ادبیات پارسی معاصر، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
سال هفتم، شمارهٔ دوم، تابستان ۱۳۹۶، ۱۲۷-۱۴۷

نقدی بر نخستین نمونهٔ «روایتگری سوم شخص محدود» در داستان فارسی

فواد مولودی*

چکیده

داستان کوتاه «به دزدی رفته‌ها» از ابراهیم گلستان نخستین نمونهٔ داستان فارسی است که به شیوهٔ روایتگری «سوم شخص محدود» نوشته شده است. گلستان، برای نخستین بار در ایران، کوشیده است امکانات زبان فارسی را در این شیوه بالفعل کند و جنبه های زیبایی‌شناختی و معرفت‌شناختی آن را نیز لحاظ نماید. نقد این تجربهٔ گلستان، در واقع، تحلیل نقطهٔ آغاز این شیوهٔ روایتگری در داستان فارسی است و ضرورت پژوهش دربارهٔ آن را نشان می‌دهد. پس از طرح مباحثی نظری دربارهٔ راوی محدود و روایت ذهنی برآمده از آن، داستان را نقدی درون‌متنی کرده‌ایم و بر اساس یافته‌ها به دو نتیجهٔ کلّی رسیده‌ایم: ۱. گلستان، «کلّیت و شاکلهٔ» داستان خود را بر شیوهٔ راوی محدود نهاده است و با استفاده از گفتار مستقیم و غیرمستقیم شخصیت توانسته است «زمان و پیرنگی ذهنی» خلق کند. ۲. گلستان در «اجرای» کلّیت مذکور، چند ضعف عمده نیز داشته است: توصیف زمینهٔ رخداد، تشریح بدیهیات ذهن شخصیت، کم‌توجّهی به منطق ذهنی میان گزاره‌ها در نحو روایت، به کارگیری افعال و جملات رابط و توضیحی. این ضعف‌ها نشان می‌دهد که دستیابی به زبان و پرداخت ویژهٔ این شیوهٔ روایت در ادوار بعد داستان فارسی، فرایندی تدریجی بوده است.

کلیدواژه‌ها: ابراهیم گلستان، روایتگری سوم شخص محدود، روایت ذهنی، گفتار مستقیم و غیرمستقیم.

---

* استادیار زبان و ادبیات فارسی، پژوهشکدهٔ تحقیق و توسعهٔ علوم انسانی (سازمان سمت)
foadmoloudi@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۶/۲/۲۸، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۶/۵/۱۱

۱. مقدمه

داستان کوتاه «به دزدی رفته‌ها» از ابراهیم گلستان نخستین نمونهٔ داستان فارسی، که به شیوهٔ روایتگری «سوم شخص محدود» نوشته شده است. «به دزدی رفته‌ها» نخستین داستان از مجموعهٔ «آذر، ماه آخر پاییز» ابراهیم گلستان است. گلستان، خود، تاریخ «اردیبهشت‌ماه ۱۳۲٦» را در پایان داستان درج کرده است و مطابق با این تاریخ، می‌توان نتیجه گرفت که این داستان، نخستین داستانی بوده که گلستان نوشته یا منتشر کرده است (گلستان، ۱۳٤۸: ۳۹). اهمّیت این داستان در تاریخ داستان‌نویسی ایران و ضرورت پژوهش دربارهٔ آن، از این رو است که ابراهیم گلستان در آن مقطع زمانی ـ در مقام نویسنده‌ای جوان و نوجو ـ دست به تجربه‌ای زده که تا آن روز در داستان فارسی سابقه نداشته است؛ یعنی استفادهٔ آگاهانه و فنّی از شیوهٔ روایتگری «سوم شخص محدود» به منظور خلق روایتی ذهنی(۱). گلستان در این داستان کوشیده است، برای نخستین بار در ایران، امکانات زبان فارسی را در این شیوه بالفعل کند و جنبه های زیبایی‌شناختی و معرفت‌شناختی آن را نیز لحاظ نماید. نقد و تحلیل این تجربهٔ گلستان، در واقع، تحلیل نقطهٔ آغاز این شیوهٔ روایتگری در داستان فارسی و در زبان فارسی است. این تحلیل می‌تواند گامی نخستین در تبیین چگونگیِ سیر تطوّر روایت ذهنی در ایران باشد، چرا که دستآوردهای نویسندگان نسل بعد این حوزه را می‌توانیم در قیاس با این نقطهٔ آغاز بسنجیم و ارزیابی کنیم. با چنین دغدغه‌ای، نخست به اجمال مباحثی نظری را در باب «شیوهٔ روایتگری سوم شخص محدود» و «روایت ذهنی» برآمده از آن، طرح می‌کنیم؛ سپس در نقدی درون‌متنی می‌کوشیم میزان توفیق گلستان و دستآورد او را در این زمینه تبیین نماییم.

۲. پیشینهٔ تحقیق

بر اساس جست‌وجوی نویسنده در میان منابع مکتوب و پایگاه‌های اینترنتی نمایهٔ مقالات و کتاب‌های مربوط به ادبیات داستانی و روایی ایران، تا کنون پژوهشی مستقل دربارهٔ داستان «به دزدی رفته‌ها» ی ابراهیم گلستان ـ مرتبط یا غیرمرتبط به موضوع پژوهش حاضر ـ منتشر نشده است.

۳. پرسش تحقیق

ابراهیم گلستان در داستان «به دزدی رفته‌ها»، در بهره‌گیری از شیوهٔ روایتگری «سوم شخص محدود» تا چه میزان موفّق بوده است و ضعف‌ها و قوّت‌های روایت ذهنی این اثر کدام است؟

۴. شیوهٔ روایتگری «سوم شخص محدود»

«راوی سوم شخص محدود» ـ که از این پس به اختصار «راوی محدود» می‌خوانیمش ـ تفاوتی اساسی با «راوی دانای کلّ یا سوم شخص نامحدود» دارد: راویِ دانای کلّ بر همهٔ شخصیت‌ها، مکان‌ها، زمان‌ها و موقعیت‌های داستان اشراف دارد و هر نوع اطّلاعاتی را که لازم بداند (اعمّ از اطّلاعات بیرونی یا احوال درونی شخصیت‌ها) به صورت گزارش و توصیف و نقل، در اختیار خواننده قرار می‌دهد. در مقابل، راوی محدود فقط می‌تواند در آغاز روایت یا آغاز هر بخش آن، اطّلاعاتی بیرونی ارائه کند؛ و هر جا که بخواهد دربارهٔ احوال درونی شخصیت و گذشتهٔ او روایت کند، مجبور است با رعایت اصول روایی و فنّی، وارد ذهن شخصیت شود و ذهن او را در مقام کانون و هستهٔ اطّلاع‌رسانی قرار دهد. راوی محدود، برای این کار، می‌تواند از دو شیوهٔ «گفتار مستقیم» (Direct discours) و «گفتار غیرمستقیم» (Indirect discours) استفاده کند.

در گفتار مستقیم، پس از آنکه راوی محدود وارد ذهن شخصیت شد، اندیشه و گفتار درونی شخصیت با نقل قول مستقیم روایت می‌شود؛ و شخصیت افکار، خاطره‌ها، تجارب، تداعی‌ها و امیال خود را با استفاده از ضمیر «من» عرضه می‌کند (فلکی، ۱۳۸۲: ٤٣)؛ اما در گفتار غیرمستقیم، دیگر، بازگویی اندیشه و افکار شخصیت به صورت نقل قول مستقیم و با ضمیر «من» نیست، بلکه به صورت غیرمستقیم و با صدای خودِ راوی محدود، و با ضمیر «او» است. فنّی‌ترین و دشوارترین شکل گفتار غیرمستقیم، «گفتار غیرمستقیم آزاد» (free Indirect discours) است. در این گفتار، صدای راوی محدود و صدای ذهن شخصیت چنان درهم می‌آمیزد که تشخیص آنها از هم دشوار می‌شود. هر گونه افعال رابط میان راوی محدود و صدای ذهن شخصیت (افعالی مانند گفت، اندیشید، پنداشت و غیره)، حرف ربط «که»، و تمام عبارات توضیحی و روشنگر برداشته می‌شود؛ و نیز استفادهٔ نویسنده از عناصر اشاره، ادات پرسش، نشانه‌های گویشی، اصوات، ادات ندا، ضمایر شخصی و ملکی، و قیدها تابع اقتضائات خاصّی است (برای بحث تفصیلی ر.ک ریمون کنان، ۱۳۸۷:

۱۵۲ـ۱۵۳). در اینجا از بحث صرفاً نظری در این باب، خودداری می‌کنیم و در بخش نقد عملی «به دزدی رفته‌ها»، نوع کاربرد و مصادیق موارد مذکور را نشان خواهیم داد. دوریت کوهن در کتاب «ذهن‌های مرئی» دربارهٔ گفتار غیرمستقیم آزاد می‌گوید: « در این صناعت، تفکّر شخصیت با توجّه به نوع بیان خودِ او بیان می‌شود، در عین اینکه رجوع به {صدای} سوم شخص و {حفظ} زمان اصلی داستان نیز دنبال می‌شود (cohn, 1978: 100). پل ریکور آن را شیوه‌ای می‌داند که در آن «سخنان به لحاظ محتوا، سخنان شخصیت است؛ اما راوی آن را به {شیوهٔ} سوم شخص حکایت می‌کند» (ریکور، ۱۳۸۲: ۱۵۹).

