌پردازی یکی از بهترین تمهیدات برای رسیدن به این هدف است، زیرا در این حالت اثر روایی تبدیل به عرصهٔ نمایش می‌شود و مخاطب خود را در معرکهٔ داستان حاضر می‌بیند. ما در این اثر تلاش کرده‌ایم تا روش‌هایی را که به صحنه‌پردازی منجر می‌شود توضیح دهیم، زیرا نگاهی گذرا به آثاری که در زمینهٔ روایت‌پژوهی نوشته شده‌اند، نشان می‌دهد که اغلب روایت پژوهان عمدتاً عامل ایجاد صحنهٔ نمایشی را یک چیز می‌دانند و آن گزارش مستقیم گفتگوی شخصیت‌های داستانی است؛ اما باید گفت این تنها راه عرضه صحنهٔ نمایشی نیست؛ زیرا روایت‌ها صرفاً رویدادهای کلامی را دربرنمی‌گیرند بلکه وقایع غیرکلامی هم در کنار گفتگوها وجود دارند که گاه بخش اعظم روایت را به خود اختصاص می‌دهند. بنابراین گزارش گفتگوها نمی‌تواند تنها عامل صحنه‌سازی در نقل داستان باشد. اهمیّت این پژوهش در آن است که می‌کوشد عوامل دیگری غیر از گزارش گفتگوها را به عنوان عوامل عینی سازی داستان معرفی کند.

۲- بحث

از آنجا که صحنهٔ نمایشی، از زیرمجموعه‌های عنصر زمان روایی است؛ بهتر است در آغاز نگاهی به عنصر زمان بیفکنیم. از میان روایت‌شناسان، ژرار ژنت، بزرگترین نظریّه‌پرداز زمان روایی است. او زمان را مؤلّفهٔ اصلی کلام روایی دانسته و قائل به دو نوع زمان است: زمان داستان و زمان روایت (زمان متن یا همان گفتمان روایی). از نظر او «این دوگانه بودن زمان در سخن‌روایی، یکی از مهم‌ترین ویژگی‌ها و از فصول ممیّز سخن روایی است که آن را از سخن فلسفی، منطقی، تغزّلی، سیاسی، خطابه‌ای و... جدا می‌سازد» (ژنت ۱۹۷۲، به نقل قاسمی‌پور،۱۳۹۱:۸۱). عاملی که این دو نوع زمانمندی را از هم متمایز

می‌کند، مسئلهٔ ترتیب وقوع رخدادها و ترتیب بیان آنهاست؛ به این معنا که «بیشتر رویدادها و حوادث در سطح داستان به گونه‌ای دریافت می‌گردند که گویی در توالی زمان دقیق و در ترتیبی سرراست و خطّی اتفاق می‌افتد، در حالی که در سطح روایت (گفتمان/ متن) می‌توان با استفاده از تکنیکی هنری روابط توالی زمان داستان را تغییر داد، به تاخیر انداخت، مؤکّد کرد و یا شرح و بسط داد و رویدادها را خلاف توالی زمان مستقیم ارائه نمود» (اردلانی،۱۲:۱۳۸۷).

بر این اساس، این دو نوع زمانمندی (زمان داستان و زمان متن)، می‌توانند سه نوع رابطه با هم داشته باشند: «۱- پیوندهای میان ترتیب زمانی و توالی رویدادها در داستان و ترتیب شبه‌زمانی آرایش آن‌ها در روایت (نظم)؛ ۲ـ پیوندهای میان دیرند متغیّر این رویدادها یا بخش‌های داستان و شبه دیرند نقل کردن آن‌ها در روایت و به تبع آن پیوندهای مبتنی بر سرعت(تداوم)؛ ۳ـ پیوندهای مبتنی بر بسامد (تکرار)» (ژنت،۱۳۸۸: ۱۴۴). از میان این سه تعین، صحنهٔ نمایشی متعلق به بحث سرعت یا تداوم است.که به شرح آن می‌پردازیم.

۲-۱- صحنهٔ نمایشی (Scene)

صحنهٔ نمایشی، یکی از گونه‌های سرعت نقل داستان است. سرعت روایت، در واقع نسبت میان مقدار حجم داستان روایت‌شده با مقدار حجم متنی است که به نقل آن داستان اختصاص یافته است. برای بررسی سرعت از یک معیار درون‌متنی استفاده می‌شود؛ «به این صورت که سرعت متن در هر قسمت از روایت با توجه به سرعت قسمت‌های دیگر همان روایت ارزیابی می‌شود. آنگاه این سرعت به صورت نسبتی میان دیرش تعیین شده در داستان (در قالب دقیقه، ساعت و روز) و میزان متن اختصاص‌یافته به گفتن آن (در قالب صفحه) تعیین می‌شود. این کار به شناسایی معیاری برای سرعت در یک روایت معیّن منجر می‌شود که در مقایسه با آن افزایش و کاهش سرعت را درک می‌کنیم» (تولان، ۸۹:۱۳۹۳). بدیهی است که در یک اثر روایی، همیشه سرعت پیش‌روی داستان و متن

برابر نیست؛ گاه سرعت پیش‌روی داستان از متن جلو می‌افتد و گاه این سرعت متن است که از سرعت داستان پیشی می‌گیرد. حال اگر روایت به‌گونه‌ای نقل گردد که سرعت پیش‌روی داستان و متن/ گفتمان روایی مطابق شوند، در این صورت ما با یک صحنهٔ نمایشی مواجه خواهیم بود. تولان، که انواع سرعت را در اثر روایی با یکدیگر می‌سنجد، قائل به چهار نوع سرعت شده است. «حداکثر سرعت روایت، که حذف نامیده می‌شود؛ در آن هیچ فضای متنی روی بخشی از سرعت داستانی صرف نشده است. وضعیت مقابل حذف، مکث توصیفی است؛ بدین معنا که متن، دیرش داستانی ندارد. دو نوع دیگر هم خلاصه و صحنه هستند. در خلاصه، سرعت از طریق ایجاز متنی افزایش می‌یابد و در صحنه، دیرش داستانی و دیرش متنی به طور قراردادی یکسان فرض می‌شوند؛ مثل متونی که ظاهرا مکالمه‌هایی دقیق و مو به‌مو هستند» (همان: ۹۲-۹۰).