به منظور تکمیل این مبحث و درک بهتر آن، ضروری است اشاره‌ای نیز به بحث «کانونی‌گری» (Focalization) بکنیم: منظور از کانونی‌گری، ذهن یا چشمانی است که از منظر آن، هر بخش معیّن از روایت دیده می‌شود. اگر چه ممکن است راوی محدود در حال گفتن باشد، اما نگاه و اندیشه می‌تواند به شخصیت تعلّق داشته باشد؛ به دیگر سخن، در این حالت، شخصیت کانونی‌گر است؛ اما راوی نیست (تایسن، ۱۳۸۷: ۳۷۳). باید توجّه کرد که در بحث «کانونی‌گری» نه فقط «دیدن»، که معانی تلویحی «دانستن» «اندیشیدن» تفسیرکردن» و امثالهم نیز در نظر است. ژرار ژنت، بار نخست آگاهانه این اصطلاح را به جای «دیدگاه»(perspective) و «زاویهٔ دید» (point of viewe) به کار برد تا نشان دهد که نه فقط جنبهٔ بصری، که سویهٔ شناختی و عاطفی و ایدئولوژیک آن را نیز در نظر دارد (ر.ک تولان، ۱۳۸۳: ٦٧ـ٧١). در استفاده از شیوهٔ راوی سوم شخص محدود، برقراری رابطه میان «صدای راوی محدود» و «کانونی‌گری شخصیت»، و رعایت اصول فنّی و زبانی آن، مهم‌ترین عرصه‌ای است که قدرت و هنر نویسندهٔ روایت ذهنی را نشان می‌دهد؛ و در ادامه خواهیم دید که ابراهیم گلستان، در مقام پیشتاز این حوزه، چه میزان توفیق حاصل کرده است.

۵. روایت ذهنی چیست؟

در آغاز این بخش گفته شد که روایتگری به شیوهٔ «سوم شخص محدود» یکی از شیوه‌های خلق «روایت ذهنی» است (شیوهٔ دیگر آن «تک‌گویی درونی» است) و اکنون ضروری است که در باب چیستی روایت ذهنی اندکی بحث شود: روایت ذهنی، روایتی مدرنیستی است که مبنایی معرفت‌شناسانه دارد؛ تا آغاز قرن بیستم، رئالیسم و روایت عینی برآمده از آن، واقعیت را امری همگن و یگانه می‌دانست و معتقد بود که با گزارش و شرح و توصیف

احوال بیرونی و درونی شخصیت‌ها می‌تواند امر واقعی را فراچنگ آورد و در اختیار خواننده قرار دهد. در تقابل با این رویکرد، جنبش مدرنیسم در قرن بیستم، با این برداشت از واقعیت به ستیز برخاست و در چرخشی معرفت‌شناختی نشان داد که دغدغهٔ نویسندهٔ مدرنیست « نه خود واقعیت، بلکه انعکاس آن در ذهن ادراک‌کننده است». «یگانگی واقعیت» اگر مفروض رئالیسم بود، اما برای نویسندهٔ مدرنیست امری ناممکن می‌نمود و در نظر او «تکثّر» و «قائم به فرد بودن» واقعیت جای آن «یگانگی» را گرفت (ر.ک. پاینده، ۱۳۸۹: ۱۸). روایت ذهنی، به عنوان یکی از اصلی‌ترین شاخه‌های روایی مدرنیسم، برآمده از این مبنای معرفت‌شناختی بود و نویسندگان آن کوشیدند نشان دهند هر ادراکی از واقعیت، ماهیتی ذهنیت‌مبنا دارد و اگر ذهن شخصیتِ داستانی به درستی نمایش داده شود آنچه از آن حاصل می‌شود تکثّر شناخت‌های محدود و نسبی است. روایت ذهنی، شورش یا انقلابی علیه مدرنیته و «روشنگری» برآمده از آن بود. مدرنیته آمده بود تا به مدد خرد «روشنی‌یافته» به تک تک آحاد جامعه، هویّت و فردیّت ببخشد؛ اما به محض آنکه اسطوره‌های واپس‌زده را کنار نهاد، خود، گرفتار دوری باطل شد و ماشینیسم، صنعت، سرمایه‌داری و بازار آزاد به مثابهٔ اسطوره‌های جدید سربرآورد. جنگ جهانی درگرفت و بسیاری از اکتشافات به خدمت ماشین کشتار حکومت‌ها درآمد (ر.ک. آدورنو و هورکهایمر، ۱۳۸٤). نویسندگان روایت ذهنی به خوش‌باوری مدرنیته تاختند و کوشیدند شکّاکیت، دلزدگی، نسبی‌اندیشی و به‌خودوانهادگی انسان مدرن را در قالب شخصیت‌های دیگراندیش آثارشان نشان دهند (ر.ک. برادبری و مک‌فارلین، ۱۳۷۱ و ۱۳۷۲). این شیوهٔ جدید روایت همزمان بود با تغییرات بنیادینی که در نظام معرفتی آغاز قرن بیستم پدید آمده بود: پدیدارشناسی هوسرلی و روانکاوی فرویدی، ماهیت کلان‌نگر و جزمی اثبات‌گرایی و ایده‌آلیسم را به چالش کشیده بود وهر یک، به شیوهٔ خود، در بازگشت سوژهٔ انسانی به مرکز معرفت انسانی تأکید داشت (احمدی،۱۳۷۳: ۵۱ـ۵۲). به موازات این جریان، اندیشمندان حوزهٔ جامعه‌شناسی نیز (مانند امیل دورکیم، ماکس وبر، گئورگ زیمل، والتر بنیامین و ...) از بعد غیرانسانی زندگی صنعتی انتقاد می‌کردند و به انحای مختلف از مرگ معنا و شیءوارگی سخن گفتند و از ضرورت احیای سوژهٔ راستینی گفتند که می‌بایست می‌بود تا به جهان، روح و معنا ببخشد (برای بحث تفصیلی در این باره ر.ک. دورکیم،۱۳۸٤؛ وبر، ۱۳۷۳، زیمل،۱۳۸۲).

نویسندگان روایت ذهنی، برای انتقال این دغدغهٔ معرفت‌شناختی خود به خواننده، ناگزیر از پی‌ریزی نظام زیبایی‌شناسی نوینی بودند؛ آنان ناچار بودند که مؤلّفه‌ها و عناصر داستان را در ساخت و پرداختی نوین عرضه کنند که متمرکز بر ذهن شخصیت و نمایش

مستقیم آن باشد تا بتوانند واقعیت متکثّر و ذهنیت‌مبنا را بی‌هیچ واسطه‌ای «نمایش» دهند. از حیث زیبایی‌شناختی، می‌توان گفت که «روایت ذهنی» انعکاس و ثبت بی‌واسطه و مستقیم فضای ذهن و محتویات ذهنی شخصیت یا شخصیت‌های داستان است. در این شیوهٔ روایت، گویی نویسنده از فرم اثر غایب است و خواننده، مستقیماً، رودر روی ذهن شخصیت قرار دارد و بی‌واسطهٔ نویسنده و بی‌دخالت او، مستقیماً آن چیزی را می‌خواند که در ذهن شخصیت گذشته است. بر این اساس، ساخت و کارکرد روایت ذهنی، مطابق یا نزدیک ساخت و کارکرد طبیعی ذهن شخصیت است. در غرب، نویسندگانی مانند مارسل پروست، جیمز جویس، و در دهه‌های بعد ویلیام فاکنر، ویرجینیا وولف و کلود سیمون از گزارش و شرح و توصیف درگذشتند به مرزهایی فراتر از تولستوی، داستایوفسکی و فلوبر دست یافتند و «نمایش» مستقیم ذهن شخصیت را اولویت زیبایی‌شناختی خود قرار دارند. در این میان، روایتگری به شیوهٔ «سوم شخص محدود» ـ به مثابهٔ یکی از جدّی‌ترین و بهترین شیوه‌های خلق روایت ذهنی ـ سربرآورد و مورد توجّه نویسندگان طراز اول شد. دیگر تغییراتی که در این نظام زیبایی‌شناختی نوین پدید آمد به اختصار چنین بود:

- تلقّی از مفهوم زمان درهم شکست: زمان، دیگر نه رشته‌ای از لحظات متوالی، که جریانی دایمی در ذهن فرد دانسته شد که در آن، پیوسته، وقایع گذشته به زمان حال سرازیر می‌شود و بازاندیشی گذشته با تفکّرات حال و پیش‌بینی آینده درهم می‌آمیزد (دیچز و استلوردی، ۱۳۸٦: ۱۰۸). زمان خطی و تقویمی، امری تصنّعی و غیرواقعی و بازی‌گونه پنداشته شد و زمان ذهنی و غیرخطی، ذاتیِ ذهن قلمداد گردید. «زمان‌پریشی به شکل کارکرد ذهن درآمد و حالت طبیعی پیدا کرد؛ و زمان، به شکل بازنمایی جریان آگاهیِ شخصیت و بر اساس اصل تداعی ذهنی، از برهه‌ای به برههٔ دیگر انتقال یافت» (لاج، ۱۳۸۸: ۱٤٤).
- مکان نیز دیگر، نه مفهمومی ثابت و همگن و مطلق و دارای تمامیت، که نقطه‌ای متحرّک دانسته شد؛ و امری نسبی و وابسته به زاویهٔ دید تلقّی گردید. به قول ارتگا گاسِت «درک غایی از مکان زمانی ممکن می‌شود که تعداد بی‌شماری زاویهٔ دید را در کنار هم قرار دهیم تا تصویری کلّی به دست آید» (Ortega gasset, 1967: 117).
- پیرنگ‌های «مرتّب و پرتعلیق» و «طرح‌های کلیشه‌ای» به کناری نهاده شد و به جای پرداختن به منطق علّی میان رخدادها در زمان خطی، نمایش منطق‌های ذهنی و روابط نسبی در اولویت قرار گرفت. به تعبیر ژنویو لوید «تلاش برای توصیف

واقعیت از راه نقل داستانی منسجم، به معنای اخلال در تجربهٔ واقعی هستی، آن چنان که هست، جلوه کرد» (لوید، ۱۳۸۰: ۱۱). براهنی می‌نویسد « پیرنگ دیگر به معنای رئالیستی آن یک طرح یا توطئه نیست، بلکه ساختمانی است متّکی بر الگو {ی ذهنی} و برون‌افکنی ذهنیات» (براهنی، ۱۳٦۲: ٤۲۷).

- در حوزهٔ شخصیت‌پردازی نیز، گزارش و توصیف رفتار و احوال شخصیت، وتعبیر و تفسیر آن به کناری نهاده شد و در تقابل با این رویکرد، نمایش مستقیم اندیشه، عواطف و خاطرات شخصیت، بی‌هیچ تفسیر و تعبیر و جمع‌بندی‌ای، رویکرد غالب شد.

در ایران نیز، برخی از نویسندگان پیشرو ما در دههٔ ۱۳۲۰ و متأثّر از نویسندگان غربی، در پی خلق روایت ذهنی برآمدند. صادق چوبک در سال ۱۳۲٤ داستان کوتاه «بعد از ظهر آخر پاییز» را نوشت و در آن کوشید با ارائهٔ «گفتار مستقیم» کودکی بیچاره به نام اصغر، روایتی خلق کند؛ که توفیقی نیافت و علاوه بر ضعف‌های آشکار معرفت‌شناختی (عرضهٔ ناتورالیسمی سیاه در روایتی ذهنی!) نتوانست حدّاقلّ اصول فنّی آن را نیز اجرا کند(چوبک، ۱۳٤٦). صادق هدایت نیز در داستان کوتاه «فردا» تلاش کرد در قالب «تک‌گویی درونیِ» دو شخصیت، روایتی ذهنی بیافریند که او نیز توفیق چندانی حاصل نکرد (و چون شیوهٔ روایتگری اثر او ارتباطی به مباحث «راوی سوم شخص محدود» ندارد، از هر گونه بحثی در باب آن درمی‌گذریم). چنان که در آغاز این بحث گفته شد، در تاریخ ادبیات داستانی ایران، نخستین نمونهٔ «روایتگری سوم شخص محدود» و بهره‌گیری از دو «گفتار مستقیم و غیرمستقیم» در آن، داستان «به دزدی رفته‌ها»ی ابراهیم گلستان است. نباید فراموش کرد که گلستان، خود، از نخستین مترجمان آثار ذهنی در ایران نیز بود و آشنایی خوبی با نویسندگان غربی این حوزه داشت. اکنون به نقد و تحلیل این داستان می‌پردازیم و ذکر این نکته نیز لازم است که انتظار اینکه این اثر گلستان، کامل و بی‌نقص باشد، انتظاری بجا و منصفانه نیست. باید به ادراک روایی دههٔ بیست توجّه کنیم و فراموش نکنیم که این اثر گلستان، نخستین قدم در راه بالفعل کردنِ امکانات زبان فارسی در این حوزه است. می‌خواهیم نقاط ضعف و قوّت را نشان دهیم تا معلوم شود که در زبان فارسی، برای رسیدن به شیوهٔ «روایتگری سوم شخص محدود» در آثاری مانند «آینه‌های دردار» گلشیری ـ که در حدّ اعلا و در سطح استانداردهای جهانی است ـ چه مسیری پیموده شده است (۲).

۶. نقد و تحلیل داستان «به دزدی رفته‌ها»

«به دزدی رفته‌ها» داستان دلشورهٔ شبانهٔ کلفتی به نام «زینب» است که فکر می‌کند از دو نفر تعمیرکاری که روز قبل برای تعمیر ناودان آمده‌اند، فقط یکی‌شان بیرون رفته و دیگری اکنون خود را در زیر شیروانی پنهان کرده تا موقعیت را برای بازگشت دیگری فراهم کند و شبانه از خانه دزدی کنند. هول و وحشت جان زینب را فرا گرفته است و صدای باد و سایهٔ متحرّک درختان هم مزید بر علّت می‌شود. زینب اصرار دارد به خانم (بی‌نام) و آقای خانه (علی) بقبولاند که درست فهمیده است و در نهایت هم می‌تواند آنان را به شکّ و تردید بیندازد.

گلستان در این داستان کوتاه، همانند نویسندگان مدرنیست، واقعیت محدودی از زمان حال را می‌گیرد و از خلال آن، زمان گذشتهٔ طولانی‌تری را بیان می‌کند: در لابه‌لای این ماجرای سادهٔ زمان حال، هر بار جلوهٔ تازه‌ای از گذشتهٔ زینب را فاش می‌کند و آن را چنان می‌گستراند که برای زمان حال او ارزشی فراوان و تعیین‌کننده می‌یابد. به دیگر سخن، در حین نقل دلشورهٔ زمان حال زینب، به مناسبت‌های مختلف، برخی از شخصی‌ترین و درونی‌ترین خاطرات و اندیشه‌های او را می‌کاود و یادآوری آنها را در میانهٔ ماجرای زمان حال می‌تند تا از همان آغاز نشان داده باشد «که علاقه‌ای ندارد به شیوهٔ واقع‌گرایان سنتی، واقعیت را به صورت حوادثی که به طور منظّم از پی هم می‌آیند و داستان را در زمینه‌ای خاصّ به پیش می‌برند، تصویر کند» (میرعابدینی، ۱۳۸٦: ۲٦۳).

گلستان در این داستان خود، نشان داده که مصرّ است داستانی ذهنی بنویسید و کاوش در درون شخصیت اولویت اساسی اوست. یقین‌ها و قطعیت‌های مورد پذیرش عموم را کنار گذاشته و خواسته است نشان دهد که واقعیت، نسبی و محصول نگاه و اندیشهٔ شخصیت دربارهٔ هستی و اجتماع است. بدین سبب است که به جای پرداختن به ارزش‌های کلّی، به سراغ درونی‌ترین و شخصی‌ترین دغدغه‌های یک شخصیت معمولی رفته و به پی‌ریزی موقعیت‌های سازندهٔ شک و تردید پرداخته است. او آشکار کوشیده است در صورت و محتوا نویسنده‌ای مدرنیست باشد و تلاش او در هماهنگ و متناسب کردن درون‌مایهٔ مدرنیستی داستان با زیبایی‌شناسی آن گواه این مدعا است. اکنون باید میزان نوآوری و قوّت و ضعف این داستان را از منظر روایت ذهنی، بررسی کرد:

این داستان کوتاه سی صفحه‌ای، سه بخش دارد و هر سه بخش آن با صدای راوی محدود روایت می‌شود. در بخش اول و سوم، شخصیتِ کانونی‌شدهٔ این راویِ محدود،

زینب (مستخدم طبقهٔ سوم خانه) است و در بخش دوم، خانمِ خانه (زنِ علی که با شوهرش ساکن طبقهٔ سوم هستند) شخصیت کانونی است.