بنا به اعتقاد روایت‌پژوهان، در حالت صحنه، حایلی میان زمان داستان و زمان روایت (متن/ گفتمان روایی) قرار نمی‌گیرد و این دو زمان برابر می‌شوند، زیرا همان طول و مقدار زمانی که برای روایت و بازنمایی گفتار شخصیت‌ها احتیاج است، همان مقدار زمان نیز برای خوانش متن صرف می‌شود _ژنت برای این نوع سرعت، اصطلاح «هم‌دیرشی» «Isochrony» را وضع کرده‌است_ در این حالت است که مخاطب بی‌واسطه به سرعت روایت پی‌می‌برد و این درک بی‌واسطهٔ سرعت، نوعی ارتباط و درک بی‌واسطهٔ اثر را برای او به ارمغان می‌آورد؛ زیرا واسطه بودن راوی، رنگ می‌بازد و مخاطب دیگر از فیلتر راوی برای دستیابی به داستان عبور نمی‌کند. نکته‌ای که در این مورد از چشم برخی از روایت پژوهان دور مانده این است که روایت تنها شامل رویدادهای کلامی نیست بلکه وقایع غیرکلامی هم در کنار گفتگوها وجود دارند که گاه بخش اعظم روایت را در بر می‌گیرند. بنابراین اگر گزارش مستقیم گفتگوها، عامل عینی‌سازی و نمایشی‌کردن آن‌هاست پس باید راهی هم برای نمایشی‌کردن رویدادهای غیرکلامی باشد، از همین روست که ارسطو در مباحث خود محاکات را به بازنمایی گفتار محدود نمی‌کند، بلکه مفهوم تقلید از کنش را نیز مشمول آن می‌داند (ریمون‌کنان،۱۴۶:۱۳۸۷). دقیقاً همین نکته است که سبب شده لینت

ولت قائل به دو نوع صحنه‌پردازی شود: «به وضوح می‌توان دو نوع صحنه‌پردازی را از هم تمیز داد: الف. ارائهٔ صحنهٔ نمایشی از حوادث غیرکلامی. ب. ارائهٔ صحنهٔ نمایشی از گفتمان کنشگران» (لینت ولت، ۱۳۹۰: ۴۹). بنابراین درکنار گزارش مستقیم گفتار، که عامل نمایشی‌شدن وقایع کلامی است، می‌توان به مواردی هم اشاره کرد که وقایع غیرکلامی را نمایشی می‌کند؛ که ما در ادامهٔ مباحث به آن‌ها خواهیم پرداخت. البته قبل از آن به معرّفی اجمالی داستان «گیله‌مرد» می‌پردازیم.

۲-۲- بررسی داستان گیله مرد

گیله‌مرد، داستان کوتاهی از آثار بزرگ‌علوی است و در کنار داستان‌های دیگری چون «نامه‌ها»، «یه‌رنچکا» و... در مجموعهٔ *نامه‌ها* به چاپ رسیده‌است. این داستان، روایت گیلانیِ مبارزی است که پس از شهریور ۱۳۲۰ در جنبش دهقانی شرکت دارد و پس از هجوم ماموران و کشته شدن زنش(صغری) به جنگل پناه می‌برد.

اگر بخواهیم «گیله‌مرد» را از لحاظ نحوهٔ ارائهٔ آن بخش‌بندی کنیم می‌توان آن را به دو بخش اصلی تقسیم کرد. بخش نخست، از آغاز داستان تا رسیدن شخصیت‌ها به قهوه خانه و بخش دوم از لحظهٔ ورود به قهوه‌خانه تا پایان داستان. اغلب توصیف‌ها و زمان‌پریشی‌ها، در قسمت نخست داستان دیده می‌شود و قسمت دوم بیشتر، شامل گفتگوهای میان شخصیت‌هاست؛ اما همین بخش نخست با وجود دربرگیری قسمت اعظم توصیف‌ها از لحاظ نمایشی‌بودن، تفاوت چندانی با بخش دوم ندارد، زیرا تمهیداتی که نویسنده در گزارش داستان اندیشیده به عینی شدن آن انجامیده است؛ اما عوامل نمایشی شدن این داستان کدامند؟

۲-۲-۱- شرح مبسوط روایت: هر نویسنده‌ای در نقل داستان خود طرق مختلفی را می‌تواند انتخاب کند و داستان را با سرعت نقل مختلفی گزارش دهد. حال اگر او در گزارش خود از کلّی‌گویی پرهیز کند و وقایع و صحنه‌ها را مشروح‌تر نقل کند، اثر او به نمایشی‌شدن نزدیک‌تر می‌شود. ریمون کنان به این نکته اشاره‌ای کوتاه کرده و می‌گوید:

«به زعم برخی از نظریّه‌پردازان (چون ایون) اگر چه دیالوگ ناب‌ترین گونهٔ صحنهٔ نمایشی است، روایت مبسوط رخداد نیز می‌بایست جزو صحنهٔ نمایشی لحاظ گردد.»(ریمون کنان،۸۴:۱۳۸۷). در حقیقت گزارش مبسوط داستان، سبب می‌شود مخاطب صحنه‌ها را راحت‌تر و بهتر در ذهن خود مجسم نماید و این در برقراری ارتباط میان مخاطب و داستان بسیار مؤثر خواهد بود. همین نکته در نگارش «گیله‌مرد» نقش کلیدی دارد. زیرا «گیله‌مرد» داستان کوتاهی است که به جای نقل ماجرا از آغاز تا به انتها، به گزارش برشی از ماجرا اختصاص یافته است و مخاطب از طریق بازی‌های زمانی که در طول داستان به کار رفته است به کمّ و کیف ماجرا پی می‌برد. این طرز گزینش در نقل داستان سبب شده است نویسنده در گزارش ماجرا نهایت دقت را به خرج داده و این فرصت را بیابد که کلّ وقایع داستان را با تمام جزئیّات شرح دهد. مخاطب از زمانی که داستان را با حرکت شخصیت‌ها در جنگل دریافت می‌کند تا کشته‌شدن گیله‌مرد، لحظه به لحظه، حوادث را همراهی می‌کند و راوی تمامی ماجرا را جزء به جزء برای او گزارش می‌دهد.