زمان پایهٔ روایت، همان شبی است که روز قبل‌اش دو کارگر برای تعمیر ناودان به خانه آمده‌اند. هر چند راوی محدود با افعال مضارع به این زمان پایه اشاره نمی‌کند و برای آن نیز افعال ماضی به کار می‌برد، امّا ناچاریم آن را زمان حال یا اکنونِ روایت بدانیم؛ چون تمام داستان برای این شب در حکم «گذشته‌نگر» است و خطّ اصلی روایت در این شب می‌گذرد؛ این شب، نقطهٔ مبدأ یا آغازی است که از آن می‌توان به گذشته و حتّی آینده نگریست. زمان گذشته هم فاصلهٔ دور یا نزدیکی با این زمان پایه دارد: گاه همان روزی است که دو کارگر به خانه آمده‌اند گاه نیز سال‌ها پیش از آن را شامل می‌شود و زمان کودکی و نوجوانی زینب است.

در بخش اول، راوی سوم شخص محدود، روایتگری خود را از زمان حال (همان شب) آغاز می‌کند و پابه‌پای کنش‌های زینب (شخصیت کانونی) پیش می‌رود و هر جا می‌خواهد اطلاعات ذهنیِ زمان حال یا اطلاعاتی از زمان گذشته را عرضه کند، وارد ذهن زینب می‌شود و از «گفتار مستقیم» یا «غیرمستقیم» او بهره می‌گیرد. خواننده با جریان ذهن زینب پیش می‌رود و بدین سبب است که در آغاز سردرگم می‌شود و نمی‌داند این شخصیت کیست و گزاره‌های او دربارهٔ وقایع و افراد، به چه چیز و چه کس ارجاع دارد. حتی نمی‌داند مکان و زمان داستان کجا و کی است. با پیشروی روایت است که خواننده کم‌کم از دریچهٔ ذهن زینب و از خلال گفت‌وگوی او با دیگر شخصیت‌ها به وقایع و افراد پی می‌برد و در می‌یابد که مسئله چیست. به بخش آغازین داستان توجه کنید:

«چراغ نفتی، مطبخ تنگ و باریک را نیمه روشن می‌کرد. چراغ، کنار شانهٔ او، روی طاقچه قرار داشت. خودش روی یک جعبهٔ چوبی نشسته بود و سایهٔ سیاه و سنگینش روی زمین دراز کشیده از دو گوش دیوار کمرنگ که بالا می‌رفت شکسته می‌شد.

«لابد حالا همین جور منتظرن تا نصف شب، اوه! اونوقت نردبون رو ور میدارن میذارن پایین، وای! صدا میکنه، به شیروونی میخوره. اما کی زهله داره؟ چه بادی میاد، اوه! اما نردبون تو شیروونی که- پس کجاس؟ لابد کشیدنش بالا دیگه. پدرسگ! حتماً کشیدنش. تو شیروونی که نمیره.» (گلستان، ۱۳٤۸: ۹).

در پاراگراف اول، روایتگری راوی محدود درخشان است: در عین اینکه محدود به زینب است محدودیت شناختی و ادراکی هم دارد. خواننده- در خوانش نخستین خود-

نمی‌داند این «مطبخ» کجاست، منظور از «او» در سطر دوم کیست و «خودش» به چه کسی ارجاع دارد. یعنی اطلاع‌رسانی، مستقیم نیست و راویِ محدود، برخلاف دانای کل، از همان آغاز به تشریح زمینه نمی‌پردازد و همه چیز را نمی‌گوید؛ بلکه می‌گذارد خواننده قدم به قدم پیش رود تا وقایع و افراد را بشناسد. پاراگراف دوم ـ که در داخل گیومه آمده است ـ گفتمان مستقیم زینب (جریان ذهن او در مرحلهٔ پیش‌گفتار) است. باز خواننده در خوانش نخستین خود نمی‌داند که اینها جریان ذهن است یا نقل قولی مستقیم و بر زبان رانده شده، نیز نمی‌دانم این گفته‌ها از آنِ کیست. راوی محدود، مستقیماً خواننده را به داخل ذهن زینب پرتاب کرده و در جریان اندیشهٔ او قرار داده است و چنان که طبیعت ذهن است اطّلاع‌رسانی غیرمستقیم است: نمی‌دانیم منظور از قید «حالا» چیست، نهاد جملهٔ «همین جور منتظرن» به چه کسانی ارجاع دارد و این واقعهٔ محتمل کدام است، «نردبان و شیروانی» چه ربطی به آن واقعهٔ محتمل دارد، منظور از «پدرسگ» کیست و در کلّ نمی‌دانیم این گزاره‌ها به چه واقعه‌ای اشاره دارد. در وسط گفتمان مستقیم زینب هم جملهٔ «چه بادی میاد، اوه» خواننده را به شرایط زمان حال و آنچه بیرون از ذهن زینب می‌گذرد، متوجّه می‌کند.

روایتگریِ راوی محدود در پاراگراف اول، محدود به اطلاعات عینی پیرامون زینب است و اطّلاع‌رسانی ذهنی هم فقط از مجرای گفتار مستقیم زینب و اندیشه‌های او صورت پذیرفته است. به جرأت می‌توان گفت چنین چیدمانِ آغازینی در یک داستان، تا آن روز داستان فارسی کم سابقه بوده و نویسنده توانسته است خواننده را مجبور کند تمام هوش و حواس خود را برای فهم روایت به کار گیرد و برای ادامهٔ کار او را ترغیب و تحریک کرده است.

اما ضعف این بخش و بخش‌های مشابه (هر جا گفتار مستقیم شخصیت آورده شده است) در کیفیتِ ورود راوی محدود به ذهن زینب و ارائهٔ گفتار مستقیم اوست. نویسنده باید صدای راوی محدود را قدم به قدم به ذهن شخصیت نزدیک کند، طوری که خواننده نفهمد دقیقاً در چه لحظه‌ای روایتگریِ سوم شخص پایان یافته و گفتار مستقیم شخصیت با ضمیر «من» آغاز شده است. گلستان از پس این نکتهٔ ظریف برنیامده است و با آوردن گفتار مستقیم زینب در داخل گیومه («») و در اول پاراگراف، کار را راحت و البتّه خراب کرده است. در ادامه تا پایان داستان، همین اشکال دیده می‌شود و گفتارهای مستقیم در داخل گیومه قرار می‌گیرد. باید توجّه کرد که این گفتار، نقل قولی مستقیم و بر زبان رانده شده در جریان گفت‌وگو نیست که با علامت گیومه آن را از دیگر قسمت‌های متن تفکیک کنیم؛

بلکه واگویه‌های درونی یا به تعبیر دقیق‌تر، جریان ذهن و اندیشه است که بر زبان نیامده و در مرحلهٔ پیش از گفتار است و بنابراین بخشی از امتداد روایت اصلی است و باید دقیقاً در دل متن گنجانده شود.

در برخی جاها، نه تنها اشتباه فوق تکرار شده بلکه گلستان با آوردن جملات رابط و توضیحی، پیش از گفتمان مستقیم، کار را خراب‌تر کرده است. مثلاً در قسمت آغازین بخش دوم داستان: «زن پیش خود میاندیشید «خمیر لای موها ته‌نشین میکنه. همیشه همینطوره» و بعد مسواک را از لیوان درآورد و لیوان آب را خالی کرد....» (گلستان، ۱۳٤۸: ۲٦). جملهٔ توضیحی «پیش خود می‌اندیشید» و قرار گرفتن جریان ذهن در گیومه، دوباره، حرکت و سیر طبیعی «صدا» از جانب راویِ محدود به سوی ذهنِ شخصیت را خراب کرده است. در بحث گفتار مستقیم، نکتهٔ برجسته و جالب این است که گاه گلستان، گفتار مستقیم زینب را به صورت ضمیر اول شخص (من) نیاورده و انتقال صدا از ضمیر «او» به ضمیر «من» نیست؛ بلکه آن را به صورت دوم شخص و با ضمیر «تو» آورده است: زینب در جریان اندیشهٔ خود، با ضمیر «من» به خود ارجاع نمی‌دهد و خود را با ضمیر «تو» مخاطب قرار داده است. و حتی در یک بخش، این گفتار مستقیم با ضمیر «تو» در داخل گیومه قرار نگرفته است:

> حرکاتش خود به خود بود. وجودش مکیده شده بود- مثل انار مکیده توی صندوق زباله، دور افتاده و خشک.
>
> ظرفها را بگذار. عجله کن. نفرین کن. آهسته و بی‌معنی چرخی بزن. چراغ نفتی را که هنوز می‌سوزد فوت کن. یک قدم از مطبخ بیرون بگذار. برگرد و کلید چراغ برق را بپیچان (همان: ۳۲).