شرح مبسوط باعث اطّلاع دقیق‌تر مخاطب از فضای داستان می‌شود و این یعنی ترسیم فضای داستان در برابر دیدگان مخاطب. اگر مخاطب از طریق گفتگوی شخصیت‌ها به شناختی نسبی از آن‌ها دست می‌یابد، پس باید راهی هم برای شناخت فضایی که این شخصیت‌ها در آن حضور دارند و رویدادهای داستان در آن اتفاق می‌افتد وجود داشته باشد و این جز از طریق شرح مبسوط حاصل نمی‌شود. اصلاً راهی جز شرح برای نمودن عناصر صامت محیط وجود ندارد. پس نقل گفتگوها عامل نمایشی شدن وقایع کلامی و شرح مبسوط راهی برای به نمایش گذاشتن وقایع غیرکلامی است.

«زیرچشمی به ماموری که کنار او راه می‌رفت و سرنیزه‌ای که به اندازه یک کف دست از آرنج بازوی راست او فاصله داشت و از آن چکه چکه آب می‌آمد، تماشا می‌کرد. آستین نیم‌تنه‌اش کوتاه بود و آبی که از پتو جاری می‌شد به آسانی در آن فرو می‌رفت. گیله‌مرد هر چند وقت یک‌بار پتو را رها می‌کرد و دستمال بسته را به دست دیگرش می‌داد و آب آستین را خالی می‌کرد و دستی به صورتش می‌کشید، مثل این‌که

وضو گرفته و آخرین قطرات آب را از صورتش جمع می‌کند. فقط وقتی سوی کمرنگ چراغ عابری صورت پهن استخوانی و چشم‌های سفید و درشت و بینی شکستهٔ او را روشن می‌کرد وحشتی که در چهره او نقش بسته بود نمودار می‌شد» (علوی،۱۳۸۳ :۶۸).

توصیف مشروح این صحنه، این امکان را برای روایت‌شنو فراهم ساخته است تا آن را در ذهن خود تجسّم کند و بیش از پیش وضعیّت اسفناک گیله‌مرد را درک کند و این سبب همدلی او با قهرمان داستان می‌شود. علاوه براین، بیان گذشتهٔ سرباز بلوچ آنجا که سربازی را در بیابان با تیر خلاص می‌کند، صحنه‌ای کاملاً نمایشی است و در ترسیم شخصیت بلوچ بسیار مفید بوده و بی‌رحمی ذاتی او را عیان می‌کند. این مسئله، حسّ تنفّر مخاطب را در برابر این بی‌رحمی برانگیخته و نامردی او را در پایان داستان برای مخاطب باورپذیر می‌کند.

۲-۲-۲- کم‌رنگ شدن حضور راوی در داستان: دومین عنصری که در عینی سازی داستان نقش بسزایی دارد، دخالت اندک راوی در گزارش آن است. «هر روایتی، راوی‌ای دارد که گوینده یا «صدای متن روایی» است. کارگزاری که با مخاطب رابطهٔ تعاملی برقرار می‌کند، صحنه‌ها و موقعیّت‌های داستان را می‌چیند، دربارهٔ هر آنچه قرار است گفته شود، چگونه گفته شود و... تصمیم می‌گیرد» (یان،۲۱۲:۱۳۹۲). این گوینده گاهی در داستان آنچنان محسوس است که همه جای روایت، ردّ پای او را می‌بینیم. در این حالت او حائلی میان داستان و مخاطب می‌شود و مخاطب، داستان را از زبان و نگاه او دریافت می‌کند ولی گاهی همین راوی چنان در داستان رنگ می‌بازد که مخاطب حضور او را فراموش می‌کند و خود را مشاهده‌گر مستقیم وقایع می‌یابد. البته حالت‌های دیگری نیز برای راوی قابل تصوّر است. روایت‌پژوهان نشانه‌های حضور راوی را در داستان چنین برمی‌شمارند: «توصیف مکان و زمان، شناسایی و تعریف شخصیت‌ها، ارائهٔ خلاصه‌های زمانی، گزارش از آنچه شخصیت‌ها فکر نمی‌کنند و نمی‌گویند و در نهایت بیان اظهارات شخصی به سه شکل تفسیر، تأویل و داوری» (بامشکی،۱۳۹۱: ۶-۱۹۳). بنا به نظر اغلب روایت‌پژوهان همچون تولان، ریمون‌کنان، چتمن و ... این نشانه‌ها به ترتیب روند ظهور