در بخش فوق، اگر گفتار مستقیم بر سر پاراگراف نمی‌آمد و فاصلهٔ میان صدای راوی و صدای زینب پر می‌شد، طوری که گذار از ضمیر «او» به ضمیر «تو» طبیعی و کُند صورت می‌پذیرفت، با گفتار مستقیم درخشانی روبه‌رو می‌شدیم.

اما برای نویسنده‌ای که راوی محدود را برگزیده، پرداخت و تنظیم «گفتار غیرمستقیمِ» شخصیت و نمایشِ کیفیتِ آمد و شد میان صدای راوی و کانونی‌گری شخصیت، بسیار مشکل‌تر از گفتار مستقیم است. در گفتمان غیرمستقیم، صدا از آنِ راوی محدود است و روایت با ضمیر «او» پیش می‌رود؛ ولی اندیشه و نگاه از آنِ شخصیت است و کیفیت درهم تنیدن این دو است که قابلیت نویسنده و فهم روایی او را نشان می‌دهد. نویسنده باید با

صدایِ راوی محدود، ذهن شخصیت را نمایش دهد و از شرح و گزارش بپرهیزد تا خواننده بپذیرد که در مسیر ذهن شخصیت قرار دارد. از این حیث، گلستان در این داستان، قوّت و ضعف‌هایی دارد:

در برخی جاها تا حدی توانسته راوی محدود را از خلال ذهن و چشم شخصیت عبور دهد و او را وادارد از دریچهٔ چشم و ذهن شخصیت ببیند و بیندیشد:

> گلدسته‌ها بلند و محکم از میان هر چیز بیرون آمده و بر هر چیز مسلط بودند. صدایی که از میان آنها برمی‌خاست! چه زیبا بود! هرگز نشد که بالای آنها برود و لذت دنیا را بچشد. نشد که راز بالا رفتن از پله‌های آن را پیدا کند. در میان این راز بلند و مسلط چه نهفته است؟.... (همان: ۳۲).

در این بخش ـ اگر از رنگ توضیحی و تا حدی اطلاع‌رسانی مستقیم آن درگذریم ـ راویِ محدود توانسته دنیای اندیشه و واخوانی خاطرات زینب را از دریچهٔ ذهن او و با صدایِ خود (ضمیر او که از آن راوی محدود است) نمایش دهد.

در چند بخش هم، راوی محدود به خوبی در مسیر نگاه و چشم‌انداز زینب محدود و منحصر شده است: «بی‌اختیار به بالا نگاه کرد. سایهٔ چوب‌رختی، با پره‌های متعدد و سر کج که یک کلاه به یکی از آنها آویزان بود، روی دیوار کنار پله‌ها افتاده بود.» (همان: ١٦).

> زینب چشمهایش را پایین دوخت. در حاشیهٔ قالی دو خط موازی با لبه‌های سرخ کشیده شده بود. مارپیچ‌ها و شکل‌های بی‌قواره، یک تصویر آبی رنگ مثل چند دم عقرب پهلوی هم چیده شده با خال‌های قرمز، میان این دو خط موازی را پر می‌کردند (همان: ۱۷).

در دو بخش فوق، راوی محدود پس از جملهٔ اول، کاملاً در چشمان زینب قرار گرفته و دقیقاً نگریسته‌های او را می‌بیند و گزارش می‌دهد.

اما در عمدهٔ بخش‌های دیگر، پرداخت گفتار غیرمستقیم و عرضهٔ اندیشه و ذهن شخصیت، ضعف‌هایی دارد. نویسنده در بسیاری جاها با آوردن افعال توضیحیِ رابط مانند «پیش خود می‌اندیشید»، «نمی‌دانست»، «از ذهنش گذشت»، «به یاد آورد»، «در اندیشه‌اش بود» و حتی جملات توضیحی مستقیم مانند «همه چیز در ذهنش پیچ می‌خورد»، «خود را سرد و خالی یافت»، «چند لحظه گیج ماند»، «هیچ از ذهنش نگذشت»، «نمی‌دانست که در آن زمان چه فکری می‌کرده است» و «در کله‌اش صدای پای فکر طنین افکند» طبیعت گفتار

غیرمستقیم و کیفیت ورود به ذهن شخصیت را خراب کـرده اسـت و گـاه ماننـد نویسـندهٔ روایت عینی عمل کـرده اسـت و در نمـایشِ جریـان ذهـن، سـکته و دسـت‌انـداز ایجـاد کرده است.

بخش سوم داستان، بیشترین گفتار مستقیم و غیرمستقیم شخصیت را در خود جای داده است. در این بخش، راوی محدود، یکسره بر ذهن زینب متمرکز شده و جریـان واخـوانی خاطرات گذشته و اندیشه‌های اکنون او پیوسته درهم آمیخته می‌شود و گفتار مستقیم او در میانه‌های گفتار غیرمستقیم هم آورده مـی‌شـود. بـا وجـود اینکـه افعـال رابـط و جمـلات توضیحیِ مستقیم و ادات تشبیه و اطلاع‌رسانی مستقیم در بیشتر قسمت‌های این بخش دیده می‌شود، ولی باز جریان ذهن، حالتی سیّال دارد و نوسان آن در میان واقعه‌هـای مختلـف و زمان‌های پریشان نمایانده شده اسـت. ذهـن زینـب، بـه خانـهٔ دوران کـودکی و سـروهای قبرستان و گلدسته‌ها پرواز می‌کند، عمری کلفتی دیگران کردن را مرور می‌کنـد، بـه پـانزده شانزده سالگی و جشن عروسی و اتاق حجله و دستمالی کـه دیـده‌اسـت مـی‌رسـد، و در نهایت خاطرهٔ سمج و گناه‌آلود عشقبازی نیمه تمام فردای آن روز عروسی را به یاد می‌آورد. در حین غرق شدن در خاطرات گذشته، ذهن زینب به زمان حال نیز می‌آید و به اکنون هم می‌اندیشد تا اینکه در نهایت ملغمه‌ای از صداها و خاطرات و کابوس‌های هولناک می‌شود. در این بخش، گلستان تا حدّی توانسته است زبان، و سازوکار روایت را متناسـب بـا ایـن دنیای ذهنیِ خیال و اندیشه به کار گیرد؛ هر چند باز در مواقعی، اطّلاع‌رسانی‌های مستقیم ـ که دخالت و دستکاری مستقیم نویسنده را در ذهن شخصیت نشان می‌دهد – زیبایی‌شناسی روایت را مختل کرده است.

براساس آنچه که دربارهٔ روایتگری داستان گفته شد، به سهولت مـی‌تـوان دریافـت کـه چارچوب و طرح کلی داستان در بهره‌گیری از مؤلّفه‌های زمان، مکان، شخصیت‌پـردازی و پیرنگ مطابق با طرح روایت ذهنی است:

روایت داستان از زمان حال پایه آغاز می‌شود و در گفتارهای شخصیت مرتباً به گذشـته رجوع می‌شود و ذهن شخصیت به یادآوری و واخوانی خاطرات و وقایع گذشته می‌پردازد و در این میان مرتباً به زمان حال هم می‌آید و پاندول‌وار میان گذشته و حال، و گاه آینده در نوسان است. علاوه بر زمان، «مکان» هم در گفتمان شخصـیت فقـط اندیشـیده و یـادآوری می‌شود و مکانی ثابت و ایستا و عینی نیست. کلیت دو مؤلّفهٔ زمان و مکان، مطابق با روایت ذهنی است؛ اما گلستان در اجرای آن ضعف‌هایی از خود نشان داده است: به قیدهای زمـان

و مکان مستقیماً اشاره کرده است و در بسیاری جاها توصیفی مستقیم و سرراست از ظرف زمانی و مکانی رخدادها و خاطرات گذشته ارائه کرده است. ذهن شخصیت در یادآوری و واخوانی وقایع گذشته هیچ‌گاه به تشریح مکان و زمان نمی‌پردازد. این دو از بدیهیات ذهن است و ذهن در حین یادآوری، اشارت‌هایی گذرا به آنها دارد و هر گاه به صراحت و مستقیماً به آنها پرداخته شود معلوم می‌شود ثمرهٔ دخالت نویسنده و اطلاع‌رسانی مستقیم او است و در جریان ذهن اختلال ایجاد می‌شود. اکنون یکی از بهترین نمونه‌های نمایش جریان ذهن در بخش سوم داستان آورده می‌شود تا معلوم کنیم که چگونه اطلاع‌رسانی مستقیم نویسنده در باب زمان و مکان، جریان ذهن را مختلّ کرده است:

.... یک رقاص پیالهٔ عرق روی پیشانی خود گذاشته بود و می‌رقصید. بعد زنها پشت اطاق حجله جمع شدند. و او، دختر کلفت پانزده شانزده ساله، دلش می‌خواست داخل حجله را ببیند. دستمال که بیرون افتاد زنها شیلون کشیدند و حالا او می‌خواست با این صدا همه چیز را بپوشاند. "استغفرالله!" مثل اینکه می‌توانست صدا را شدت دهد.... می‌دید که فردای آن شب از خستگی روی تشک‌هایی که توی یک اطاق انبار شده است افتاده است و از گرمای بعدازظهر تابستان، با همه خستگی، خوابش نمی‌برد. اینک کوشش محقّری می‌کرد تا همه چیز را فراموش کند..... اما می‌دید که پسر در اطاق را باز می‌کند و.... گناه او اگر هم گناه بود، گناه بی‌حاصل و ناتمامی بود. دیگران نگذاشته بودند که حاصل دهد و تمام شود. اکنون به خاطر می‌آورد که در همان لحظه دخترهای مهمان بالا آمده بودند و هنگامی که پسر را و او را در اطاق دیده بودند زده بودند زیر خنده..... چندی نگذشت که آنجا را ترک کرد و لذت نفس گرم مرد برای او در همانجا تمام شد..... آنگاه یکبار دیگر خنده‌های پست و پرمدّعای دخترهای مهمان او را لرزاند. آنها را ناجنس و پتیاره خواند.... (گلستان، ۱۳٤۸: ۷-۳۵).

در بخش فوق جهش از رخدادی به رخداد دیگر و پرش‌های زمانی مطابق با جریان ذهن و سیر اندیشه در یادآوری گذشته است و نوسان میان حال و گذشته را هم شاهدیم: ذهن زینب به قرینهٔ رقاص مراسم عروسی، متوجّه اتاق حجله می‌شود؛ شیلون زنها پس از پرتاب شدن دستمال، آشفتگی اکنون او را می‌نماید و ذهن او می‌خواهد در آن صدا، هجوم خاطرات را خفه کند؛ «استغفرالله» به زمان حال زینب اشاره دارد و اینکه او می‌کوشد خاطرهٔ گناه‌آلود خود را به یاد نیاورد؛ حجله و دستمال، فردای آن شب را به ذهن زینب تداعی می‌کند و او عشقبازی ناتمام خود را با پسری غریبه به یاد می‌آورد؛ عذاب آن گناه هم اکنون او را در چنگ دارد ولی باز ادامهٔ آن خاطره، سمج سر برمی‌آورد و زینب به یاد می‌آورد که

چگونه دختران مهمان، به او، دختری کلفت و نوجوان، خندیده‌اند و تمسخر آنها تـا اکنـون ادامه دارد.

اما اطلاع‌رسانی مستقیم زمانی و مکانی، مخلّ جریان ذهن شده است: «او، دختر کلفـت پانزده شانزده ساله»، «حالا»، «فردای آن شب» «تشک‌های انبار شده در یک اطـاق در طبقـهٔ بالا»، «هنگامی که پسر را و او را دیده بودند»، «چندی نگذشت»، «همانجا تمام شد»، «آنگاه»، «در همان لحظه» همگی، دلالت بر دخالت نویسنده در جریان ذهـن شخصـیت دارد. مـثلاً، برای خود زینب بدیهی است و خود می‌داند که آن زمان پانزده شانزده ساله بـوده، بـرای او بدیهی است که مکان و زمان رخدادها کی و کجا بوده است و اصلاً ضرورتی ندارد که این بدیهیات را برای خود مرور کند. اینها، همگی، نتیجهٔ دخالت و دستکاری نویسنده در ذهـن شخصیت است تا برای خواننده اطلاع‌رسانی کند. نویسنده می‌بایست مکان‌ها و زمـان‌هـای فوق را در میانهٔ ماجرا و به گونه‌ای غیربرجسته و غیرمستقیم تعبیه مـی‌کـرد، آن چنـان کـه گویی اشارت‌های طبیعی ذهن در حین بازاندیشی ماجرا است؛ نـه اینکـه آشـکارا مکـان و زمان را پیش از نقل رخداد یا در میانهٔ آن به خواننده بنمایاند و او را تفهیم کند.

اما گلستان در پردازش شخصیت زینب به گونه‌ای کـاملاً ذهنـی عمـل کـرده اسـت و پیرنگ داستان چیزی جز کاوش و مداقّه در لایه‌های پنهان ذهـن او نیسـت. در آغـاز فکـر می‌کنیم که پیرنگ داستان جنبه‌ای کنشی و بیرونـی دارد و منتظـریم بفهمـیم کـه آیـا واقعـاً دزدانی در کار هستند و آیا قرار است که نیمه‌های شب آشکار شوند و دزدی آنها سر بگیرد یا نه. ولی در ادامه می‌فهمیم که همهٔ اینها بهانه یا تمهیدی بوده است برای بررسی ریشه‌های شکّ و وسواس در درون زینب. در بخش سوم است که درمی‌یابیم چرا ذهـن زینـب ایـن همه درگیر خطرهای احتمالی است و می‌فهمیم که عدم امنیـت و وسـواس و نسـبت دادن گناه به دیگران، ریشه در چه دارد. گلستان با فراست تمام، حادثهٔ طنزآمیز دزدی را وسیله‌ای برای کاوش در درون زینب قرار داده است، و از همان آغاز با محدود کـردن اطلاعـات بـه جریان ذهن او، توانسته است خواننده را قدم به قدم به داخل داستان اصلی بکشاند و پیرنگ را لحظه به لحظه بگستراند. ارائهٔ محدود اطلاعات در آغاز داستان و عرضهٔ اندک انـدک آن از دریچهٔ ذهن زینب، کیفیتی پلیسی هم به داستان داده است. مثلاً در صفحهٔ بیست و یکـم داستان (متن از صفحهٔ نه شروع می‌شود) است که تازه می‌فهمیم اسم صاحبخانهٔ یهودی آن خانهٔ سه طبقه آقای «کهنیم» است و هر جا زینب واژهٔ «جهود» را در ذهن داشته یا بر زبـان رانده، منظور او بوده است. در صفحه بیست و نهم معلوم می‌شود که اسم مرد خانه– خانـهٔ

طبقهٔ سوم که زینب کلفت آنهاست- «علی» است و ما این را در حین گفت‌وگوی زنش با او درمی‌یابیم .

ذهن شخصیت و پیرنگ ذهنی داستان، به مثابهٔ درون‌مایهٔ داستان طراحی و پرداخته شده است و با مداقّه در ذهن زینب است که می‌توانیم دربارهٔ درون‌مایهٔ داستان بحث کنیم. زینب در زمان حال، درگیر اضطراب، احساس ناایمنی و وسواس است. می‌پندارد چشمانی پنهان همیشه ناظر و مراقب اوست و در همه چیز ردّ پایی از گناه و توطئه می‌بیند. با واکاوی خاطرات او ـ که عمدتاً در بخش سوم داستان به آنها پرداخته شده ـ می‌توان به ریشهٔ اضطراب و نابهنجاری‌های روانی او پی برد. او در نوجوانی، زمانی که کلفت خانه‌ای بوده که در آن عروسی گرفته‌اند، با پسری ناشناس به صورتی اتفاقی یک تجربهٔ ناتمام جنسی داشته است که در میانهٔ آن دختران میهمان سر رسیده‌اند و به او خندیده‌اند. زینب همیشه رابطه‌ای دوگانه با این خاطرهٔ خود داشته است: از یک سو، از آن شرمسار است و همیشه احساس گناه می‌کند؛ و از سویی دیگر، لذّت هر چند ناتمام آن در ذهن‌اش ماندگار شده است. احساس ناایمنی او در حین آن عمل گناه‌آلودِ توأمان با لذت، به تمام زندگی او سرایت کرده است و او همیشه می‌پندارد کسانی در کمین اویند و حتی در خصوصی‌ترین لحظه‌ها هم دیده می‌شود. مکانیزم دفاعی او هم در برابر این خاطرهٔ سمج، فرافکنی است و به این خاطر است که در داستان، سکینه (کلفت خانهٔ طبقهٔ دوم) را محکوم به رفتار ناسالم می‌کند و گمان می‌برد او به همه تمایل و سروسّری با نامحرمان دارد. در واقع، این تمایلات درونی خود اوست که شدیداً آن را در خود سرکوب کرده و مرتباً به دیگران منتقل‌اش می‌کند. خنده‌های دختران میهمان، برای همیشه او را تحقیر کرده است. زینب از آن واقعه به بعد، همیشه بازنده و زیردست بوده است و یک عمر کلفتی دیگران را کردن، نمود بیرونی همین بازندگی و تحقیر است. ریشهٔ کلام شدیداً مذهبی زینب را هم باید در فرار او از آن واقعهٔ گناه‌آلود دانست. او با تکیه بر ادعیه و شعائر دینی مرتباً می‌خواهد از بار گناهی که بر دوش می‌کشد خلاصی یابد یا دیگران را مجاب کند که دور از دغدغه‌های گناه‌آلود است. تعلیق در مرز گناه و لذّتی که نهایت‌اش خواری و تحقیر بوده، اکنون او را در معرض ترس از خطرهای ناشناخته و تاریکی‌ها و وسواس و هول قرار داده است. زینب هر قدر هم که می‌خواهد آن خاطره را به یاد نیاورد، نمی‌تواند و باز آن واقعه، مصرّ و سمج در ذهن رنگ می‌گیرد. سرکوب آن و فرافکنی‌اش به دیگران هم درمانی موقت است و او در خلوت خود نمی‌تواند از آن رهایی یابد.