تدریجی راوی را در داستان بیان می‌کنند. در مواردی که راوی صرفاً به توصیف مکان و زمان داستان می‌پردازد نسبت به زمانی که به بیان نظریّات شخصی خود و یا تحلیل ماجرا می پردازد، حضورش بسیار نامحسوس‌تر است. بنابراین هر چقدر راوی به گزارش صرف حوادث اکتفا کند، اثر او نمایشی‌تر شده و مخاطب رابطهٔ مستقیم و بی‌واسطه‌تری با ماجرا برقرار می کند. درتوضیح این مطلب باید افزود توصیف مکان و زمان داستان، امری اجتناب‌ناپذیر است. هر نویسنده‌ای برای بازسازی فضایی که شخصیت‌های آفریدهٔ او در آن زندگی می‌کنند و حوادث داستانی در آن جریان دارد، ناگزیر از توصیف آن فضاست. هر چند او می‌تواند تمهیدات مختلفی برای ارائهٔ این توصیفات بیندیشد و ظهور خود را کم‌رنگ‌تر جلوه دهد، ولی به هر حال وجود این توصیفات دلیلی بر وجود راوی‌ای است که از فضای وقوع حوادث مطّلع است و سعی می‌کند این فضا را برای مخاطب به تصویر بکشد. چنین به نظر می‌رسد که از آنجا که توصیف فضا، لازمهٔ هر داستانی است و کم و بیش در هر داستانی یافت می‌شود، ازین رو وجود آن را کم‌ترین نشانهٔ حضور راوی دانسته‌اند. شناسایی و تعریف شخصیّت‌ها نیز به این سبب که پیش‌آگاهی راوی را نسبت به شخصیّت‌ها آشکار می‌کند، نشانه‌ای از حضور راوی در داستان است. از آنجا که در اغلب داستان‌ها از این روش برای شخصیّت‌پردازی استفاده می‌شود، از این رو سعی راوی برای شناساندن شخصیت‌ها نیز نسبت به موارد دیگر، حضور او را کمتر آشکار می‌کند. از سویی دیگر ارائهٔ فشردهٔ یک دورهٔ زمانی از آنجا که نمایان‌گر وجود راوی صاحب اختیاری است که از میان مجموع وقایع گوناگون دست به گزینش می‌زند و وقایع دلخواه خود را گزینش و گزارش کرده و میزان آگاهی مخاطب را از حوادث کنترل می‌کند، وجود راوی را آشکارتر نشان می‌دهد؛ زیرا خلاصه‌کردن، یعنی ارائهٔ داستان از مجرای فیلتر راوی. نمایش حضور راوی در گزارش او از آنچه شخصیت‌ها فکر نمی‌کنند و نمی‌گویند، بیشتر نمود می‌یابد، زیرا در این حالت، مخاطب به وضوح فردی را در مقابل خود می‌بیند که میان او و شخصیت‌های داستان قرار گرفته و اسرار درونی آن‌ها را برای او فاش می‌کند. این حضور راوی در مقابل دیدگان مخاطب، زمانی به اوج خود می‌رسد که او نه تنها نهان و آشکار

شخصیّت‌ها و حوادث را ارائه می‌کند، بلکه به اظهارنظر شخصی و تحلیل و نتیجه‌گیری از حوادث روی می‌آورد. زیرا در این حالت راوی به کلّی از فضای داستان خارج شده و حضور خود را به عنوان موجودی مستقل و صاحب نظر، آشکارا اعلام می‌کند.

در داستان «گیله‌مرد» ظهور راوی را اغلب به شکل توصیف مکان و زمان و شناسایی و تعریف شخصیّت‌ها می‌بینیم. مانند اغلب توصیفاتی که در مورد اوضاع نامساعد جوّی، اعمال ماموران دولتی در موقع تفتیش و یا شرح گذشته سرباز بلوچ در داستان می‌بینیم؛ پس بارزترین شکل ظهور راوی در این داستان حضور او به عنوان یک گزارشگر صرف وقایع است. در این نوع دخالت راوی، نکته‌ای که جلب توجه می‌کند، مسئلهٔ کوتاهی جملات است.گویی راوی از این طریق گامی دیگر در کم رنگ‌تر نمودن حضور خود در داستان برداشته است. این کوتاهی جملات، حوادث را مسلسل‌وار بر سر خواننده می‌ریزد و او را لحظه‌ای به حال خود وا نمی‌گذارد و به شدّت درگیر وقایع می‌کند. مانند:

«شتر طاقت نیاورد، خوابید، سرباز تفنگش را انداخت زمین و پشت پالان شتر پنهان شد، بلوچ چند تیر انداخت و نزدیکش رفت. تفنگ او را برداشت...» (علوی،۱۳۸۳:۷۲).

«گیله‌مرد تف کرد و در عرض چند دقیقه پالتو بارانی را از تن وکیل‌باشی کند و قطار فشنگ را از کمرش بازکرد و پتوی خود را به سر و گردن او بست، کلاه او را بر سر و بارانیش را بر تن کرد و از در اتاق بیرون آمد» (همان:۹۲).

این کوتاهی جملات بیش از پیش جریان داستان را توأم با حرکت نشان می‌دهد زیرا جملات کوتاه پی‌در پی یعنی افعال متعدّد پیاپی و از آنجا که هر فعلی انعکاس دهندهٔ حرکت، تغییر و دگرگونی است، پس افعال بیشتر یعنی حرکت و پویایی بیشتر. از سایر زمینه‌های ظهور راوی تنها در یک مورد خلاصهٔ زمانی دیده می‌شود: «از تولم تا اینجا بیش از چهار ساعت در راه بودند و در تمام این مدّت محمدولی دست بردار نبود. تهدید می‌کرد، زخم زبان می‌زد، حساب کهنه پاک می‌کرد. گیله‌مرد فقط در این فکر بود که چگونه بگریزد» (همان:۶۹).

راوی، وقایعِ بیش از چهار ساعت را در دو سطر خلاصه کرده است تا از این طریق هم اوج کینه توزی محمّدولی را نشان دهد و هم دغدغهٔ فکری گیله مرد را. گزارش از آنچه شخصیّت‌ها فکر می‌کنند و نمی‌گویند نیز در داستان به چشم می‌خورد، مانند اغلب آرزوها و افکاری که از فکر گیله مرد یا سرباز بلوچ می‌گذرد.

«گیله‌مرد دلش می‌خواست این قهقهه کمی بلندتر می‌شد تا به او فرصت می‌داد که گلنگدن را بکشد و همان آتش سیگار او را هدف قرار دهد و تیراندازی کند» (همان: ۸۴).

«مامور بلوچ در این فکر بود که هر طور شده پول و پله‌ای پیدا کند و دو مرتبه بگریزد به همان بیابان‌های داغ، بالاخره بیابان آنقدر وسیع است که امنیّه‌ها نمی‌توانند او را پیدا کنند.» (همان: ۷۳)

تفسیر و تأویل و داوری راوی نیز در داستان فقط در یک جمله کوتاه به چشم می‌خورد: «بیگانه‌پرست و ماجراجو را محمّدولی از فرمانده یادگرفته بود و فرمانده از رادیو و مطبوعات ملّی آموخته بود» (همان:۶۸). این عبارت معترضه، بی‌اطّلاعی و تقلید صرف سردمداران را از یکدیگر به نمایش گذاشته است. افرادی فاقد قوّهٔ ادراک و تحلیل که حبّ و بغض آن‌ها بر اساس تقلید از زمامداران وقت است. از آن‌جا که ظهور راوی در این داستان در اغلب موارد کم‌رنگ است، این امر به نمایشی‌شدن اثر انجامیده است؛ زیرا دخالت راوی در فرآیند داستان و اظهار نظر او، داستان را از روند پیش‌روی بازداشته و آن را دچار وقفه می‌کند. از طرف دیگر ظهور راوی سبب می‌شود مخاطب به جای توجه به روایت متوجه راوی و اظهارنظرهای او شود.