گلستان این گونه سیطره و استیلای گذشته را در روانِ اکنون شخصیت نشان داده است. او وارد جزئی‌ترین و شخصی‌ترین لایه‌های ذهنی کلفتیِ معمولی شده و مانند روان‌شناسی حسّاس، در پی کشف ریشه‌های نابهنجاری روانی او برآمده و در این میان، تنها سر نخی به خواننده داده است. درون‌مایهٔ داستان مستقیماً عرضه نشده و خواننده در لابه‌لای خاطرات گنگ و محو شخصیت داستانی، بـه مداقّـه واداشـته شـده اسـت. پیرنـگ اثـر و پـردازش شخصیت، چیزی جز غور در لایه‌های پنهان شخصیت داستان نیست و به این اعتبار اسـت که باید گلستان را نویسندهٔ داستان ذهنی دانست. خاطره‌ای معمولی از سالیان دور، در ذهن زینب تبدیل به واقعه‌ای هولناک شده است و در اکنـون او، نـاقوس ذهـن و سـوهان روح است. گلستان به زیرکی از ارائهٔ اندیشه‌های کلی و محتواهای کلان اجتماعی، خود را کنـار کشیده و با تعمّق و درون‌کاوی شخصیت نشان داده که از قطعیت‌ها خبری نیست و هرچـه هست باید در ذهن شخصیت و در نگاه او به جهان، کشف شـود. او نشـان داده برخـی از چیزهای بسیار معمولی زندگی پنهان ما، می‌تواند آن قدر تأثیرگذار باشد که رفتار اجتمـاعی ما را پس از سالیان دراز شکل دهد و سایهٔ سنگین‌شان همهٔ زندگی ما را در برگیرد.

در کنار این دغدغه‌های ذهنی و روانی، گلستان به صورتی غیرمستقیم و پنهان، بسـیاری از مسائل اجتماعی و تفاوت طبقاتی را هم در نظر داشته است: زنی که عمـری ملافـه‌هـای دیگران را شسته، خودش لحافی چرک دارد:

> به لحاف خویش نظر افکند: سربی رنگ، چرک، با لبه‌های سربی رنگ‌تر، چرکتر. بعـد خودش را می‌دید که هفته‌ای دوبار ملافهٔ دیگران را می‌شـوید. سـال‌هـای گذشـته‌اش پشت سرهم ایستاده بودند. همه محو و همه بی‌ملافه، و یک لحاف چرک و چلم روی همه کشیده شده بود (همان: ۳۳).

زینب در داستان با نردبانی که پیدا شده، همذات پنداری می‌کند و به این نتیجه می‌رسد که در تمام عمرش مانند آن نردبان فقط وسیلهٔ بالا رفتن مردم بوده است:

> و او هم‌چنان به نردبان فرسوده و مسـتعمل، بـه زنـدگی مکیـده و در راه دیگـران تبـاه و سائیده شدهٔ خویش و به سایه‌های بی‌رفتار، به رنج‌ها و ندانستن‌های خویش، به آنچه کـه از وجودش کنده شده و در کنار وجودش نقش زمین شده بود نگاه می‌کرد (همان: ۲۵).

در برخی از بخش‌های داستان، تزئین نثر، وسواس در آهنگ درونی کلام و طمأنینهٔ کلام و اندیشه، با ساختار ذهن شخصیّت ـ که کلفتی معمولی و بی‌سواد اسـت ـ تناسـب نـدارد.

این صیقل دادن کلام و اندیشه، خواننده را از ذهن شخصّیت دور می‌کند و دلالتی آشکار بر مداخلهٔ نویسنده دارد:

> سرش را زیر لحاف کرد. اما دنیا را دیگر غوغا و فریاد پر کرده بود. باد صداهای مبهم و گمشده را از ته دنیا جمع می‌کرد و با خود می‌کشاند. صدای تنهایی، صدای وحشت، صدای تاریکی، صدای قطره‌های آب که در غار دوردست کوهسارها فرو چکد و مخلوق نیمه حیوانی را برماند، صدای رعدی که درختان برق زده را بلرزاند و گله‌های انسانی را درهم انگیزد.... گویی سپاه گورکن‌ها با هم کلنگ بر زمین می‌کوبند؛ همچنانکه هر چه مار و عقرب در دنیا است به عربده درآمده باشند؛ سم هزار اسب تکاور روی جاده‌های سخت گردنه‌ها کوبیده می‌شد و در دل سنگستان‌های وحشی غریو می‌افکند.... (همان: ۹–۳۸).

آشکار است که این گزاره‌های فخیم و ادیبانه هیچ تناسب و هماهنگی‌ای با صداهای موجود در ذهن خام و بدوی زینب ندارد و محصول دخالت نویسنده و ریختهٔ قلم او است. مواردی از این قبیل را باید نشان ضعف نویسنده در شخصیت‌پردازی و در چیدمان گفتار غیرمستقیم شخصیت دانست.

با وجود برخی اشکال‌های روایی و زیبایی‌شناختی که بر این داستان گلستان وارد است و ذکر برخی از آنها گذشت، اما باز باید این اثر را از حیث درون‌مایه، و از حیث بهره‌گیری مدرنیستی نویسنده از برخی مؤلّفه‌های روایت ذهنی، اثری کم نظیر و ممتاز در آن روزهای داستان فارسی دانست.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۷. نتیجه‌گیری

- گلستان در داستان «به دزدی رفته‌ها»، روایتی ذهنی مبتنی بر کشمکش درونی شخصیت، عرضه کرده‌است. نمایش بحران درونی شخصیت و کاوش در لایه‌های پنهان روان او، دغدغهٔ اساسی گلستان در این داستان بوده است. او حضور مستمرّ گذشته در اکنون شخصیت، ماندگاری خاطره در روان او، و جهت‌بخشی آن در رفتار اکنون را در روایتی ذهنی نمایش داده است و این امر، تا آن روزگار داستان فارسی کم‌سابقه بوده است.
- داستان، زمانی ذهنی و دوری دارد و روایتگری آن، در قالب راوی سوم شخص محدود به ذهن شخصیت است: راوی محدود، رخدادی معمولی از زمان حال

شخصیت را گزارش می‌دهد و در جست‌وجوی ریشه‌های آن، بـه ذهـن شخصـیت وارد می‌شود و با گفتار مستیقم و غیرمستقیم شخصـیت، هـر بـار جلـوه‌ای تـازه از گذشتهٔ او فاش می‌شود و سیطرهٔ گذشته بر زمان حال نمایانده می‌شود.