۲-۲-۳- ارائهٔ توصیف‌های پویا در داستان: نظریه‌پردازان روایت معتقدند توصیف، ضد روایت است و اصولاً هنگامی که توصیف در داستان گسترش یابد باعث ایجاد وقفه در پیشروی داستان می‌شود. ژنت در این باره معتقد است: «روایت‌گری مرتبط است با کنش‌ها یا رخدادها که تأکیدش بر جنبه‌های زمان‌مند و نمایش روایت است. از دیگر سو، توصیف از آنجایی که تاکیدش بر اشیاء و موجودات در حالت و بعد هم‌زمانی است جریان زمان را به تعلیق در می‌آورد و روایت را در بعد فضا می‌گستراند» (ژنت به نقل

قاسمی‌پور، ۹۲:۱۳۹۱). اما باید این نکته را در نظر داشت که هیچ روایتی بی‌نیاز از توصیف نیست و در طیّ هر روایتی خواه ناخواه شاهد گسترش توصیف هستیم، پس باید راهی وجود داشته باشد تا مانع اُفت حرکت روایت شود. در این مورد دیدگاه هومر جالب به نظر می‌رسد؛ او معتقد است: «یا باید با استفاده از صفتی ساده به حداقل توصیف اکتفا کنیم یا بیشتر وصف کنیم، ولی تلاش کنیم آن را پر جنب و جوش جلوه دهیم» (آدام و رواز، ۱۳۸۹: ۶۰). ژان میشل آدام، روش‌هایی را که می‌توان به واسطهٔ آن‌ها به توصیف یک شیء صورت متحرّکی بخشید چنین برمی‌شمارد: «الف) شیء انسانی‌شده: چیزی که غیرانسانی است، می‌تواند براساس روند انسان‌سازی توصیف شود. استفاده از انسان از طریق استعاره و تشخیص، راه‌حلّی برای پویا جلوه‌دادن چیزی است که به صورت طبیعی غیرمتحرّک است. ب)توصیف ساختمان شیء: این نوع توصیف توام با حرکت مدت‌ها تنها نحوهٔ توصیفی که وجود آن وقفه‌ای در روند داستان پدید نمی‌آورد محسوب می‌شد» (همان: ۴ـ۶۳). از میان آرایه‌هایی که میشل آدام به آن تأکید دارد، تشخیص است. از آنجا که تشخیص «تصرّفی است که ذهن نویسنده در اشیاء و عناصر بی‌جان طبیعت می کند و از رهگذر نیروی تخیّل بدان‌ها جنبش می‌بخشد. در نتیجه هنگامی که از دریچهٔ چشم او به طبیعت و اشیاء می‌نگریم، همه چیز در برابر ما سرشار از زندگی و حرکت و حیات است» (شفیعی کدکنی، ۱۴۹:۱۳۹۰). تشخیص، زنده‌ترین و متحرّک‌ترین تصویرهاست. نسبت‌دادن اعمال انسانی به یک موجود بی‌جان باعث زنده‌کردن آن در برابر دیدگان مخاطب می‌شود و این یعنی تبدیل سکون به حرکت. به نظر می‌رسد در اینجا منظور از استعاره نیز نوع مکنیّهٔ آن باشد که ریشه در تشخیص دارد. منظور از توصیف ساختمان یک شیء هم این است که به جای توصیف یکبارهٔ آن شیء، اجزای تشکیل دهنده آن را مرحله به مرحله توصیف کنیم. دستورالعمل ساختن یک کاردستی را شاید بتوان نمونه‌ای برای آن تصوّر کرد.

علوی در نگارش داستان خود از این نکته غافل نبوده است، توصیفاتی که او از عناصر طبیعت ارائه می‌دهد از نمونه‌های برجستهٔ صحنه‌پردازی محسوب می‌شوند. نخستین تصویر متحرّکی که در داستان «گیله مرد» با آن مواجه می شویم، بند نخست داستان است.

توصیف آغازین داستان که براعت استهلال زیبایی است از ماجرای داستان، موجی از حرکت، آشوب، انقلاب و دگرگونی را با خود به همراه دارد: «باران هنگامه کرده بود، باد چنگ می‌انداخت و می‌خواست زمین را از جا بکند. درختان کهن به جان یکدیگر افتاده بودند از جنگل صدای شیون زنی که زجر می‌کشید می‌آمد. غرّش باد آوازهای خاموشی را افسارگسیخته کرده بود... » (علوی،۶۷:۱۳۸۳).

نسبت دادن خصایص انسانی به باد، درخت و باران، آن‌ها را هم‌خو با شخصیّت‌های داستانی و متناسب با فضای داستان نشان داده است. گویی تمام عناصر محیط در برابر اوضاع نامناسب اجتماعی به پاخاسته و در پی انقلاب و آشوبند. باید توجه داشت که نویسنده می‌توانست اوضاع نامساعد جوّی را بدون کاربرد آرایهٔ تشخیص نیز گزارش کند؛ در این صورت هم توصیف او پویا و متحرّک می‌شد، چون هم افعال پیاپی استمراری به کار برده‌است و هم این آشفتگی را مرحله به مرحله توصیف کرده‌است. ولی کاربرد آرایهٔ تشخیص در ترسیم این فضا، تحرّکِ توصیف او را دو چندان کرده‌است، زیرا اعمال این عناصر را تعمّدی و غرض‌ورزانه جلوه داده‌است. این تنها جایی نیست که نویسنده از این نوع وصف بهره برده است، بلکه در جای جای داستان شاهد حضور این نوع تصاویر هستیم، مثلاً وقتی می‌خواهد از زمان‌پریشی ناشی از یادآوری خاطرات گذشته به زمان حال برگردد از این توصیفات به عنوان پل ارتباطی میان گذشته و زمان حال بهره می‌برد و از این طریق مانع افت حرکت در روند داستان می‌شود. مانند این نمونه:

«امروز صبح در کومهٔ گیله مرد، وکیل باشی چهار چشمی مواظب بود که او چیزی به جیب نزند. خودش هر چه خواست کرد، پنجاه تومان پولی که از جیب گیله مرد درآورد صورت جلسه کردند و به خودش پس دادند. فقط چیزی که او توانست به دست آورد، یک تپانچه بود... یک مرتبه فکری به کله مامور بلوچ زد. تپانچه اقلاً پنجاه تومان می‌ارزد. بیشتر هم می‌ارزد، پایش بیفتد، کسانی هستند که صد تومان هم می‌دهند....به شرط آن که پول را با خود آورده و به کسی نداده باشد. باد دست‌بردار نبود. مشت مشت، باران را توی

گوش و چشم مامورین و زندانی می‌زد. می‌خواست پتو را از گردن گیله‌مرد باز کند... » (همان: ۷۴).

وقتی حوادث صبح نقل می‌شود شاهد پیش‌روی سریع وقایع هستیم؛ افزوده شدن توصیفات معمولی در دنبالهٔ این گزارش، باعث ایجاد وقفهٔ ناگهانی در ادامهٔ نقل داستان می‌شد، ولی علوی در اینجا با افرودن تصاویری پویا از طبیعت، مانع چنین وقفه‌ای شده است. نکتهٔ زیبای موجود در این توصیف، این است که گویی عناصرطبیعت به صف ماموران دولتی پیوسته‌اند و به غارت رعیّت می‌پردازند. سرباز بلوچ در فکر به دست آوردن پول گیله‌مرد است و باد در اندیشهٔ غارت پتو و لباس تن او؛ گویی زمین و زمان بر علیه مرد گیلانی و در پی نابودی او هستند. این نکته در جلب ترحّم و همدلی مخاطب بسیار مؤثر است. در این بین نباید از ارزش تشبیهات ارائه شده نیز غافل شد: «شرشر کشندهٔ آب ناودان بیش از هر چیز دل گیله‌مرد را می‌خراشاند، گویی کسی با نوک ناخن زخمی را ریش ریش می‌کند» (همان:۸۸). «التماس و لابه مامور، مانند آبی که رو آتش بریزند، گیله‌مرد را خاموش کرد» (همان: ۹۲).

این تصاویر به زیباترین شکل ممکن اوضاع روحی گیله‌مرد را در اسارت و بعد از غلبهٔ بر وکیل باشی به نمایش گذاشته است و بزرگترین کمک را به علوی در نمایاندن صحنه‌ها کرده است. او به جای شرح چندین سطری حال گیله‌مرد با دو تشبیه مختصر، بحران روحی او را به تصویر کشیده است.

۲-۲-٤-گزینش وجه استمراری برای افعال وصفی: عامل دیگری که در گزارش حوادث داستان به چشم می‌آید، کاربرد وجه استمراری در توصیفات است. باید گفت نوع فعلی که نویسنده برای توصیف به کار می‌گیرد در پویانمایی یا ایستا جلوه دادن آن توصیف بسیار مؤثّرست. به عنوان مثال: «افعال ربطی (است، اند و...) هیچگونه حرکت و جنبشی در مفهوم خود ندارند؛ اگر هم داشته باشند جز سکون هیچ چیز دیگری القاء نمی‌کنند. فعل ماضی مطلق هم جنبشی ندارد (زیرا دلالت بر انجام و اتمام عمل در گذشته دارد)؛ برعکس، فعل مضارع چون یک طرف آن در زمان حال جاری است با حرکت و

سیری طبیعی و مداوم همراه است. وجود چند فعل مضارع ادامهٔ حرکت را در زمان گسترش می‌دهد و تصویرها را پیش چشم زنده نگه می‌دارد» (همان:۶۵-۲۶۴). در این میان نباید از نوع وجه افعال وصفی نیز غافل شد. چنانکه ژان پویون تأکید می‌کند گزینش وجه استمراری عامل تحرّک‌بخشی به داستان است. از نظر او «ماضی استمراری به جای آن که معنای زمانی داشته باشد، بیشتر معنای مکانی دارد. این زمان ما را از آن چه می‌نگریم جدا می‌کند. این بدان مفهوم نیست که کنش یا رخداد به گذشته تعلّق دارد ـ چرا که بر عکس، تلاش بر این است تا این احساس در ما تداعی شود که در لحظهٔ وقوع رخداد ما نیز حضور داریم ـ بلکه بدان مفهوم است که تنش یا رخداد، با فاصله‌ای چند، در پیش روی ما قرار دارد و دقیقاً به همین منظورست که می‌توانیم شاهد وقوع رخداد باشیم» (آدام و رواز، ۱۳۸۹: ۸۸). از این رو زمانی که راوی، وجه استمراری را برای نقل روایت خود بر می‌گزیند، داستان او بیش از پیش حالتی توأم با حرکت و سیلان را به مخاطب انتقال داده و روایت را از اُفت حرکت و گرفتاری در حالت ثبات و رکود خارج می‌کند. با نگاهی اجمالی مشخص می‌شود که علوی اغلب توصیفات خود را با وجوه استمراری عرضه کرده است. مانند: «غرّش آب‌های غلیظ جیغ مرغابی‌های وحشی را خفه می‌کرد. از جنگل گویی زنی که درد می‌کشید شیون می‌زند. گاهی درهم شکستن ریشهٔ یک درخت کهن، زمین را به لرزه در می‌آورد. یک موج باد از دور با خشاخش شروع و با زوزوهٔ وحشیانه‌ای ختم می‌شد ...» (همان: ۷۴). «از پایین صدایی جز هوهوی باد و شرشر آب و خشاخش شاخه‌های درختان نمی‌شنید. گویی زنی در جنگل جیغ می‌کشید» (همان:۷۶) و... .