- پیرنگ داستان، تعمّقی در احوال درونی و افکار و خاطرات شخصیت است؛ و جهان بیرون، از منظرِ شخصیت تفسیر و اندیشیده می‌شود. رخداد بیرونی زمان حال، فقـط بهانه و تمهیدیِ برای نمایش دغدغه‌ها و اضطراب درونی شخصیت است و مداقّه در جریان ذهن شخصیت است که زمان حال او را تبیین می‌کند. محدویت اطّلاع‌رسانی در بخش آغازین داستان، و فرایند گسترش آن در پیوند با ذهن شخصـیت، از دیگـر امتیازهای پیرنگ ذهنی داستان است.
- انتخاب شخصیت و پردازش غیرمستقیم او، به شیوهٔ روایت ذهنی است و کاوش در روان او، برای کشف ریشه‌های فرافکنی و سرکوبی اسـت کـه شخصـیت در اکنـون خود با آن درگیر است؛ اما این نمایش ذهنی، از حدّ شخصی هم فراتر مـی‌رود و بـا مسایل کلان اجتماعی پیوند می‌خورد.
- روایت ذهنی این داستان ضعف‌هایی زبان‌شناختی و زیبایی‌شناختی دارد: در گفتمـان مستقیم شخصیت، گذار از صدای راوی محدود به صدای ذهن شخصیت، طبیعـی و تدریجی نیست و راوی محدود، ناگهان و یکباره، در ذهن شخصیت پرتاب می‌شود؛ جملات و افعال رابط و توضیحی، و ذکر قراین راهنمـای آشـکار، پیونـد و اتّصـال کانونی‌گری شخصیت با صدای راوی محدود را در گفتمان غیرمستقیم شخصیت، از حالت طبیعی خارج کرده است؛ توصیف مستقیم زمینـه‌هـای رخـداد، ذکـر دقیـق و پیوستهٔ قیدهای زمان و مکان، تشریح بدیهیات ذهن شخصـیت از زبـان خـود او، و ناهماهنگی گزاره‌های ادبی و پرداختهٔ متن روایی با ذهن ابتدایی و بدوی شخصـیت، از عمدهٔ این ضعف‌های روایی است که نتیجهٔ دخالت و دستکاری نابجای نویسنده و اطلاع‌رسانی مستقیم او است.
- در مجموع می‌توان گفت گلستان در تنظیم و هماهنگی نظام زیبایی‌شـناختی روایـت اثر با مبانی معرفت‌شناختی آن، توفیقی نسبی حاصـل کـرده و نشـان داده اسـت کـه آگاهانه و اندیشیده به این شیوهٔ روایت روی آورده است. اگر روایت ذهنی «به دزدی رفته‌ها» را با معیارهای زمان نگارش‌اش بسـنجیم (سـال ۱۳۲۶) و ادراک روایـی آن زمان را در نظر آوریم، ارزش کار گلستان را بیشتر درمی‌یابیم؛ و به واقع، نمـی‌تـوان

انتظار داشت نخستین نمونهٔ این شیوه در زبان و داستان فارسی، نمونه‌ای بی‌عیب و نقص باشد.

پی‌نوشت‌ها

۱. در سراسر این مقاله، اصطلاح «روایت ذهنی» را آگاهانه و اندیشیده به جای «جریان سیّال ذهن» به کار برده‌ایم و برای این کار، سه دلیل داشته‌ایم: نخست اینکه، «جریان سیّال ذهن» حدّاکثر امکانِ تحقّقِ «روایت ذهنی» است و اطلاق آن بر همهٔ روایت‌های ذهنی درست نیست؛ نمونه‌هایی از روایت داریم که از یک طرف، عینی و رئالیستی نیستند و از طرف دیگر، اصلاً به حدّ «جریان سیّال ذهن» نرسیده‌اند و برای تعریف آنها ناگزیریم از واژهٔ «روایت ذهنی» استفاده کنیم. داستان «به دزدی‌رفته‌ها» که در این مقاله مورد بحث ما است دقیقاً یکی از همین موارد است. دوم اینکه، اصطلاح «جریان سیّال ذهن»، برآمده از مطالعات غربی‌ها دربارهٔ رمان‌هایی همچون «خشم و هیاهوی» فاکنر، «اولیس» جویس، «موج‌ها»ی وولف، و «جادهٔ فلاندر» کلود سیمون است؛ و به نظر نگارنده، در داستان فارسی، حدّاقلّ از سال ۱۳۰۰ تا ۱۳۵۷ هیچ نمونه‌ای در داستان فارسی نداریم که روایت آن به غلظت و شدّت موارد مذکور باشد (حتّی «شازده احتجاب» و «کریستین و کید» گلشیری). به کار بردن «روایت ذهنی» برای آثار این دوره صحیح‌تر است و مشکل نظری و روشی پیش نمی‌آورد. سوم اینکه، کاربرد اصطلاح «جریان سیّال ذهن» در مطالعات ما ایرانی‌ها سویه‌ای صرفاً زیبایی‌شناختی یافته است و مرتباً با صناعات پیچیدهٔ روایی و زمان‌شکنی و فرم‌زدگی تعریف می‌شود؛ شاید بتوانیم با کاربرد اصطلاح «روایت ذهنی» نگاهمان را تعدیل کنیم و سویهٔ معرفت‌شناختی آن را نیز در نظر قرار دهیم.

۲. «نقد و تحلیل داستان به دزدی‌رفته‌ها» درون‌متنی و جزءنگارانه و معطوف به داستان است؛ برای درک بهتر تحلیل‌ها و نمونه‌ها، از خواننده درخواست می‌شود همزمان با مطالعهٔ این بخش، متن داستان را نیز مطالعه نماید.

کتاب‌نامه

آدورنو، تئودور و ماکس هورکهایمر (۱۳۸٤). دیالکتیک روشنگری، ترجمهٔ مراد فرهادپور و امید مهرگان، تهران: انتشارات گام نو.

احمدی، بابک (۱۳۷۳). مدرنیته و اندیشهٔ انتقادی، تهران: نشر مرکز.

برادبری، مالکوم و جان مک فارلین . (۱۳۷۲ و ۱۳۷۱). نام و سرشت مدرنیسم، ترجمهٔ احمد میرعلایی، در فصلنامهٔ زنده رود، شمارهٔ دوم و سوم.

براهنی، رضا (۱۳٦۲). قصه‌نویسی، چاپ سوم، تهران: نشر نو.
پاینده، حسین (۱۳۸۹). داستان کوتاه در ایران (داستان‌های مدرن)، جلد دوم، تهران: نیلوفر.
تایسن، لُیس (۱۳۸۷). نظریه‌های نقد ادبی معاصر، ترجمهٔ مازیار حسین‌زاده و فاطمه حسینی، ویراستار حسین پاینده، تهران: نگاهِ امروز، حکایت قلم نوین.
تولان، مایکل‌جی (۱۳۸۳). درآمدی نقادانه ـ زبان‌شناختی بر روایت، ترجمهٔ ابوالفضل حرّی، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
چوبک، صادق (۱۳٤٦). خیمه شب‌بازی (مجموعه داستان کوتاه)، چاپ سوم، تهران، سازمان انتشارات جاویدان.
دورکیم، امیل (۱۳۸٤). تقسیم کار، ترجمهٔ باقر پرهام، تهران: نشر مرکز.
دیچز، دیوید و جان استلوردی (۱۳۸٦). رمان قرن بیستم، در کتاب «نظریه‌های رمان»، ترجمهٔ حسین پاینده، تهران: نیلوفر.
ریکور، پل (۱۳۸٤). زمان و حکایت، ترجمهٔ مهشید نونهالی، جلد دوم، تهران: گام نو.
ریمون‌کنان، شلومیت (۱۳۸۷). روایت داستانی: بوطیقای معاصر، ترجمهٔ ابوالفضل حرّی، تهران: نیلوفر.
زیمل، جورج (۱۳۸۲). تضاد فرهنگ مدرن، ترجمهٔ هاله لاجوردی، فصلنامهٔارغنون، شماره ۱۸.
فلکی، محمود (۱۳۸۲). روایت داستان، (تئوری‌های پایهٔ داستان‌نویسی)، تهران: نشر بازتاب نگار.
گلستان، ابراهیم (۱۳٤۸). آذر، ماه آخر پاییز (مجموعه داستان کوتاه)، چاپ دوم، تهران: انتشارات روزن.
لاج، دیوید (۱۳۸۸). هنر داستان‌نویسی، ترجمهٔ رضا رضایی، تهران: نشر نی.
لوید، ژنویو (۱۳۸۰). هستی در زمان، در کتاب «خویشتن‌ها و راویان در ادبیات و فلسفه»، ترجمهٔ منوچهر حقیقی‌راد، تهران: نشر شبستان.
میرعابدینی، حسن (۱۳۸٦). صد سال داستان‌نویسی ایران، جلد اول و دوم در یک مجلّد، چاپ چهارم، تهران: نشر چشمه.
وبر، ماکس (۱۳۷۳). اخلاق پروتستانی و روح سرمایه‌داری، ترجمهٔ عبدالکریم رشیدیان، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

Ortega Gasset, Jose (1968). the Dehumanization of Art and other Essays on Art, Culture, and Literature, Princeton: Princeton University press.
Cohn, Dorrit (1978). Transparent Minds: Narrative modes for presenting consciousness in fiction, princeton: Princeton university press.