وصف شیون‌های پیوسته و زوزهٔ باد با افعال استمراری پیوستگی وقوع آن‌ها را به تصویر می‌کشد. بگذریم از تأثیری که در فضاسازی داستان ایفا کرده و فضا را متناسب با بحران روحی قهرمان داستان شکل می‌دهد. در این بین نباید ارزش به کار بردن قیدهایی چون حالا، اکنون ... را در لابلای جملات نادیده گرفت. «گاهی در روایتی که به زمان گذشته نگاشته شده‌است به قیدهایی همچون امروز و اکنون برمی‌خوریم؛ به نظر می‌رسد که با استفاده از این قیدها نویسنده در پی آن است تا مفهوم گذشته بودن افعال را از بین

ببرد. این قیدها همانند زمان حال در مضمون و متنی تاریخی یا در متنی روایی، بیانگر این مطلب است که مبنای کار یا زمان‌اصلی متن (از حیث زمان یا فضا) در گذشته فرض نشده و دو محور تعریف‌شده و تعریف‌کننده بر یکدیگر منطبق شده است» (آدام و رواز، ۱۳۸۹: ۶ـ۸۵). وجود این قیدها در متن سبب شده است تا روایتی که به زمان گذشته نقل شده است با زمان حال پیوند خورد به گونه‌ای که مخاطب حوادث را در زمان حال و در برابر دیدگان خود تصوّر کند.

«او همیشه از وقتی که به خاطرش هست، تفنگدار بوده و همیشه مزدور خان بوده است. اما در بچگی مزهٔ غارت و بی‌خانمانی را چشیده بود. مأمور بلوچ وقتی فکر می‌کرد حالا خود او مأمور دولت شده است، وحشت می‌کرد. برای این که او بهتر از هر کس می‌دانست که در زمان تفنگداریش چند نفر امنیّه و سرباز کشته‌است» (علوی، ۱۳۸۳: ۷۲).

کاربرد قید «حالا»، توهّم وقوع حادثه را در زمان کنونی به بار می‌آورد. گویی درست در همین زمان است که سرباز بلوچ در اندیشه فرورفته است و در مورد پیوستن خود به جرگهٔ امنیّه‌ها فکر می‌کند. این، یعنی نمایش ماجرا نه گزارش آن.

۲-۲-۵-گزارش گفتگوها: آخرین عامل نمایشی‌شدن داستان که همهٔ روایت پژوهان نیز به آن اعتقاد دارند، گزارش مستقیم گفتگوهاست. این مورد عینی‌سازی هم در جای‌جای داستان پراکنده است، به‌ویژه در بخش دوم داستان و وقایع قهوه‌خانه. نکتهٔ قابل توجّه در این مورد، گزارش گفتگوها به لهجهٔ شخصیّت‌هاست که در واقع‌نمایی داستان مؤثر بوده‌است: «چای هم داریمی. _چراغ هم داری؟ _ها ای دانه. _اتاق بالا را زود خالی کن. _بوجورو اتاق، توتون خوشکا کودیم...» (همان:۷۵).

موارد اشاره شده تقریبا تمامی راه‌های ممکن برای نمایشی‌کردن رویدادهای کلامی و غیرکلامی روایت‌هاست. البته باید یادآور شد که تمامی این موارد در تبدیل روایت به صحنهٔ نمایشی قاعدتاً به یک میزان مؤثر نیستند؛ مثلاً به کاربردن آرایهٔ تشخیص در توصیف یک شیء بی‌جان برای خلق یک صحنهٔ نمایشی به مراتب بسیار مؤثرتر از شرح مبسوط آن خواهد بود؛ یا در گزینش افعال وصفی، نوع فعل به کار رفته در پویانماییِ وصف، بسیار

موثرست زیرا هر فعلی تاثیر خاص خود را در مخاطب گذاشته و احساس متفاوتی را در او خلق می کند که در همراه ساختن او با روند داستان بسیار مؤثر است و همهٔ این موارد بستگی به مهارت نویسنده دارد که در چه موقعیّتی از کدام عامل بهره بگیرد.

۳- نتیجه‌گیری

صحنهٔ نمایشی، به عنوان زیرمجموعهٔ عنصر تداوم در بررسی زمان‌روایی یک اثر مورد تحلیل قرار می‌گیرد. از نظر روایت‌پژوهان، یک اثر زمانی تبدیل به صحنهٔ نمایشی می‌شود که زمان داستان در آن با زمان متن برابری کند و این دو زمان از لحاظ سرعت پیش‌روی، مطابق یکدیگر شوند. در این حالت حائلی میان روایت و مخاطب آن وجود نخواهد داشت و مخاطب مستقیماً حوادث را دریافت خواهد کرد؛ گویی این وقایع در برابر او جان می‌گیرد و بر روی صحنه برای او به اجرا در می‌آید. معمولاً گزارش دیالوگ شخصیّت‌ها را مهم‌ترین عامل شکل‌گیری نمایش می‌دانند؛ زیرا به زعم روایت‌پژوهان تنها از این طریق است که سرعت پیش‌روی زمان داستان و زمان متن برابر می‌شوند، ولی ما در تحلیل داستان «گیله‌مرد» -که همواره از آن به عنوان اثری نمایشی یاد می‌شود،- نشان داده‌ایم که شرح مبسوط روایت و پرداختن به جزئیّات، کاهش دخالت راوی در گزارش داستان، ارائهٔ توصیف‌های پویا و بهره‌گیری از وجه‌استمراری در گزارش داستان نیز می‌تواند منجر به نمایشی شدن اثر گردد. علوی در آفرینش این داستان از یک سو به گزارش برش‌وار ماجرا اکتفا کرده است. یعنی فقط قسمت پایانی داستان را گزارش کرده است؛ بدین سبب این فرصت را یافته تا آن داستان خود را هر چه مبسوط‌تر ارائه دهد. از طرف دیگر هر جا که به توصیف روی آورده است با به کاربردن وجه استمراری از یک سو و آرایه‌هایی چون تشخیص و استعاره از سویی دیگر توصیفاتی زنده‌تر ارائه داده است. او به عنوان یک راوی، نظر خود را در روند داستان کم‌تر دخالت داده است و اکثراً حضور او را در داستان به عنوان راوی به شکل توصیف مکان و فضا و وصف و شناساندن شخصیّت‌ها در داستان می‌بینیم. همین حضور کم‌رنگ راوی در کنار سایر عوامل برشمرده،

سبب نمایشی‌شدن این داستان شده و آن را در میان دیگر آثار علوی ممتاز نموده‌است. در پایان بایدگفت عناصر برشمرده برای عینی‌سازی داستان، قابل تعمیم به تمامی آثاری است که به سبک صحنه‌پردازانه نوشته شده‌اند و هر داستانی بسته به میزان کاربرد این عناصر در آن می‌تواند بهره‌ای از نمایشی‌شدن بیابد.

فهرست منابع

الف) کتاب‌ها

۱. آدام، ژان‌میشل و فرانسواز رواز. (۱۳۸۳). **تحلیل انواع داستان (رمان/ درام/ فیلم‌نامه)**. ترجمهٔ آذین حسین‌زاده و کتایون شهپرزاد. چاپ سوم. تهران: قطره.

۲. بامشکی، سمیرا. (۱۳۹۱). **روایت‌شناسی داستان‌های مثنوی**. تهران: هرمس.

۳. پرینس، جرالد. (۱۳۹۱). **روایت‌شناسی و کارکرد روایت**. ترجمهٔ محمّد شهبا. تهران: مینوی خرد.

۴. تولان، مایکل‌جی. (۱۳۹۳). **درآمدی نقّادانه و زبان‌شناختی بر روایت**. ترجمهٔ ابوالفضل‌حرّی. تهران: بنیاد سینمایی فارابی.

۵. ریمون‌کنان، شلومیث. (۱۳۸۷). **روایت‌داستانی: بوطیقای‌معاصر**. ترجمهٔ ابوالفضل حرّی. تهران: نیلوفر.

۶. قاسمی‌پور، قدرت. (۱۳۹۱). **صورت‌گرایی و ساختارگرایی ادبیات**. اهواز: انتشار دانشگاه چمران.

۷. لینت‌ولت، ژپ. (۱۳۹۰). **رساله‌ای در باب گونه‌شناسی روایت نقطهٔ دید**. ترجمهٔ علی عبّاسی و نصرت حجازی. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

۸. شفیعی‌کدکنی، محمدرضا. (۱۳۹۰). **صور خیال در شعر فارسی**. چاپ چهاردهم. تهران: آگه.

۹. علوی، بزرگ. (۱۳۸۳). **گیله‌مرد**. چاپ سوم، تهران: نشر نگاه.

ب) مقاله‌ها

۱. اردلانی، شمس‌الحاجیه. (۱۳۸۷). «عامل زمان در رمان سووشون». زبان و ادبیّات فارسی. سال چهارم. شمارهٔ ۱۰. صص۳۵-۹.

۲. پروانه، علی و سلیمی، علی و حسنی، سارا. (۱۳۹۴). «بررسی تطبیقی رمانتیسم اجتماعی در داستان کوتاه گیله مرد اثر بزرگ علوی و النّهر زکریا تامر». کاوش‌نامهٔ ادبیّات تطبیقی. سال پنجم. شمارهٔ ۱۹. صص۴۶-۲۷.

۳. درودگریان، فرهاد و کوپا، فاطمه و اکبرپور، سهیلا. (۱۳۹۱). «زمان روایی در رمان احتمالاً گم شده ام بر اساس نظریّهٔ ژرار ژنت». مطالعات داستانی. دورهٔ اول. شمارهٔ ۲. صص۱۷-۵.

۴. رجبی، زهرا و غلامحسین‌زاده، غلامحسین و ظاهری، قدرت الله. (۱۳۸۸). «بررسی رابطهٔ زمان و تعلیق در روایت پادشاه و کنیزک». پژوهش زبان و ادبیّات فارسی. شمارهٔ ۱۲. صص۹۸-۷۵.

۵. گرجی، مصطفی و مظفّری، سولماز. (۱۳۹۲). «بررسی سمبولیسم اجتماعی در گیله-مرد». مطالعات داستانی دانشگاه پیام‌نور شیراز. دورهٔ دوم. شمارهٔ ۳. صص۱۲-۲۸.

۶. نصر اصفهانی، محمّدرضا و طلایی، مولود. (۱۳۹۲). «ارتباط زمانمندی و کنشگران در داستان کوتاه مرده‌کشان جوزان اثر ابوالقاسم پاینده». پژوهش زبان و ادبیّات فارسی. شمارهٔ ۳۱. صص۱۸۸-۱۶۳.

ج)مجموعه مقالات

۱. ژنت، ژرار. (۱۳۸۸). «نظم در روایت». گزیده مقالات روایت. گردآورنده مارتین مکوئیلان. ترجمهٔ فتّاح محمّدی. ۱۴۸-۱۴۳.تهران: مینوی خرد.

۲. لاج، دیوید. (۱۳۹۲). «درآمدی بر دستور زبان داستان». جستارهایی در باب نظریّهٔ روایت و روایت‌شناسی. گردآورنده ابوالفضل حرّی، ۸۵-۱۲۲. تهران: خانهٔ کتاب

۳. هنر، علی محمّد. (۱۳۸۴). «گروه ادبی ربعه چگونه شکل گرفت». یاد بزرگ علوی.گردآورده علی دهباشی. ۱۲۱-۱۴۳. تهران: نشر ثالث.

۴. یان، مانفرد. (۱۳۹۲). «در باب زاویهٔ دید». جستارهایی در باب نظریّهٔ روایت و روایت‌شناسی. گردآورنده ابوالفضل حرّی. ۲۰۹-۲۳۵. تهران: خانهٔ کتاب.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی