

مناسبات شخصیت پردازی در دو داستان «المجنون» غسان کفانی و

«یک سرخ پوست در آستارا» بیژن نجدی براساس الگوی بالد شویلر

نوع مقاله: پژوهشی

مونا آرام فر^۱، اشرف چگینی^{۲*}، محمد علی شفایی (آبان)^۳

۱- دانشجوی دوره دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد ورامین (پیشوا)

۲- استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد ورامین (پیشوا)

۳- استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد ورامین (پیشوا)

تاریخ قبول البحت: ۱۳۹۹/۰۵/۰۷

تاریخ استلام البحت: ۱۳۹۹/۰۲/۲۳

چکیده

شخصیت مهمترین عنصر در پیشبرد حوادث داستان است. از این رو، تبیین مناسبات شخصیت پردازی در یک اثر با بهره گیری از الگوهای نظریه پردازان، می تواند پژوهشگران را در رهیافت مبانی درونی یک اثر بر مبنای ساختار ذهنی نویسنده آن رهنمون سازد. بر اساس نظر ایلین بالد شویلر در داستان غنایی، نویسنده به افکار درونی شخصیت ها توجهی ویژه دارد و پیرنگ این داستان ها بیشتر حاصل کنش و درگیری ذهنی شخصیت هاست تا حوادث علی و معلولی روشن؛ بنابراین شیوه ها و مناسبات شخصیت پردازی در داستان کوتاه غنایی با بقیه داستان ها، متفاوت است.

بر این اساس، دو داستان کوتاه «المجنون» از مجموعه «موت سریر ۱۲» به نویسندگی غسان کفانی و «یک سرخ پوست در آستارا» از مجموعه «دوباره از همان خیابان ها» به قلم بیژن نجدی از آن جا که احساسات پیچیده شخصیت ها را در فرایند داستان گویی به نحوی نمادین و گاه بدون رعایت تقدّم و تأخر زمانی بیان می کند، می تواند براساس الگوی بالد شویلر مورد تحلیل قرار گیرد. به همین منظور، این مقاله با تکیه بر روش توصیفی - تحلیلی به بررسی تطبیقی عنصر شخصیت در این دو داستان کوتاه پرداخته است. نتایج این پژوهش نشان می دهد هر دو نویسنده با استفاده انحراف زمان توسط شخصیت ها و شاعرانه کردن لحن آنها و تکیه پیرنگ بر کنش های ذهنی شخصیت ها و منحنی احساسات آنها در فضائی سوررئال، قصد واگرایی ذهنیات و درونیات شخصیت های داستان را دارند؛ البته شعروارگی در داستان «یک سرخ پوست در آستارا»، بیشتر غالب است، اما در داستان «المجنون» منحنی عاطفی شخصیت ها محسوس تر به نظر می رسد.

کلید واژه ها: داستان کوتاه غنایی، ایلین بالد شویلر، شخصیت، بیژن نجدی، غسان کفانی

۱. مقدمه

هر متن موجود در ادبیات از همان آغاز در قلمرو قدرت گفته‌ها و متون پیشین است؛ نظریه‌پردازان معاصر معتقدند که «عمل خواندن هر متن در ارتباط با مجموعه‌ای از روابط متنی است که تفسیر کردن و کشف معنای آن متن منوط به کشف همین روابط است» (Allen, 2000: 1)؛ بر این اساس «ادبیات تبدیل به پدیده‌ای جهانی و کلیتی می‌شود که اجزای آن از وحدتی اندام‌وار و انسجامی‌یگانه برخوردارند» (انوشیروانی، ۱۳۸۹: ۱۳). یکی از شاخه‌های ادبیات، ادبیات تطبیقی است که در معنای گسترده آن، «از یک‌سو مطالعه ادبیات در ورای مرزهای کشورها و از دیگر سو مطالعه ارتباط میان ادبیات و سایر حوزه‌های دانش بشری» (Remak, 1961: 1) به شمار می‌رود. زمینه‌های تحقیق در ادبیات تطبیقی بسیار گسترده و متعدد است. برخی از آنها عبارتند از بررسی سرگذشت نویسندگان و تأثیر آنها بر ادبیات دیگر ملت‌ها، مطالعه منابع خارجی یک اثر یا نویسنده، تصویر یک ملت در ادبیات ملت دیگر و غیره (نظری منظم، ۱۳۸۹: ۲۲۵).

یک از گونه‌های ادبی، داستان کوتاه است که از نظر شکل و محتوا به طور مستقیم از پدیده‌های اجتماعی و سیاسی مایه می‌گیرد و بهتر از هر ژانر دیگری می‌تواند با کمک شخصیت‌های خاص و استفاده از شیوه‌های شخصیت‌پردازی مدرن، مناسبات فرد و جامعه را بازگو نماید. این موضوع به داستان کوتاه موقعیتی ویژه می‌بخشد و دامنه کارش را گسترده‌تر می‌کند.

داستان کوتاه غنایی گونه‌ای ادبی است که تصویرگر احساسات و افکار شخصیت اصلی داستان است و «رویدادهای آن براساس میزان تأثیرگذاری بر شخصیت اصلی مطرح می‌شود. مشخصه اصلی این داستان‌ها نمادین بودن آن است. علاوه بر این، کارکرد آن بیشتر تداعی‌کننده و خاطره‌انگیز و به دلیل چندضلعی بودن دارای ابهام و پیچیدگی است» (عبدی، ۱۳۹۷: ۱).

از جمله نظریه‌پردازان در حیطه داستان کوتاه غنایی «ایلین بالدشویلر» است که در مقاله‌ای با عنوان «تاریخچه‌ای از داستان کوتاه غنایی» این نظریه را شرح و بسط داد. از نظر او هدف داستان کوتاه غنایی به دست دادن تصویری بلاواسطه از افکار و احساسات شخصیت اصلی است (پابنده، ۱۳۹۱: ۶۶). از دیگر سو، داستان‌نویسی یکی از زمینه‌هایی است که باعث نزدیکی ادبیات داستانی عربی و فارسی به یکدیگر شده که عوامل مختلف و مشترک اجتماعی، فرهنگی و تاریخی زمینه‌ساز این ارتباط بوده است. از این رو، این پژوهش به مطالعه عنصر شخصیت از دیدگاه

بالدشوایلر در دو داستان کوتاه «المجنون» غسان کنفانی و «یک سرخپوست در آستارا» بیژن نجدی پرداخته است.

۱-۱. بیان مسئله

داستان کوتاه معمولاً گستره‌ای محدود و سویه‌ای ذهن‌مبنا دارد و از این حیث همان قدر با شعر غنایی مشابهت دارد که رمان با حماسه. داستان کوتاه غنایی تصویرگر احساسات و افکار شخصیت اصلی داستان است و «رویدادهای آن براساس میزان تأثیرگذاری بر شخصیت اصلی مطرح می‌شود. مشخصه اصلی این داستان‌ها نمادین بودن آن است. علاوه بر این، کارکرد آن بیشتر تداعی‌کننده و خاطره‌انگیز است و به دلیل چندضلعی بودن دارای ابهام و پیچیدگی است» (عبدی، ۱۳۹۷: ۱). شیوه‌های شخصیت‌پردازی در داستان متعدد است. «نویسنده با توسل به ابعاد مختلف شخصیت او را به خواننده معرفی و در جریان داستان به نقطه اوج و پایان داستان راهنمایی می‌کند» (کامل سماحه، ۱۹۹۹: ۳۲).

بالد شوایلر، از جمله نظریه‌پردازان این حوزه معتقد است که «یک داستان خوب غنایی لزوماً همه عناصر داستانی را دارد، اما در آن از پیرنگ متعارف و باورپذیر که بر مبنای رابطه علت و معلولی کاملاً روشن و فرجامی قطعی شکل می‌گیرد، خبری نیست» (پابنده، ۱۳۹۱: ۷۰). در داستان‌های کوتاه غنایی به کمک شگردهایی خاص، احساسات پیچیده و متناقض شخصیت‌ها در فرایند داستان‌گویی به نحوی نمادین و گاه بدون رعایت تقدم و تأخر بیان می‌شود. بنابراین مخاطب با یک منحنی عاطفی مواجه می‌شود که شخصیت داستان را در فراز و فرود احساساتش می‌بیند و درک می‌کند. «این داستان‌ها پایانی باز دارند و سرنوشت شخصیت اصلی در آن‌ها مبهم باقی می‌ماند؛ لذا ذهن خواننده مجال بیشتری برای همراهی با داستان می‌یابد» (برنس، ۲۰۰۳: ۳۳۸). به اعتقاد شوایلر مهمترین شگردهای شخصیت‌پردازی داستان کوتاه غنایی شامل زمان‌پریشی و شعروارگی است. بنابراین نویسنده با استحاله زمانی، زمان اثرگذاری رویدادها بر ذهن شخصیت‌ها را بازتاب می‌دهد و با کمک عناصر شعری (شعروارگی) شخصیت‌های داستان را در هیأت موجوداتی گرفتار در چنبره احساسات متناقض جلوه می‌دهد (Baldeshwiler, 1994: 231).

در این پژوهش به بررسی تطبیقی عنصر شخصیت در داستان کوتاه «المجنون» از مجموعه «موت سریر ۱۲» از غسان کنفانی و «یک سرخپوست در آستارا» از مجموعه «دوباره از همان خیابان‌ها» از بیژن نجدی پرداخته می‌شود. این دو داستان کوتاه اگرچه به لحاظ

صوری متفاوت به نظر می‌رسند، اما دارای بنیانی هم‌بسته‌اند که حاصل روش مشترک هر دو نویسنده در شخصیت‌پردازی است. هنرنمایی نجدی و کنفانی در به تصویر کشیدن افکار و کشمکش‌های درونی شخصیت‌های اصلی که هر کدام نمادی از تیپ اجتماعی خاص در برهه‌ای از تزلزل قدرت افرادی از یک مجموعه محسوب می‌شوند، از طریق شکستن منطق زمان اتفاق می‌افتد و تنها دخالتی که دو نویسنده در این روند اعمال می‌کنند، رعایت نوبت در انعکاس صدای فروخته‌شده درون شخصیت‌هاست. به این ترتیب، هر دو اثر بیشتر ویژگی‌های الگوی بالد شوپلر را دارا هستند.

وجود چنین مشابهت‌هایی از یک‌سو و فقدان پژوهشی که به بررسی تطبیقی عنصر شخصیت در داستان‌های کوتاه نجدی و کنفانی با تکیه بر نظریه بالد شوپلر بپردازد، از دیگر سو، نگارندگان را بر آن داشت تا به تحقیق در این موضوع با تکیه بر روش توصیفی - تحلیلی بپردازند.

۱-۲. پرسش‌های پژوهش

پژوهش حاضر بر آن است تا با بررسی این موضوع به سؤالات زیر پاسخ بدهد:

- مهمترین مؤلفه‌های عنصر شخصیت بر اساس نظریه بالد شوپلر در دو داستان «المجنون» و

«یک سرخ‌پوست در آستارا» کدام است؟

- منحنی عاطفی در کدام یک از دو داستان «المجنون» و «یک سرخ‌پوست در آستارا»

ملموس‌تر است؟

- لحن کدام یک از دو نویسنده در این داستان‌ها به داستان کوتاه غنایی که ایلین بالد شوپلر

مطرح می‌کند، نزدیک‌تر است؟

۱-۳. ضرورت و اهمیت تحقیق

از آن جایی که ادبیات تطبیقی به بررسی روابط تاریخی و فرهنگی میان ادبیات ملت‌های مختلف می‌پردازد، تحقیق در روابط و مناسبات ادبیات ملت‌ها سبب آشنایی با مبادلات فکری و ادبی آنها می‌شود و افزون بر این که بستری برای شناخت ادبیات خود فراهم می‌کند، به شناساندن ادبیات خود به دیگر ملل یاری می‌رساند. بر همین مبنا، از موضوعات درخور بررسی در این عرصه مطالعه جهان داستان‌های عربی و فارسی و کشف مناسبات

فرهنگی موجود در آن است. این رفتارها ریشه در مسائل فرهنگی، اجتماعی، سیاسی و تاریخی مشترک میان عرب‌ها و ایرانیان دارد و مطالعه آنها در شناخت زوایای پنهان این دو فرهنگ به ما کمک می‌کند.

از سویی داستان به عنوان گونه‌ای ادبی دچار تحولات زیادی به ویژه در قرن معاصر شده و داستان کوتاه غنایی به عنوان نوعی از گونه ادبی مدرن در ادبیات فارسی و عربی نیز نمود یافته که بررسی آن، برای شناخت تبادل ادبی میان جهان غرب و شرق ضروری است.

۱-۴. پیشینه پژوهش

تاکنون پژوهش‌های گسترده‌ای در حوزه شخصیت‌پردازی و عناصر دیگر داستان‌های نجدی مقالات ارزشمندی به رشته تحریر در آمده‌اند، اما هیچ یک از آنها به بررسی مناسبات شخصیت‌پردازی با توجه به نظریه ایلین بالدشویلر نپرداخته‌اند. از جمله مقاله «خوانشی رمانتیستی از داستان‌های کوتاه بیژن نجدی» در مجله پژوهشی مکتب‌های ادبی که نویسندگان به این نتیجه دست یافته‌اند که نجدی از میان مؤلفه‌های مکتب رمانتیسم، بیشتر به طبیعت‌گرایی، عشق، گذشته‌گرایی، اندوه و ناامیدی، گریز به رؤیا توجه داشته‌است (فروزنده و دیگران، ۱۳۹۷). این مقاله اشاره ای به تأثیر زمان یا پیرنگ در تبیین شیوه‌های شخصیت‌پردازی ندارد. مقاله «درآمدی بر تمهیدات فراداستانی بیژن نجدی» در مجله پژوهشی «ادبیات پارسی معاصر» که نتیجه نشان می‌دهد نجدی با شگردهایی چون «آشکارکردن تمهید»، «توصیف»، «تعلیل‌های نامربوط» و «درهم آمیختن جهان واقعی و فانتاستیک» کوشیده‌است بر ترفندهای داستان نویسان رئالیست که سعی در باورپذیرکردن داستانها دارند، خط بطلان بکشد (پارسا، ۱۳۹۳). این پژوهش نیز، شگردها و مناسبات شخصیت‌پردازی را با توجه به نظر ایلین بالدشویلر که شامل مؤلفه‌هایی مانند منحنی عاطفی است، مورد مطالعه قرار نداده است.

درباره غسان کنفانی پژوهش‌های متعددی انجام شده، اما تا کنون پژوهشی پیرامون مطالعه تطبیقی بین داستان‌های کنفانی و نجدی و نیز با تکیه بر نظر ایلین بالدشویلر نگاشته نشده‌است. از جمله پژوهش‌های حاضر درباره کنفانی کتاب «جمالیات الشخصیه الفلستینیه» است که نویسنده آن، «ماجده حمود»، به بررسی شخصیت‌های آثار کنفانی از دیدگاه زیبایی‌شناسی پرداخته‌است (ماجده، ۲۰۰۵). نویسنده توجهی به شگردهای شخصیت‌پردازی با نگاه به داستان‌های غنایی ندارد.

مقاله «بررسی شخصیت و شیوه‌های شخصیت‌پردازی در رمان عائد إلی حیفا» در «فصل‌نامه لسان مبین» که نویسندگان شخصیت‌های رمان مذکور را در قالب شخصیت فرعی و اصلی، ایستا و پویا و مثبت و منفی، و شیوه شخصیت‌پردازی مستقیم و غیرمستقیم (کنش، گفتار) بررسی کرده‌اند (حیدری و دیگران، ۱۳۹۵). البته موضوعاتی مانند پیرنگ یا زمان در این شیوه‌ها بررسی نشده‌است. مقاله «مقایسه عنصر عاطفه در داستان دا و داستان‌های غسان کنفانی» در مجله «الجمعیة العلمیة الإیرانیة للغة العربیة» که به بررسی و مقایسه انواع عاطفه، رغبت، خشم، ترس و طرب از لحاظ کیفی، کمی و نحوه کاربرد آنها در این دو اثر داستانی اختصاص داده شده‌است (نصیری و دیگران، ۱۳۹۳).

با تأمل در این آثار، این حقیقت آشکار می‌گردد که تا کنون پژوهشی که به بررسی تطبیقی مناسبات شخصیت در دو داستان «المجنون» و «یک سرخ‌پوست در آستارا» با توجه به نظریه بالمشویلر پردازد، نگاشته نشده‌است و شاید این مقاله نخستین پژوهشی باشد که از منظر شگردهای شخصیت‌پردازی بالمشویلر به بررسی تطبیقی داستان‌های کوتاه کنفانی و نجدی می‌پردازد.

۲- مناسبات شخصیت‌پردازی و نظریه ایلین بالمشویلر*

تبیین مناسبات شخصیت‌پردازی در یک اثر با بهره‌گیری از افکار، عقاید و الگوهای نظریه‌پردازان می‌تواند پژوهشگران را در رهیافت مبانی درونی یک اثر بر مبنای ساختار ذهنی نویسنده آن رهنمون سازد. در این میان، ایلین بالمشویلر - به عنوان منتقد و نظریه‌پرداز داستان-نویسی - با ارائه روابط و تعاملات داستانی مناسب، گام‌های استواری را در جهت کشف دنیای ذهنی نویسنده برداشته‌است.

در سال ۱۹۲۱، منتقدی به نام ایلین بالمشویلر در مقاله‌ای با عنوان «تاریخچه‌ای از داستان کوتاه غنایی» روایت را به دو گروه کلی یعنی روایت حماسی و روایت غنایی تقسیم کرد. در روایت‌های حماسی از نظر بالمشویلر رویدادهای بیرونی مهمتر از افکار دورنی شخصیت‌هاست و کوشش اصلی نویسنده این است که پیرنگ داستان را به گونه‌ای متقاعدکننده پیش ببرد و شخصیت‌ها برای شکل‌گیری رخدادها و پروراندن طرح مورد نظر داستان، آفریده می‌شوند، اما در داستان کوتاه غنایی نویسنده تلاش می‌کند تصویری روشن از احساسات و افکار شخصیت‌ها

* Eileen Baldeshwiler

در اختیار خواننده بگذارد و نمایش رویدادها به منظور بازگویی تأثیر حوادث در نگرش‌های شخصیت‌های داستان است.

به دیگر سخن، حوادث داستان در خدمت شخصیت‌ها هستند و هدف بیشتر نمایش تأثیر حوادث در شکل‌گیری شخصیت‌های داستان است.

با توجه به اهمیت عنصر شخصیت در داستان غنایی، آشنایی با مفهوم این عنصر، ضروری است که در تعریف آن گفته‌اند: «شخصیت هر کسی است که در وقایع داستان نقش مثبت یا منفی داشته باشد» (القاضی، ۲۰۰۹: ۶۷) و همچنین «شخصیت، فردی خیالی یا واقعی است که رخدادها داستان یا نمایش‌نامه حول او می‌چرخد» (وهبه، ۱۹۷۴: ۶۵). درباره نقش بسزای آن در تکوین داستان‌نویسی گفته‌اند: «شخصیت، بارزترین عامل نوآوری در داستان است؛ زیرا این عنصر باعث شده است داستان از آن تک‌صدایی کلاسیک خود عدول کرده و به چندصدایی شخصیت‌ها گرایش پیدا کند» (عبدالمحسن، ۲۰۱۱: ۴۴). از مجموع این تعریف‌ها چنین برمی‌آید که شخصیت عنصری است که تمامیت قصه بر محور آن می‌چرخد و دگرگونی رخدادها، جدال‌ها، طرح، مقدمه و سایر عوامل در اثر دگرگونی شخصیت شکل می‌گیرد.

خلق چنین شخصیت‌هایی که برای خواننده در حوزه داستان تقریباً مثل افراد واقعی جلوه می‌کند، شخصیت‌پردازی گفته می‌شود. روش‌های معرفی شخصیت در موارد زیر خلاصه می‌شود: ۱. از طریق اعمال جسمانی (ناخن جویدن، چشمک زدن، لب گاز گرفتن و غیره) ۲. از طریق تکیه کلام ۳. با استفاده از ویژگی‌های شخصیت یعنی ذکر عادات رفتاری شخصیت، مثل پرخوری، شهوت‌رانی، بدبینی، دائم‌الخمر بودن، بزدلی، تکبر و غیره ۴. استفاده از ظواهر جسمی مانند (کوتاه، بلند، چاق، لاغر، بی‌قواره، خوش اندام و غیره) (بیشاپ، ۱۳۹۰: ۸۶).

نظر به این که داستان کوتاه غنایی از نظر بالدشویلر پایانی باز یا گشوده دارد، فرجام شخصیت‌ها مبهم باقی می‌ماند و خواننده نمی‌تواند با قطعیت پی‌برد شخصیت اصلی چه روش و مسلکی در پایان داستان برگزیده است؛ زیرا بالدشویلر بیشتر به تحولات درونی شخصیت‌ها همت می‌گمارد تا حوادث و اتفاقات بیرونی. از سویی بر خلاف داستان‌های حماسی که زبانی رئالیستی دارند، در داستان غنایی از نگاه بالدشویلر، شخصیت‌ها زبانی شعرگونه استفاده دارند که حاصل به کارگیری صنایع لفظی و بدیعی است و خواننده دائماً با موضوعاتی برخورد می‌کند

که به صورت شفاف بیان نشده و این همان ویژگی غنایی بودن یک داستان است (ر. ک. پاینده، ۱۳۹۱: ۶۷-۶۹).

یکی دیگر از موضوعاتی که بالدشویلر مطرح می‌کند، پیرنگ در داستان غنایی است. از نظر او داستان‌های «چخوف» به غنایی بودن نزدیک‌تر است؛ زیرا طرح یا پیرنگ در داستان‌های او متعارف نیست؛ بدین معنی که رویدادهای داستان، رابطه علی و معلولی کاملاً روشن که فرجامی شفاف و قطعی داشته‌اند، ندارند و داستان در هاله‌ای از ابهام پایان می‌یابد (Baldeshwiler, 1994: 41-231).

از این رو پیرنگ نیز در خدمت شخصیت‌ها شکل گرفته است. بالدشویلر معتقد است شدت احساسات در داستان غنایی با کمترین عناصر حاصل شده و شخصیت‌ها در روایت داستان به طور نمادین از ترتیب زمانی حوادث، منحرف می‌شوند؛ از این رو زمان پریشی در داستان غنایی اهمیت فراوانی دارد. همچنین از نظر شویلر «غنایی بودن داستان عمدتاً حاصل لحنی است که راوی اتخاذ می‌کند (همان، ۲۳۱). بنابراین وقتی داستان از طریق کانونی شدن احساسات خاص یک شخصیت درباره بحران عاطفی ناشی از روابط شخصی او با دیگران یا از طریق کاویدن تجربه و پنداشت فردی از موضوعی رخ می‌دهد، آن‌گاه باید گفت که لحن معینی در عمل روایت کردن داستان اتخاذ شده است» اگر به کار بردن آن لحن با صناعاتی همراه شود که صبغه‌ای شعری دارد، داستان موردنظر در زمره داستان‌های غنایی می‌گنجد (پاینده، ۱۳۹۱: ۷۰).

ایلین بالدشویلر درباره هدف داستان کوتاه غنایی می‌گوید: «در داستان غنایی، هدف نهایی افکار، احساسات و ذهنیت‌ها، شخصیت داستان است؛ بنابراین پیرنگ در این گونه داستان‌ها، کنش شخصیت‌ها و کشمکش درونی آنهاست» (همان: ۷۱). محوریت الگوی شویلر بازتاب رویدادها بر ذهنیت شخصیت‌ها و نشان‌دادن شخصیت‌ها به صورت موجوداتی گرفتار در چنبره احساسات متناقض متمرکز است. بنابراین وی استفاده از چند شگرد را برای تحقق این اصل محوری معرفی می‌کند.

بنابراین می‌توان گفت به طور کلی مؤلفه‌های یک داستان کوتاه غنایی، بر اساس نظرات بالدشویلر در عناصر زیر نمود می‌یابد: (۱) پیرنگ (باز ۲) منحنی عاطفی داستان (۳) نمادها و نشانه‌ها (۴) چالش‌های فکری شخصیت‌ها (۵) تصویرسازی رؤیایگونه و ذهنی.

در این پژوهش، با تکیه بر نظریات بالدشویلر به مطالعه عنصر شخصیت و مناسبات شخصیت‌پردازی در دو داستان کوتاه کنفانی و نجدی می‌پردازیم.

۳- درون‌مایه داستان‌های «المجنون» غسان کنفانی و «یک سرخ‌پوست در آستارا» بیژن نجدی غسان کنفانی در ۱۹ آوریل ۱۹۳۶م، در «عکا»، شهری در فلسطین اشغالی، دیده به جهان گشود. مبارزه صهیونیست‌ها بر ضد فلسطینی‌ها از مهمترین و تلخ‌ترین رویدادهای زندگی او بود. تبعید چند ماهه آنها به تبعید دائمی بدل شد و این محیط تلخ بستر اولیه در اکثر داستان‌های وی را فراهم آورد. غسان در سال ۱۹۶۱م، از میان دو بیست و پنجاه داستان‌نویس عرب، جایزه اول داستان کوتاه عرب را به دست آورد. «کنفانی»، از نویسندگان توانای حوزه اجتماعی فلسطین و ادبیات داستانی عربی بود که آثار تأثیرگذارش به دور از شعارزدگی، مفاهیم عمیقی را درباره زندگی بیان می‌کنند به گونه‌ای که هیچ رمان‌نویس عرب معاصری نتوانسته فاجعه ملت فلسطین را به شکل مؤثرتر و قدرتمندتر از غسان کنفانی در قالب و حوزه ادبیات داستانی به تصویر بکشد. تمامی داستان‌های کوتاه او در کتابی با عنوان «قصه‌ها» جمع‌آوری شده، که در سال ۱۳۹۳ غلامرضا امامی به فارسی ترجمه کرده‌است. داستان «المجنون» از مجموعه داستان‌های «موت سریر رقم ۱۲»، سرگذشت کودکی دیوانه است که نویسنده او را در شخصیت سگ کوچکی برای خواننده ترسیم کرده که با حوادث پیوسته تلخی مواجه بوده و ناامید و مأیوس گشته‌است. آن حوادث تلخ او را تبدیل به کودکی دیوانه کرده که اکنون خرسند و خوشنود است و برای خود، گوشه‌ای برگزیده و پسرکی بور هر روز برایش غذا می‌آورد و روایت او را می‌شنود.

بیژن نجدی نویسنده‌ای صاحب سبک در عرصه نویسندگی در ۲۴ آبان ۱۳۲۰ در خاش متولد شد. وی از پیشگامان داستان‌نویسی پست مدرن در ایران به شمار می‌رود که داستان‌هایش در دو سبک واقع‌گرایی و فزواقع‌گرایی نگارش یافته‌اند. نجدی دارای زبانی لطیف و شاعرانه است که این زبان شاعرانه را در داستان‌نویسی نیز به کار می‌برد و اتفاقاً این چیزی است که کار او را از دیگران متمایز می‌کند. به کار بردن استعاره و تشبیه در داستان‌نویسی، از ویژگی‌های خاص نجدی است.

داستان «یک سرخ‌پوست در آستارا»، اولین داستان از مجموعه «دوباره از همان خیابان‌ها» است که پس از مرگ نجدی منتشر شد. داستان با گفتار مرتضی آغاز می‌شود که شخصی روان‌پزشک و معتاد به نظر می‌رسد و به راوی می‌گوید سرخ‌پوستی در قهوه‌خانه‌ای در آستارا دیده‌است، سرخ‌پوست برای مرتضی از حمله آمریکایی‌ها به سرزمینشان گفته‌است و این که آنها اجساد مرده‌شان را در معجونی می‌ریخته‌اند و آن اجساد به اندازه کف دستشان کوچک

شده‌اند. اکنون آن معجون نزد راوی است و او نه سال بعد خبر از مرگ مرتضی می‌دهد. راوی از فرد دیگری به نام پروانه می‌خواهد که این مطالب را برای او بنویسد.

۴- مناسبات شخصیت پردازی در دو داستان کوتاه بر اساس نظریهٔ بالدشویلر

بر اساس آن چه از نظریات «ایلین بالدشویلر» در این پژوهش ارائه دادیم، اکنون به بررسی تطبیقی عنصر شخصیت در دو داستان «المجنون» از «غسان کنفانی» و «یک سرخ‌پوست در آستارا» از «بیژن نجدی» با تکیه بر نظریهٔ بالدشویلر می‌پردازیم. به طور کلی هر دو نویسنده عنصر شخصیت را در دو داستان مورد نظر با این مؤلفه‌ها ارائه داده‌اند:

۴-۱. انحراف نمادین راوی از ترتیب زمانی

در داستان‌هایی که اساس تقلیدی دارند غالباً راوی داستان به ترتیب زمانی داستان پای‌بند است، اما طبق نظر بالدشویلر، انحراف نمادین از ترتیب زمانی یکی از ویژگی‌های داستان کوتاه غنایی است؛ بنابراین قالب داستان‌های غنایی خارج از غوطه‌ور بودن در زمان و وراى آن است (Baldeshwiler, 1994: 41-231)

به طور کلی زمان به معنای اندازه‌گیری منظم آن چه وضعیتهای خاص گذشته را از وضعیتهای کنونی ما جدا می‌کند؛ به این دلیل دارای مفهومی ساختاردهنده است که «روابط بین وضعیتهای ویژه و تغییرات آن وضعیت را نشان می‌دهد و بر شناخت ما از تشابه و تفاوت‌های خاص میان وضعیتهای متفاوت متکی است» (Toolan, 2001: 42).

هرگونه به هم خوردن نظم در ترتیب بیان و چینش وقایع زمان‌پریشی* نامیده می‌شود که یکی از عناصر مهم در داستان کوتاه غنایی است و به دو نوع کلی گذشته‌نگر و آینده‌نگر تقسیم می‌شود (Allan Powell, 1990: 37). در نوع گذشته‌نگر، نوعی عقب‌گرد نسبت به زمان تقویمی صورت می‌گیرد. روایت به گذشته‌ای در داستان باز می‌گردد و واقعه‌ای که قبلاً رخ داده‌است، بعداً در متن بیان می‌شود. در چنین حالتی زمان داستان بر زمان سخن پیشی می‌گیرد.

* Anachronies

† Analepsis

‡ Prolepsis

§ flash back

«اگر رخدادهای (الف، ب، پ) در ترتیب متن به صورت (ب، پ، الف) بیایند، (الف) نوعی بازگشت زمانی است» (Rimmon-Kenan, 2002: 46). در نوع آینده‌نگر، نوعی پرش و جلوروی* نسبت به زمان تقویمی صورت می‌گیرد و واقعه‌ای که هنوز رخ نداده‌است، قبل از این‌که رخدادهای اولیه آن بیان شود، نقل می‌گردد. گویی روایت به آینده داستان نقل مکان می‌کند. «اگر رخدادهای (الف، ب، پ) در ترتیب متن به صورت (پ، الف، ب) بیایند، (پ) نوعی بازگشت زمانی است» (Genette, 1980: 33).

در داستان‌های کوتاه غنایی، تقابلی واقعی میان ساعت و ذهن برقرار است: «ساعت، گذشت زمان را با نظم مداوم می‌سنجد، ولی ذهن، گاه یک ساعت را به درازای یک روز می‌نمایاند و یک روز را به طول یک ساعت. همچنین در ذهن، گذشته و حال در هم می‌آمیزند، ناگاه خاطره‌ای از کودکی را به یاد می‌آوریم که از نظر زمانی به گذشته‌ای دور تعلق دارد، ولی در ذهن، خاطره، بی‌درنگ زنده و در لحظه بازگشت، دیگر بار تجربه می‌شود» (می، ۱۳۸۱: ۱۰۹).

در هر دو داستان «مجنون» و «یک سرخ‌پوست در آستارا» راوی داستان از بیان حوادث و وقایع بر اساس ترتیب زمانی خودداری می‌کند و خواننده به طور مکرر با پرش زمان در صحنه‌های مختلف داستان مواجه می‌شود که این زمان‌پریشی تابع درگیری ذهنی شخصیت داستان و کنش‌های اوست؛ زیرا همان‌گونه که گذشت بر اساس نظریه بالمشویلر نویسنده داستان کوتاه غنایی بیشتر به عوامل درونی درگیری‌های ذهنی شخصیت‌ها توجه دارد تا دیگر عوامل بیرونی. گویی در هر دو داستان روایت‌پریشی یا پرش زمان، نشانه ذهن مشوش و درگیری روحی شخصیت اصلی است.

در داستان «المجنون» زمان مدام در حالت چرخشی معکوس در ذهن راوی/کودک دیوانه تکرار می‌شود. راوی در گوشه‌ای از خیابان منتظر لقمه‌ای نان از کودکی بور است که شرط لقمه‌دادن این است که هر روز راوی به گذشته‌اش برگردد و داستان سگ شدن خود را روایت کند. راوی/کودک دیوانه به گذشته خود می‌رود و می‌گوید که پیشتر سگ بوده و خواهرش گربه. روزی خواهرش را به استخر آب می‌اندازد و غرق می‌شود. از آن روز به بعد، مورد بی‌مهری و آزار و اذیت پدر و مادر قرار می‌گیرد. تا این‌که روزی (در ذهن مشوشش) چند سگ کوچک را می‌بیند که او را به بیرون راهنمایی می‌کنند. با آنها به بیرون می‌رود و در گوشه

* flash forward

خیابان مورد نظر می‌نشینند. با نشستن در آن جا ادعا می‌کند که دیگر سگ نیست و انسان شده- است و در آخرین باری که کودک بور برایش غذا می‌آورد دیگر از او نمی‌خواهد که سگ شود (کنفانی، ۱۹۸۷: ۱۲۹-۱۳۱). از آن جا که راوی کودکی دیوانه است، روایت‌هایی مشوش از ذهنی مشوش ارائه می‌گردد. این امر ایجاب می‌کند که خواننده با پرش‌های مداوم از حال به گذشته و حتی به آینده روبرو باشد و شاهد هیچ نظم منطقی از رخداد‌های روایت‌شده نباشد.

ابتدای داستان با روایتی از زمان اکنون که راوی کودکی دیوانه است، آغاز می‌شود که می‌توان آن را از افعال مضارع دریافت: «أنا أقرضُ وراءَ المنعطفِ بخمس خطوات واسعة، أضع كوعِيَّ على ركبتيَّ، وأركز ذقني على راحتيَّ، وأغمض عينيَّ قليلاً، وأطلع إلى الناس»

ترجمه: (با پنج گام بلند، دور پیچ چمپاته می‌زنم، آرنجم را روی دو زانو می‌گذارم و چانه را به کف دستم تکیه می‌دهم، کمی چشمانم را می‌بندم و به مردم می‌نگرم) (کنفانی: ۱۲۹). تا این که راوی به گذشته می‌رود و به بازگویی خواب‌های کودکی‌اش در آن زمان که سگ کوچکی بوده، می‌پردازد.

«مرة حلمت أن بقره قدمت إليّ قطعة جبن لأنني كنت جائعاً وحينما أكلتها شعرت أن طعمها يشبه طعم الحليب، أخذت البقرة تضحك ثم هربت و تركت ذيلها ملقئاً على كنفني.. مرة حلمت أني أقف أمام قطة صغيرة حلوة .. تطلعت إليّ القطة فخافت، ثم أخذت تركض و تبكي.. لقد كنت أنا الآخر خائفاً» (همان: ۱۲۹).

ترجمه: (باری خواب دیدم که گاوی، تکه پنیری را به من داد. چرا که من گرسنه بودم و وقتی آن را خوردم، احساس کردم که مزه شیر می‌دهد و گاو شروع به خندیدن کرد سپس گریخت و دمش را بر کولش گذاشت... باری دیگر خواب دیدم که مقابل گربه‌ای کوچک و زیبایی ایستادم. او به من نگاه کرد و ترسید سپس گربه‌کنان شروع به دویدن کرد... من نیز ترسیده بودم).

خواب‌هایی که راوی در متن فوق نقل می‌کند، مجموعه‌ای از حوادثی هستند که درگیری‌های فکری و ذهنی راوی یا کودک دیوانه را بیان می‌کند و بر اساس دیدگاه شوپلر داستان کوتاه مدرن نشان‌دهنده تعارض فرد با خودش و نمایانگر یک کشمکش درونی است.

روایت همچنان در زمان گذشته بازگو می‌شود: «ثم صحت فجأة فاذا بي قد غادرت مكاني فعدت مسرعاً إليه وكان الأطفال يقفون إلى جانب المنعطف ويصيحون بأصوات رفيعة: متي

ستصبح كلباً ولكنتي لم أهتمّ بهم، كان الوقت عصراً؛ لذلك عدت إلى النوم و لم أسمع صياحهم» ترجمه: (سپس بیدار شدم و ناگهان دیدم که جایم را ترک گفته‌ام. سریع به جایم بازگشتم. کودکان در کنار پیچ می‌ایستادند و با صدای بلند می‌گفتند: «کی سگ می‌شوی» اما من بدانها توجه نکردم، وقت عصر بود و به همین خاطر به خواب بازگشتم و فریادشان را نشنیدم).

پس از بازگویی حوادث پیشین و بیان آن چه بر کودک دیوانه گذشته‌است، راوی/ کودک دیوانه دوباره به زمان اکنون باز می‌گردد و «يقف الأولاد قرب المنعطف ويقولون: هل ستصبح كلباً؟ أنا لا أردُّ عليهم، إنهم صغارٌ جدًّا وهم يخافون من الكلاب...» کودکان نزدیک پیچ می‌ایستند و می‌گویند: آیا سگ خواهی شد؟ من پاسخی به آنان نمی‌دهم زیرا آنان بسیار کوچک هستند و از سگها می‌ترسند...»

و در پایان باز راوی به گذشته باز می‌گردد، اما این گذشته همان اوضاع کنونی شخصیت اصلی و فرجام نهایی اوست، زمانی که می‌گوید «مرء لم أكل... وقف بعيداً ثم صاح: لماذا لم تأكل؟ قلت دون أن أنظر إليه: لأنني لستُ جائعاً... وضحكت كثيراً حتى سمعت أذان الظهر ونمت» یکبار نخوردم... او دور ایستاد و فریاد زد: چرا نخوردی؟ بدون آن که نگاهش کنم گفتم: چون گرسنه نیستم... و بسیار خندیدم تا اینکه صدای اذان ظهر را شنیدم و خوابیدم.

در داستان «یک سرخ‌پوست در آستارا» نیز زمان حرکت منطقی و سلسله‌وار ندارد. از آنجاکه رخدادهای داستان در ذهن شخصیت‌های آن جریان دارد؛ لذا زمان آن نیز کاملاً منطبق با دنیای ذهن است. به بیان دیگر زمان این داستان به مانند رخدادهای عادی بیرون از ذهن نیست که توالی منظم و پی‌درپی داشته‌باشد؛ بلکه متقطع و پراکنده، مترام و معکوس است. در بخشی از داستان، وقتی مرتضی به اتاق راوی می‌آید و از حضور سرخ‌پوستی در شهر سخن می‌گوید، زمان به ۹ سال بعد جلو می‌رود: «نُه سال بعد روزی که شنیدم جنازه مرتضی را بیرون آستارا کنار رودخانه مرز ایران و شوروی، بدون سنگ خاک کرده‌اند، قدم‌زنان به طرف همان مسافرخانه رفتم که هرگز هیچ سرخ‌پوستی در آن را با نوک چکمه‌اش باز نکرده‌بود» (نجدی، ۱۳۹۰: ۵). از آن جا که ذهن راوی در شکل‌دهی رخدادهای داستان نقش اصلی را به عهده دارد، زمان نیز بر اساس ذهن او ساخته می‌شود. از همین رو، ذهن بدون ادامه جریان سرخ‌پوستی که مرتضی ادعای دیدنش را کرده‌بود، به ۹ سال بعد می‌رود. در واقع، «این جهش زمانی برخاسته از ذهن‌گرایی نویسنده، به گونه‌ای است که نویسنده به جای این که بر اساس

ترتیب زمانی، چارچوبی بیرونی از روایت به دست دهد، ترجیح می‌دهد در ذهن شخصیت‌هایش غوطه‌ور شود» (بیات، ۱۳۸۳: ۸).

در مقطع فوق، سه سطح از زمان حضور دارد: ۱. زمان حال (دیالوگ بین راوی و مرتضی) ۲. زمان آینده (۹ سال بعد از روز شنیدن خاک‌سپاری جنازه مرتضی) ۳. زمان تخیلی (زمان رفتن به سمت مسافرخانه که درحقیقت هیچ‌گاه رخ نداده است). داستان بعد از این که به ۹ سال بعد می‌رود، به زمان حال برمی‌گردد و مرتضی سرگذشت اطرافیان سرخ‌پوست را در سال ۱۹۴۷م در آمریکا نقل می‌کند: «سرخ‌پوست می‌گفت که سال ۱۹۴۷م دو روز پیش از حمله آمریکایی‌ها به دره ما، کوچ مصیبت‌بار بچه‌ها و زن‌ها و قاطرها و پیرمردهای قبیله به کوهستان پر از سنگ‌های تیز و مقدس اطراف دره شروع شد. جوان‌ها ماندند که وسط دره، روی زمین دراز بکشند، کنار رودخانه، تا کامیون‌ها و نفربرهای انباشته از سربازان آیزنهاور نتوانند به صخره‌ها نزدیک شوند. آن روز من دوازده سالم بود و هنوز هواپیما ندیده‌بودم» (نجدی: ۶). در ادامه روایت به زمان حال و گفتگوی راوی و مرتضی برمی‌گردد. داستان در زمان حال، توقیفی محدود دارد، اما دوباره به ۹ سال بعد می‌رود، آن زمان که راوی خبر مرگ مرتضی را در آن شنیده است. او در زمان گذشته به سبک سرخ‌پوست‌ها، بطری معجون مخصوص آنها را در لگن می‌ریزد و وارد آن می‌شود و مانند سرخ‌پوست‌های روایت مرتضی، دست‌های کوچک می‌گردد.

زمان‌پریشی در این داستان به این شکل است که ۹ سال بعد با زمان حال درهم می‌آمیزد و شخصیت راوی، با شخصیت‌های سرخ‌پوستی که در هیچ زمانی رخ نداده‌اند، هم‌بسته می‌شود. این نوع همبستگی از آن جهت است که رخداد‌های داستان در ذهن روای اتفاق می‌افتد و روایت بر اساس ذهن او دنبال می‌شود. در روایت‌هایی از این دست، «زمان گذشته و حال در ذهن شخصیت داستانی در هم می‌آمیزد، ناگاه خاطره‌ای از کودکی را به یاد می‌آوریم که از نظر زمانی، به گذشته‌ای دور تعلق دارد، ولی خاطره، بی‌درنگ زنده و در لحظه بازگشت، دیگر بار تجربه می‌شود» (می، ۱۳۸۱: ۱۰۹). این سبک خاص داستان‌های مدرن است که سعی می‌شود در آن تمایز میان دنیای بیرون و دنیای داستان برجسته شود؛ به‌گونه‌ای که نویسنده در متن به وضوح به داستان بودن متن اشاره کند. به بیان دیگر نویسنده با کمک بازی‌های زمانی «به نحوی خودآگاهانه و نظام‌مند توجه خواننده را به تصنعی بودن داستان جلب می‌کند تا از این طریق پرسش‌هایی در خصوص داستان و واقعیت مطرح سازد (و، ۱۳۸۳: ۹۴).

۴-۲- شعروارگی لحن شخصیت‌ها

یکی از ویژگی‌های داستان کوتاه غنایی لحن شعرگونه شخصیت‌های داستان است که در هر دو داستان مورد نظر قابل مشاهده است. از نظر شویلر «غنایی بودن داستان عمدتاً حاصل لحنی است که راوی اتخاذ می‌کند. بنابراین وقتی داستان از طریق کانونی‌شدن احساسات خاص یک شخصیت درباره بحران عاطفی ناشی از روابط شخصی او با دیگران یا از طریق کاویدن تجربه و پنداشت فردی از موضوعی رخ می‌دهد، باید گفت که لحن معینی در عمل روایت داستان اتخاذ شده است. اگر به کار بردن آن لحن با صناعی همراه شود که صبغای شعری دارد، داستان موردنظر در زمره داستان‌های غنایی می‌گنجد (پاینده، ۱۳۹۱: ۷۰).

در تعریف‌های ارائه شده از شعر، از سه عنصر عاطفه، تخیل و موسیقی سخن می‌رود. داستان کوتاه غنایی به اقتضای پیرنگ به عناصر شعری گرایش ویژه‌ای دارد؛ به گونه‌ای که گاهی درک ظرایف معنایی و کسب لذت بیش از آن که از صورت این متون به دست آید، به تحلیل تصاویر و جلوه‌های خیالی آنها وابسته است. عاطفه «احساسی انگیزش‌یافته و برجهیده است که شاعر آن را در نتیجه رویداد یا ذهنیتی در خویش می‌یابد و از مخاطب می‌خواهد که با او در آن شریک باشد» (الرباعی، ۱۹۷۴: ۱۴). عاطفه را برجسته‌ترین رکن شعر دانسته‌اند که با داشتن ژرفا و گستردگی، از بارزترین عوامل تأثیر به شمار می‌رود. تخیل نیز از عناصر بنیادین در جوهر شعر است. مقصود از تخیل «مجموعه تصاویر شاعرانه و کل زبان مجازی است؛ یعنی آن بخش از کاربردهای خلاقانه و هنری زبان که از رهگذر تصرفات خیال در زبان عادی به وجود می‌آید» (فتوحی، ۱۳۸۱: ۱۰۴). طبق این تعاریف، «می‌توان حالت‌های انفعالی انسان چون عشق، نفرت، شادی، غم، غرور، وحشت و غیره را زمینه‌ساز عاطفه در آثار ادبی دانست که نقش عمده‌ای در تحریک تخیل دارند» (روزت، ۱۳۷۱: ۳۲۸). شاعر به کمک ابزارهای بلاغی مانند تشبیه، استعاره، کنایه، مجاز، تمثیل، نماد، تشخیص، حس آمیزی، ایهام و غیره، اندیشه خود را با زبان و بیانی جذاب، باطراوت و قانع‌کننده ارائه می‌دهد» (برت، ۱۳۹۵: ۵). هنر شاعرانه زمانی به اوج می‌رسد که کلام عاطفی و مخیل، در زبانی آهنگین نمود یابد.

لازم به ذکر است که عناصر شعری مختص شعر نیست و در داستان نیز مجال بروز و زیبایی‌آفرینی دارد. گره‌خوردگی عناصر شعری با داستان مدرن گاه به گونه‌ای است که به شکل‌گیری نثر شاعرانه می‌انجامد. «نثری که نوعی وزن دارد و در آن صنایع ادبی و تصاویر

شاعرانه هم دیده می‌شود» (رستگار فنایی، ۱۳۹۰: ۱۶۷). در داستان کوتاه غنایی «کارکرد آراسته و ماهرانه زبان، از توجه به هماهنگ بودن کلمات و ضرب‌آهنگ میان آنها و نیز شگردهای بدیعی و بیانی، بلاغ و شعروارگی کلام را بیشتر می‌کند» (میرصادقی و ذوالقدری، ۱۳۷۷: ۲۵۵). این‌گونه است که می‌توان گفت «در این داستان‌ها مفاهیم منطقی، گزارش و حقایق غیرشعری است که جامعه قافیه و مصنوعات شعری را به تن کرده‌است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۹: ۲۴۲).

داستان‌های کوتاه «المجنون» و «یک سرخ‌پوست در آستارا» از جمله داستان‌های شعرواره‌اند که عناصر مختلف شعری را در خود دارند. داستان «المجنون» بر پایه دو احساس اصلی یأس و امید نگاشته شده‌است. در این داستان، شخصیت اصلی/ کودک دیوانه به خاطر شرایط نابسامان دوران کودکی احساس ناامیدی و بدبینی زیادی نسبت به دنیا و اطرافیانش دارد. کنفانی این وضعیت روحی قهرمان را به شکل واقع‌گرایانه صرف و با لحنی ملموس و عینی توصیف نمی‌کند؛ بلکه داستان را با تأثری عاطفی از محیط و درگیری‌ها و کنش‌های شخصیت اصلی یعنی سگ کوچک/ کودک دیوانه تبیین می‌کند و بر اساس نظر بالدشویلر یعنی محیط بیرون و رخدادهایی که ذهن قهرمان را درگیر نموده‌است. آغاز داستان گویای به اشتراک‌گذاری زمان حال قهرمان و شرایط مساعد روحی او با مخاطب است:

«أنا أفرصُ وراءَ المنعطفِ بجمسِ خطواتِ واسعة، أضع كوعيَّ على ركبتيَّ، وأركزُ ذفني على راحتيَّ، وأغمضُ عينيَّ قليلاً، وأتطلعُ إلى الناسِ» (کنفانی: ۱۲۹).

ترجمه: (با پنج گام بلند، دور پیچ چمپاته می‌زنم، آرنجم را روی دو زانو می‌گذارم و چانه را به کف دستم تکیه می‌دهم، کمی چشمانم را می‌بندم و به مردم می‌نگرم. این اشتراک-گذاری چندان پایدار نیست تا این‌که کنفانی با پرش به گذشته، مخاطب را در تغییر ناگهانی روحيات قهرمان می‌گذارد. تغییری که یک‌باره روحیه او را از امید به ناامیدی سوق می‌دهد).

«أفرصُ هنا منذ لم أعد كلباً صغيراً، هذا المكان لي، ليس من إنسان يفرص فيه سواي، إن أحداً لم يجده حتى الآن» (همان).

ترجمه: (از زمانی که تبدیل به توله‌سگ نشدم، همین جا چمپاته می‌زنم، این جای من است و هیچ‌کس دیگر جز من در این جا چمپاته نمی‌زند و هیچ‌کس تا الآن این جا را پیدا نکرده-است. عنصر عاطفه کمک شایانی به متن داستان می‌کند تا حسن ناامیدی قهرمان را با مخاطب

مناسبات شخصیت پردازی در دو داستان «المجنون» غسان کفانی و ... مونا آرام فر، اشرف چگینی، محمدعلی شفیعی

به اشتراک بگذارد. این حس آن چنان ادامه می‌یابد، به حدی که خودزنی و خودکم‌بینی از آن برداشت می‌شود).

«آه لو آتی یوما فی اللیل ولم یجدنی، فسیقعی فی مکانی.. إذا أتى الكلب، إذا أفعی فی مکانی، فسألقی علی رأسه حجراً صغیراً.. لن ألقى علی رأسه حجراً کبیراً. لأنی أریده أن یقی کلباً» (همان: ۱۳۰).

ترجمه: (آه! کاش یک شب من را نمی‌یافت و جای من می‌نشست... هر وقت آن سگ بیاید و جای من بنشیند، یک سنگ کوچک روی سرش خواهم انداخت... سنگ بزرگ روی سرش نمی‌اندازم؛ زیرا می‌خواهم سگ باقی بماند).

حس غالب داستان، بی‌تفاوتی قهرمان نسبت به وضعیت زندگی‌اش است. بی‌تفاوتی در برخی از جاهای داستان، صرف است و در جاهایی دیگر همراه با حس ترس، اما به صورت کلی، بی‌تفاوتی و بی‌اهمیتی پررنگ‌ترین حس‌های داستانند که فضا و بافت سورئالیستی آن را شکل داده‌اند. کفانی در چند سطر فوق، حال و هوای داستان و راوی را به خواننده منتقل می‌کند. عبارات بیانگر احساس بی‌تفاوتی توأم با ترسی است که راوی در خود احساس می‌کند. سبب این حس بی‌تفاوتی، برخورد نامناسب اطرافیان راوی با اوست. او نیز برای پنهان‌ماندن به گوشه‌ی دنجی (پیچ خیابان) پناه می‌برد که تا به حال هیچ کس آن جا را پیدا نکرده‌است. در واقع کفانی در این داستان می‌خواهد حس بی‌تفاوتی خود را به مخاطب منتقل کند و این از شگردهای تبیین عاطفه و احساس در این داستان است؛ زیرا او عموماً در داستان‌هایش به دنبال این است که خواننده را در احساس خود شریک کند.

این احساس آن جایی شدت می‌یابد که چند کودک از راوی می‌خواهند که دوباره سگ شود، اما او با بی‌تفاوتی به گفتار آنها به خواب می‌رود: «وكان الأطفال یقفون إلی جانب المنعطف ویصیحون بأصوات رفیعة: متی ستصبح کلباً، ولکئی لم أهتم بهم» (همان: ۱۳۰).

ترجمه: (کودکان در کنار پیچ می‌ایستادند و با صدای بلند می‌گفتند: کی سگ می‌شوی، اما من به آنها هیچ اهمیتی نمی‌دادم). همچنین زمانی که راوی به گذشته برمی‌گردد و داستان غرق کردن خواهرش را که از آن با عنوان گربه (القطه) یاد می‌کند، توصیف می‌کند، شخصیت راوی در برابر حوادث منفعل و بی‌احساس است. در این جا عنصر عاطفه است که تصویرگر

روحیات قهرمان داستان به مخاطب است: «اقترب الکلّب الصغیر علی رؤوس أصابعه، القطة لم تره... دفعها بيديه فسقطت في البركة.. القبط لاتعرف السباحة كالكلاب.. فأخذت تصيح، وتنادی ولكن الکلّب لم يهرب.. لأنه لا يحب القبط.. لقد خاف الکلّب قليلا... كنتُ يومها كلباً صغيراً ولكنی لم أخف كثيراً.. نظرت إلى أمي، ثم ضربتني علی رأسي فركضت إلى الباب» (همان: ۱۳۱). ترجمه: (سگ کوچک بر روی نوک انگشتانش نزدیک شد.. گربه او را ندید. سگ، او را با دستانش هل داد و در حوض افتاد... گربه‌ها، چون سگ‌ها، شنا بلد نیستند.. گربه شروع به فریاد و سروصدا کرد، اما سگ نگریخت.. چرا که آن گربه‌ها را دوست ندارد.. سگ اندکی گریست... در آن روز سگی کوچک بودم، اما زیاد نترسیدم.. مادرم به من نگاه کرد، سپس بر سرم کوبید و به سوی در دویدم).

منظور از عواطف انگیزنده در این داستان، آنهایی است که در نویسنده برانگیخته شده و موجب پیدایش داستان شده‌اند. رخدادهایی که خود و یا اطرافیانش به‌گونه‌ای با آن دست و پنجه نرم می‌کنند و جزء دغدغه‌های اجتماعی و حساسیت‌های فردی و روانی است که در انگیزنده شدن عواطف و در نتیجه، خلق اثر هنری تأثیرگذار است. بی‌مهری اطرافیان نسبت به راوی سبب شده‌است که او نیز نسبت به بسیاری از مسائلی که در اطرافش رخ می‌دهد، بی-تفاوت باشد. عاطفه داستان به کمک مخاطب آمده و او را با رخدادهایی که راوی با آنها گلاویز شده‌است، همسو می‌نماید. راوی بعد از این حادثه، مورد بی‌مهری خانواده قرار می‌گیرد و آنها همیشه او را کتک می‌زنند. واکنش راوی در برابر کتک‌ها، شدید نیست و بیشتر منفعلانه است و از میان دفعات بسیاری که کتک خورده، تنها یک بار که مادرش با صندلی بزرگی بر سر او می‌کوبد، به گریه می‌افتد: «وکنت أنا أخاف كثيراً.. ولكني بقيت كلباً.. كانوا يضربوني كل يوم مرات كثيرة كانوا يضربوني علی رأسي، دائماً علی رأسي وكانوا يقولون وهم يضربوني: قتلتها أيها الکلّب.. مرة ضربتني أمي علی رأسي بكرسي كبير فأخذ الذباب الملون بيكي وكنت أنا أيضا أبكي» (همان: ۱۳۲).

ترجمه: (بسیار می‌ترسیدم.. اما سگ ماندم.. هر روز چند بار مرا می‌زدند. بر سرم می‌زدند همیشه بر سرم، می‌زدند و می‌گفتند: ای سگ! او را کشتی. یک‌بار مادرم با صندلی‌ای بزرگ بر سرم کوبید و مگس‌های رنگارنگ شروع به گریه کردند و من نیز گریستم). در مقطع فوق

عاطفه‌های داستان، به نحو گسترده‌ای با تخیل در ارتباط است؛ آن جا که تصویری خیالی از گریه مگس‌ها به اوضاع نابسامان زندگی روای ارائه می‌گردد. این تصویرسازی، نقطه عطف و اتصال عاطفه و خیال در این داستان تلقی می‌گردد.

داستان کوتاه «یک سرخ‌پوست در آستارا» نیز در زمره داستان‌های کوتاه غنایی قرار می‌گیرد که گرایش ویژه‌ای به شعروارگی دارد. شعروارگی یکی از سبک‌های داستانی نجدی به شمار می‌آید؛ زیرا «او با توسل به شگردهای شعری در پی تحت تأثیر قرار دادن خواننده است. داستان‌های وی بسیار صمیمانه نوشته شده و با خواننده به راحتی ارتباط برقرار می‌کند. دل‌سوزی و رنج خاصی را می‌توان در داستان‌ها یافت. نجدی از رنج‌هایی می‌گوید که برای همه ما آشناست» (عبداللهیان، ۱۳۸۵: ۱۱۸). آشنایی‌زدایی و غریب‌سازی فضا، از همان ابتدای داستان یک سرخ‌پوست در آستارا» دیده می‌شود. در ابتدا، حالت عادی زمان و مکان برهم می‌خورد و نویسنده از حضور فردی سرخ‌پوست که مربوط به چند دهه پیش است، در آستارا سخن می‌گوید. شهری که هیچ‌گاه سرخ‌پوستی به خود ندیده‌است: «نمی‌شنوم چی می‌گی؟... می‌گم یه سرخ‌پوست این جاست... یه سرخ‌پوست؟ اونم توی آستارا؟» (نجدی: ۲).

علاوه بر آشنایی‌زدایی، تمامی سطور این داستان، بر اساس احساس و عاطفه نگاشته شده است. اگر به داستان دقت شود، مشاهده می‌شود که درون‌مایه آن مرگ است که بر سرتاسر داستان سایه افکنده است و موجب حزن و اندوه خواننده می‌شود. «در ابتدای داستان، مرگ ماهی‌ها مطرح می‌شود که می‌توان حدس زد در ادامه با فضایی دل‌گیر و حزن‌آور و با مرگ‌هایی فجیع روبه‌رو هستیم؛ مرگ جوانان سرخ‌پوست، مرگ مرتضی و در نهایت مرگ دست‌های راوی» (حاج‌بابایی و صالحی، ۱۳۹۶: ۶۷). بنابراین می‌توان حزن و اندوه را عاطفه اصلی این داستان به شمار آورد. حزن و اندوهی که در گذشته رخ داده‌است و راوی سعی در گذر از آن دارد؛ اما نمی‌تواند از عهده این کار برآید: «گفتم خب، حالا اسمش چی بود؟... ماریجینا... آره ... اسمش ماریجینماس... یعنی مردی که سوار بر مادیان گریسته‌اش می‌گذرد و از سالیان گریستنش با مادیان گریسته‌اش دور می‌شود» (نجدی: ۴). جمله آخر گفتگوی فوق اشاره به اندوهی دارد که سال‌ها پیش برای سرخ‌پوست رخ داده‌است و او سعی می‌کند آن را به فراموشی سپارد. اندوه سرخ‌پوست در طول روایت همواره همراه با راوی است و حتی مرگ مرتضی در ۹ سال بعد نیز اندوه او را دو چندان می‌کند. هر چند راوی در طول داستان، با دروغ خواندن حرف‌های مرتضی

و باورنکردن وجود سرخ‌پوست در آستارا، سعی در فراموشی اندوه دارد، اما این اندوه همواره همراه اوست. پایان داستان نیز گواهی بر این است که او اندوهناک به دستانش می‌نگرد که مانند دست‌های سرخ‌پوست‌ها به اندازه سنجاق ته‌گرد می‌گردد: «همین که دستهامو از لگن آوردم بیرون دیدم کف دست‌هام. انگشتم... خدایا حالا من چکار کنم... انگشتم آن قدر کوچک شده بود که باید آنها را تا چشم‌هام بالا می‌آوردم تا بتونم ببینمشون.. اینه که من حالا اصلا انگشت ندارم... یعنی دارم... اما هر کدموشون شده اندازه یک سنجاق ته‌گرد... اینه که هر چی از مرتضی.. از سرخ‌پوست ... از کردها یادم مونده دارم برات می‌گم» (همان: ۱۲).

یکی دیگر از معیارهای شعروارگی داستان کوتاه، استفاده از تصویرهای ادبی است. تصویرهای ادبی، زاده تخیل است. داستان‌نویس با قوه تخیلش تصویرهای جدیدی را در متن خلق می‌کند و غبار عادت را از تصویرهای مألوف می‌زداید و شکلی نو از آن را نشان می‌دهد. خیال، در کنار عاطفه شعروارگی داستان را قوت می‌بخشد. اگر در داستان کوتاه، عاطفه و تخیل و اندیشه، به تناسب درهم‌آمیزند، فضایی خیال‌انگیز و غنی خلق خواهد شد که هر نویسنده‌ای به دنبال آفرینش آن است. در واقع «آن چه تا حدی به حفظ کیفیت‌های ویژه تجربه عاطفی ادیب و فضای ذهنی وی کمک می‌کند، صورت‌های گوناگون خیال است که به طور کلی به آنها (Image) می‌گوییم» (پورنامداریان، ۱۳۷۴: ۱۵۸). تصرف ذهن نویسنده در مفاهیم عادی زندگی و در ارتباط او با طبیعت برخاسته از نوعی بیداری است. «این تصرف ذهنی او برای ایجاد پیوندی جدید، همان خیال یا تصویر است و عنصر معنوی شعر نیز این خیال و تصرف ذهن شاعر در نشان‌دادن واقعیت‌های مادی و معنوی است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۹: ۲). ناقدان ادبی معتقدند «تخیل نوعی توانایی برای ساختن الگویی ممکن از تجربه بشری است» (فرای، ۱۳۶۳: ۹). بر این اساس، اگر ذهنی دو عنصری را که در عالم واقع لازم و ملزوم یکدیگر نیستند، ترکیب کند، دست به تخیل زده‌است و با این کار تصویری نو را خلق کرده‌است. به بیان دیگر، «تخیل انعکاس تجارب گذشته است که مصالح موجود را تغییر می‌دهد و بر اساس آنها ایماژهای جدیدی به وجود می‌آورد که هم محصول فعالیت خلاق انسان است و هم پیش‌نمونه‌هایی که این فعالیت بر پایه آنها استوار است» (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۱۲۲). به همین دلیل، می‌گویند «قدرت تخیل، مرکز قدرت تصویرسازی است و از احساسی که از زندگی مادی طبیعت سرچشمه گرفته‌باشد، توشه می‌گیرد» (براهنی، ۱۳۸۰: ۱۳۶).

در داستان کوتاه «المجنون» علاوه بر عاطفه‌ای جوشان، قوه تخیل نیز بسیار پویاست، به نحوی که ترکیب‌ها و تصویرهای زیادی بر پایه قوه تخیل خلق شده‌است. در بخشی از داستان و از زبان راوی فضا و جهانی کاملاً شاعرانه روایت می‌شود. بهره‌گیری از صنعت تشبیه، انسان‌انگاری و حس‌آمیزی موجب برجستگی و تمایز سبک کفانی در این داستان و نزدیکی آن به شعر شده‌است. مثال‌های زیر می‌تواند گواهی برای این مدعا باشد:

تشبیه: «بركة كبيرة كأنها بحر كبير» (همان: ۱۳۱). برکه‌ای بزرگ گویا مانند دریایی بزرگ است
(وكانت دموعه ذات طعم كشراب الليمون) (همان: ۱۳۲). اشک‌هایش دارای طعمی همچون شربت لیمو است.

حس‌آمیزی: القبط الصغيرة الحلوة... (همان) گریه‌های کوچک شیرین

انسان‌انگاری: «فأخذ الذباب الملون بيكي» (همان: ۱۳۲) مگسهای رنگین شروع به گریه کردند.
«تطلعت إلى القطط فخافت ثم أخذت تركض وتبكي» (همان، ۱۴۶). گریه به من نگریست پس ترسید سپس گریه‌کنان شروع به دویدن کرد.

شعروارگی در داستان کوتاه «یک سرخ‌پوست در آستارا» به گونه‌ای دیگر است. ویژگی منحصربه‌فرد این داستان به نسبت «المجنون» در این است که خیال و تصویرها در متن داستان کاملاً نو است و با تصویرهای کلاسیک و مألوفی که در داستان «المجنون» شاهد آن بودیم، تفاوت دارد. این امر سبب می‌شود که شعروارگی در داستان نجدی ممتازتر از داستان کفانی باشد. می‌توان علت این امر را در این دانست که پیش از نجدی «بیشتر تلاش‌ها در جهت شاعرانگی زبان باتوجه به بلاغت کلاسیک بوده و تفاوت دیدگاه نجدی با دیگر استفاده‌کنندگان از زبان شاعرانه در همین نکته است. دایره استفاده نویسنده از عناصر شاعرانه گسترده است. نجدی اولاً با نگاهی نو از بلاغت شعر استفاده می‌کند. ثانیاً به عنوان یک تفنّن در بعضی قسمت‌های داستان؛ بلکه به عنوان ویژگی سبکی و نوع نگاه خود، در همه جای داستان‌هایش از آن بهره می‌برد. ثالثاً نجدی خود شاعر است، ولی بیشتر کسانی که از زبان شاعرانه در داستان استفاده کرده‌اند شهرت و تبحری در شاعری نداشته‌اند» (عبداللهیان، ۱۳۸۵: ۱۱۷). به همین جهت است که او را بنیان‌گذار داستان‌شعر در ادبیات می‌دانند (مهربان و زینعلی، ۱۳۹۱: ۱۴۲).

نجدی در داستان «یک سرخ‌پوست در آستارا» همچون دیگر داستان‌هایش، گرایش زیادی به استفاده از شگرد تشبیه، انسان‌نگاری و حس‌آمیزی دارد. مثال‌های زیر گواه شعروارگی این داستان است:

تشبیه: «یک صدایی شنیدم.. انگار هزاران مُرده با دهان بسته بالای کوه مویه می‌کردند» (نجدی: ۷). «پیراهن بعضی‌ها با خون خشک‌شده به پوستشان چسبیده بود... حالا این پوست بود که ما درمی‌آوردیم یا پیراهن؟» (همان: ۹). «سرشان همچون یک گردو کوچک شده» (همان). «پوستشان چین‌خورده بود، مثل وقتی که ما از حمام می‌آییم بیرون» (همان: ۱۰).

حس‌آمیزی: «سرما بوی ماهی می‌داد» (همان: ۲). «هرکدام به تکه‌ای از آسمان با چشمانی که از یک جور ترس مذهبی پر شده بود، خیره شوند» (همان: ۷). «بوی دیگ‌ها که با سنگ‌دلی بی‌رحمانه- ای تلخ بود» (همان: ۹). «لای دغاهایی که از پشت خشم گریه‌شده‌ای شنیده می‌شد» (همان).

انسان‌نگاری: «حالا باران خودش را به شیشه می‌زند» (همان: ۲). «آنها کنار دریا روی ماسه جایی که دریا کف دهانش را بالا می‌آورد بازی می‌کنند» (همان: ۳). «عجیب این که ماهی‌ها بلد نیستند جیغ بکشند» (همان: ۳). «مرگ سیگاری روشن می‌کند و آن قدر همان طرف‌ها قدم می‌زند تا باران بند بیاید» (همان). «البته گوشت گاو نمی‌تواند توی هیچ بشقابی لبخند بزند» (همان: ۶). «آفتاب روی صورت‌م سُخ‌سُخ می‌زد» (همان: ۷). «صبح سرمای لیزش را به تن ما می‌چسباند» (همان: ۹).

۴-۳- پیرنگ

پیرنگ یا طرح یکی از مباحث پرکاربرد و اساسی در داستان است. پیرنگ به مجموعه‌ای از رویدادهای بدقت طراحی شده و به هم پیوسته گفته می‌شود که در کشاکش نیروهای مخالف به اوج و سپس نتیجه‌نهایی می‌رسد (ایرانی، ۱۳۸۰: ۴۲۰) برخی از صاحب‌نظران پیرنگ یا طرح، را رویدادهای داستان می‌دانند. لارنس پرین درباره طرح می‌گوید: طرح در داستان از سلسله اتفاقات یا رویدادهای علت و معلولی شکل می‌گیرد (پراین، ۱۳۶۶: ۲۶).

بر مبنای نظر بالد شویلر، پیرنگ در داستان غنایی مجموعه‌ای از کنش شخصیت‌ها و درگیری ذهنی آنها با وقایع و کشمکش درونی آنهاست. وی معتقد است که «یک داستان خوب غنایی در آن از پیرنگ متعارف و باورپذیر یا سنتی که بر مبنای رابطه علت و معلولی کاملاً روشن و فرجامی قطعی شکل می‌گیرد، خبری نیست» (پاینده، ۱۳۹۱: ۷۰). وی بیان می‌کند در داستان‌های غنایی پیرنگ کمترین اهمیت را دارد و نویسنده به زمان و زبان داستان توجهی

ویژه دارد؛ زیرا هدف، عطفِ توجه به کنش‌های درونی شخصیت است. بنابراین پیرنگ در این گونه داستان‌ها، کنش شخصیت‌ها و کشمکش درونی آنهاست» (همان: ۷۱). در داستان غنایی از منظر بالدشویر، خواننده داستان را برای کشف فرجام، نشانه‌گذاری می‌کند. با مطالعه و بررسی هر دو داستان، می‌توان دریافت که نویسندگان، با طرح یک جمله در آغاز داستان و سوال و پاسخ میان شخصیت‌ها و درگیری ذهنی میان آنها، حوادث را طرح و پی‌ریزی می‌کنند و از پیرنگ متعارف و کاملاً واضح خبری نیست. در داستان «مجنون» پسرک بور از سگ کوچک یا همان راوی یا کودک دیوانه سؤال می‌کند: چه وقت سگ خواهی شد؟ و در داستان «یک سرخپوست در آستارا» با پرسش و پاسخ میان راوی و مرتضی که ادعا می‌کند سرخ‌پوستی را در آستارا دیده‌است، ماجرای داستان بیان می‌شود.

در داستان «مجنون» ماجرا در مورد کشمکش و درگیری ذهنی راوی با سؤالی که پسر بور از او می‌پرسد: «چه وقت سگ می‌شوی؟»، اتفاق می‌افتد و راوی یعنی کودک دیوانه تلاش می‌کند علت دیوانه شدن خود را با مرور خاطرات گذشته بیان کند و خود را در کودکی، سگی معرفی می‌کند که با حوادث ناگوار مختلفی روبرو شده و این حوادث او را به جنون کشانده و دیگر سگ کوچکی نیست؛ بلکه دیوانه‌ای است که همچون حیوانی مانند سگ زیست می‌کند. در داستان مجنون، همان گونه که بالدشویلر می‌گوید، از روابط علی و معلولی کاملاً روشن و قاطع خبری نیست؛ بلکه خواننده از حوادثی که راوی / کودک دیوانه از گذشته خود بازگو می‌کند و سؤالی که کودک بور دائماً از او می‌پرسد، علت جنون راوی را در می‌یابد. به عبارت دیگر، سؤال پسرک بور همان سؤالی است که به ذهن خواننده خطور می‌کند و با خواندن حوادث داستان و کنش و درگیری سگ کوچک با وقایع به پاسخ آن دست می‌یابد. در داستان «یک سرخ‌پوست در آستارا» نیز پیرنگ داستان بر مبنای کنش و جدال میان راوی اولیئه و مرتضی که مدّعی بود سرخ‌پوستی در آستارا دیده رقم می‌خورد و سپس در تصاویری همچون مرگ ماهی‌ها، تگه پاره شدن سرخ‌پوست‌ها و مرگ مشکوک مرتضی و رفتن مارجینینما به کردستان و آموزش کردها که همگی حوادث به ظاهر بی‌ربط هستند، نمود می‌یابد و این حوادث همگی نماد و نشانه‌هایی به شمار می‌روند که در خدمت پیرنگ یا طرح داستان، یعنی تقابل مرگ و زندگی و تقابل آرمان با وضعیت کنونی قرار گرفته‌اند.

۴-۴- منحنی عاطفی شخصیت‌ها

یکی از عناصر داستان کوتاه غنایی از نظر بالدشویلر منحنی عاطفی یا منحنی احساسات است که شخصیت داستان آن را در طول روند داستان می‌سازد و به تغییراتی که شخصیت بر اثر روند حوادث می‌کند و آن چه در انتها از آن شخصیت به جا می‌ماند، اطلاق می‌شود. بالدشویلر معتقد است در داستان‌های غنایی نوعی منحنی عاطفی وجود دارد که سیر تحول احساسات و عواطف راوی را درباره موضوعی خاص نشان می‌دهد و نویسندگان این‌گونه داستان‌ها، گاهی برای نشان دادن منحنی احساسی شخصیت داستان، از فضایی سوررئالیستی استفاده می‌کنند. بالدشویلر در داستان غنایی به استفاده از فضایی سوررئال برای نشان دادن منحنی احساسی شخصیت داستان به ویژه در پایان‌بندی آن تأکید می‌ورزد.

در داستان «مجنون» راوی یا همان کودک دیوانه از این که دیگر پس از وقوع آن حوادث ناگوار و تلخ در دوران کودکی‌اش، دیگر سگ کوچکی نیست و همچنان دیوانه باقی مانده خوشحال است؛ چون بازگشت به ماهیت بدوی و اصلی خود را به مثابه تکرار حوادث ناگوار و گذشته بدفرجام خود می‌داند و از این که پسرک بور دیگر از او سؤال نمی‌کند که آیا سگ خواهی شد، ابراز خرسندی می‌کند و این خوشحالی و رضایت منحنی عاطفی است که راوی پس از وقوع حادثی که با آن مواجه بوده و درگیری ذهنی و کشمکش که با خود و پسرک بور داشته‌است، ابراز می‌کند: «فذهب دون أن يقول لی: هل ستعود فتصبح کلباً؟ وحينما أغلق الباب كنت مسروراً... إنه لم يقل ذلك وضحكت كثيراً... حتی سمعت إذان العصر فنمت» پس رفت بی‌آن که بگوید: آیا دوباره سگ خواهی شد؟ و هنگامی که در بسته شد خوشحال بودم؛ زیرا او این سوال را نکرد و من بسیار خندیدم تا این که صدای اذان عصر را شنیدم و خوابیدم. همچنین در داستان «یک سرخ‌پوست در آستارا» که مهمترین محور آن تقابل میان پذیرش وضعیت موجود و پای‌بندی به آرمان‌ها و هدف‌هاست، راوی خود در پایان داستان همچون مرتضی به دنبال ساختن اندیشه‌ها و آرمان‌های خویش است و از شخصی به نام «پروانه» می‌خواهد با نوشتن این داستان، ادامه‌دهنده آرمان‌های او باشد. هر چند در ابتدا راوی مرتضی را فردی روان‌پزشک و معتاد معرفی می‌کند که به دیدن یک سرخ‌پوست در آستارا اصرار ورزیده و در نهایت به گونه‌ای کاملاً مبهم در کنار مرز کشته شده‌است، در پایان داستان، او را میراث‌دار

اندیشه‌هایی می‌داند که سعی داشته آن آرمان‌ها را نسل دیگر منتقل کند. این سیر تحول احساسی در شخصیت‌راوی بیانگر همان منحنی عاطفی است که بالدشویلر بر آن تأکید می‌ورزد.

در هر دو داستان، نویسنده فضائی سوررئال یا فراواقعی در برابر خواننده به خصوص در مقطع پایانی داستان، ترسیم می‌کند. در داستان «مجنون» نویسنده با استفاده از نمادهایی همچون حیوانات یعنی سگ و گربه به جای شخصیت‌های اصلی، سخن گفتن پسر بور و دیگر کودکان با سگ کوچک در پیچ و به ویژه در پایان داستان تبدیل شدن سگ کوچک به کودک دیوانه‌ای که خرسند است، فضایی ماورای واقعیت ایجاد کرده است.

در داستان «یک سرخ‌پوست در آستارا» نیز حضور یک سرخ‌پوست آمریکایی در آستارا، گسست زمان و قتل عام سرخ‌پوستان در زمان مک کارتی در مقطع پایانی از بین رفتن انگلستان راوی، نمادهایی فراواقعی هستند که در خدمت موضوع داستان قرار گرفته‌اند. بنابراین در هر دو داستان تقابل واقعیت و خیال یکی از ویژگی‌های داستان‌های کوتاه غنایی است.

نتیجه‌گیری

از مجموع بررسی‌هایی که دربارهٔ عنصر شخصیت در داستان «المجنون» و «یک سرخ‌پوست در آستارا» با رویکرد ایلین بالدشویلر انجام شد، نتایج زیر به دست آمد:

غنایی بودن هر دو داستان حاصل انحراف راوی داستان از ترتیب زمانی و شعروارگی لحن شخصیت‌ها و منحنی عاطفی حاصل در شخصیت داستان و نیز پیرنگ متکی بر درگیری و کنش شخصیت‌ها است. هر دو داستان از طریق کانونی‌شدن احساسات خاص راوی دربارهٔ بحران عاطفی ناشی از روابط شخصی او با دیگران رخ می‌دهد. کنفانی و نجدی به صورت عامدانه لحن معینی را در عمل روایت کردن داستان اتخاذ می‌کنند. آن جایی که لحن دو داستان با صناعاتی همراه می‌شود که صبغه‌ای شعری دارد، داستان موردنظر در زمرهٔ داستان‌های غنایی می‌گنجد.

با بررسی زمان در داستان «المجنون» و «یک سرخ‌پوست در آستارا» چنین به نظر می‌رسد که انعکاس وقایع مربوط به گذشتهٔ راوی داستان (کودک دیوانه در داستان کنفانی و مرتضی در داستان نجدی) از نظم و ترتیب زمانی پیروی نمی‌کند و در قالب گذشته‌نگری (برای کودک و مرتضی) و آینده‌نگری (برای مرتضی) نامنظمی نمود می‌یابد. بنابراین رخدادهای روایی، با نادیده‌گرفتن ترتیب زمان‌های سه‌گانه، به صورت ناگهانی و در قالب شکست زمان واقع

می‌شود. در داستان «المجنون»، خواننده با فعل‌های ماضی و مضارع متوجه شکست زمان می‌شود، اما در داستان «یک سرخ‌پوست در آستارا» خواننده به سرعت متوجه این زمان پریشی نمی‌شود و باید داستان را تا فرجام بخواند.

با بررسی شعروارگی در دو داستان می‌توان گفت لحن شخصیت‌ها در داستان «یک سرخ‌پوست در آستارا» از شعروارگی بیشتری نسبت به داستان «المجنون» برخوردار است و به معیارهای لحن شخصیت از دیدگاه بالدشویلر نزدیکتر می‌شود؛ زیرا نجدی از تصاویر ادبی و خیالی بیشتری نسبت به کنفانی استفاده کرده‌است.

منحنی عاطفی یا منحنی احساسات شخصیت‌ها در داستان «المجنون» واضح‌تر و ملموس‌تر از داستان «یک سرخ‌پوست در آستارا» است؛ زیرا راوی یا کودک دیوانه در پایان داستان به روشنی بیان می‌کند که مسرور و خرسند است و از آن نگرانی‌ها و دغدغه‌های گذشته، رهایی یافته، اما در داستان «یک سرخ‌پوست در آستارا» پیوستن راوی به راه و روش مرتضی در دست یافتن به آرمان‌ها محسوس بیان نشده‌است و خواننده با موشکافی باید به این امر دست یابد. در هر دو داستان، پیرنگ حاصل کشمکش‌ها و درگیری‌های ذهنی و زبانی شخصیت‌هاست که غنایی بودن هر دو اثر را بیان می‌کند و از نظر این پژوهش هر دو اثر در خلق پیرنگ یکسان عمل کرده‌اند.

منابع و مأخذ

الف. عربی

برنس، جیرالد، (۲۰۰۳م): قاموس السردیات المصطلح السردی: معجم المصطلحات، ترجمة: عاید خزاندار، ط ۱، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة.

الریاعی، عبدالقاهر، (۱۹۷۴م): الصورة الفنية في شعر أبي تمام، إربد، جامعة اليرموک.

عبدالمحسن، محمد حسن، (۲۰۱۱م): البنية السردية في روايات صبحي فحمأوي، ط ۱، القاهرة، دار الحوار للنشر و التوزيع.

القاضي، عبدالمنعم زكريا، (۲۰۰۹م): البنية السردية في الرواية، ط ۱، الجيزة، مركز البحوث الإنسانية.

کامل سماحة، فریال، (۱۹۹۹م): رسم الشخصية في روايات حنه مينة، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

کنفانی، غسان، (۱۹۸۷م): موت سریر رقم ۱۲، ط ۴، بیروت، الأبحاث العربیة.
وهبة، مجدی، (۱۹۷۴م): معجم مصطلحات نقد الروایة، ط ۲، بیروت، مکتبة لبنان.

ب. فارسی

- ایرانی، ناصر، (۱۳۸۰): هنر رمان، ج ۱، تهران: آبانگاه.
- انوشیروانی، علیرضا، (۱۳۸۹ش): «ضرورت ادبیات تطبیقی در ایران»، دانشگاه رازی کرمانشاه، ادبیات تطبیقی، دوره ۱، شماره ۱، صص: ۷-۳۸.
- براهنی، رضا، (۱۳۸۰ش): طلا در مس، ج ۱، تهران، زریاب.
- براهنی، رضا، (۱۳۸۵ش): قصه‌نویسی، ج ۲، تهران، البرز.
- برت، آر. ال، (۱۳۹۵ش): تخیل، ترجمه: جعفری، مسعود، ج ۱، تهران، مرکز.
- بیات، حسین، (۱۳۸۳ش): «زمان در داستان‌های جریان سیال ذهن»، انجمن زبان و ادبیات فارسی، پژوهش‌های ادبی، دوره ۲، شماره ۶، صص ۷-۳۲.
- بیشاپ، لئونارد، (۱۳۹۰ش): درس‌هایی درباره داستان‌نویسی، ترجمه: محسن سلیمانی، ج ۱، تهران، سوره مهر.
- پاینده، حسین، (۱۳۹۱): داستان کوتاه در ایران، ج ۲، تهران، نیلوفر.
- پراین، لارنس، (۱۳۶۶): تأملی دیگر در باب داستان، ترجمه محسن سلیمانی، ج ۳، انتشارات حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی.
- پورنامداریان، تقی، (۱۳۷۴ش): سفر در مه، ج ۱، تهران، زمستان.
- حاج بابایی، محمدرضا، (۱۳۹۶ش): «بررسی زبان و روایت در داستان یک سرخ‌پوست در آستارا»، دانشگاه خوارزمی، مجله زبان و ادبیات فارسی، دوره ۲۵، شماره ۸۲، صص ۶۱-۹۳.
- رستگار فسایی، منصور، (۱۳۹۰ش): انواع نثر فارسی، ج ۳، تهران، سمت.
- روزت، ای، (۱۳۷۱ش): روانشناسی تخیل، ترجمه: پروانه میلانی و اصغر الهی، ج ۱، تهران، گوتنبرگ.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا، (۱۳۸۹ش): موسیقی شعر فارسی، ج ۱۲، تهران، آگه.
- عبداللهیان، حمید، (۱۳۸۵ش): «عوامل شاعرانگی در داستان‌های بیژن نجدی»، دانشگاه الزهراء، مجله علوم انسانی، دوره ۱۵، شماره ۵۶، صص: ۱۱۵-۱۲۸.
- عبدی، آزاده، (۱۳۹۷ش): نقد و تحلیل و مقایسه مجموعه داستان‌های کوتاه غنایی از بیژن نجدی، محمد کلباسی، حسین سنابور، دانشگاه آزاد واحد تهران مرکزی: پایان‌نامه کارشناسی ارشد.

- فتوحی، محمود، (۱۳۸۱ش): تصویر خیال، دانشگاه تبریز، مجله ادبیات و علوم انسانی، دوره ۱۸، شماره ۱۸۵، صص ۱۰۳-۱۳۴.
- فرای، نورترپ، (۱۳۶۳ش): تخیل فرهیخته، ترجمه: سعید ارباب شیرانی، تهران، مرکز نشر دانشگاهی.
- مهریان، صدیقه، محمدجواد زینعلی، (۱۳۹۱ش): «زبان هنری داستان - شعر در آثار بیژن نجدی»، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، ادبیات پارسی معاصر، دوره ۲، شماره ۱، صص: ۱۳۹-۱۵۵.
- می، درونت، (۱۳۸۱ش): پروست، ترجمه: فرزانه طاهری، تهران، طرح نو.
- میرصادقی، جمال، (۱۳۷۶ش): عناصر داستان، چ ۱، تهران، نشر علمی.
- میرصادقی، جمال، میمنت ذوالقدری، (۱۳۷۷ش): واژه‌نامه هنر داستان‌نویسی، چ ۱، تهران، مهناز.
- نجدی، بیژن، (۱۳۹۰ش): دوباره از همان خیابان، تهران، نشر مرکز.
- ندا، طه، (۱۳۸۰ش): ادبیات تطبیقی، ترجمه: زهرا خسروی، چ ۱، تهران، فروزان روز.
- نظری منظم، هادی، (۱۳۸۹ش): ادبیات تطبیقی، تعریف و زمینه‌های پژوهش، دانشگاه باهنر کرمان، ادبیات تطبیقی، دوره ۱، شماره ۲، صص ۲۳۷-۲۲۱.
- و، پاتریشیا، (۱۳۸۳ش): مدرنیسم و پسامدرنیسم، تعریفی جدید از خودآگاهی ادبی، ترجمه: پاینده، حسین چ ۱، تهران، روزگار.

ج. لاتین

- Allan Powell, Mark. (1990). *What is Narrative criticism?* Minneapolis: Fortress Press.
- Allen, Graham. (2000). *Intertextuality*. London: Routledge.
- Baldeshwiler, Eileen. (1994). "The Lyric Short Story: The Sketch of History" in Charles E. May (Ed). *The New Short Story Theories*. Athens, Ohio: Ohio University Press
- Genette, Gerard. (1980). *Narrative Discourse*. Trans: Jane E. Lewin. Ithaca: Cornell University Press.
- Remak, Henry. (1961). "**Comparative Literature :It's Definition and Function**". *Comparative Literature: Method and Perspective*. Edited by Newton Phelps. Stallknecht and Horst Fernz. Carbondal: Illinois University Press, p.p:3-37
- Reynier, christine (2003). "The short story according to Woolf?". *Journal of short story in english literature*. V8. N 41. pp 55-67.
- Rimmon-Kenan, Shlomith. (2002). *Narrative Fiction. Contemporary Poetics*. London: Routledge.
- Toolan, Michael, J. (2001). *Narrative a critical linguistic introduction*. London: Routledge.

بنية الشخصية في قصتي "المجنون" لغسان كنفاني و"هندي أحمر في

آستارا" لبيجن نجدي على أساس نظرة بولدشويلر

نوع المقالة: أصيلة

مونا آرام فر^١، اشرف چگینی^{٢*}، محمد علی شفايي (آبان) ٣

طالبة دكتوراه في اللغة الفارسية وآدابها بجامعة آزاد الإسلامية فرع ورامين . پيشوا

أستاذة مساعدة في قسم اللغة الفارسية وآدابها بجامعة آزاد الإسلامية فرع ورامين . پيشوا

أستاذ مساعد في قسم اللغة الفارسية وآدابها بجامعة آزاد الإسلامية فرع ورامين . پيشوا

تاريخ استلام البحث: ١٣٩٩/٠٢/٢٣ تاريخ قبول البحث: ١٣٩٩/٠٥/٠٧

الملخص

تعتبر الشخصية من أهم العناصر في سرد أحداث القصة، واستظهار أبعاد بنية الشخصية على أساس آراء النقاد والمنظرين يفتح آفاق الأدب على الباحثين ويدلهم على ما يكمن وراء ذهن الكاتب أو المدع. إنَّ ايلين بولدشويلر يهتم بأفكار الشخصيات وخواطرها ويرى أنَّ حبكة القصة لا تنشأ عن العلاقات السببية والمسببة الواضحة وإنما تنشأ عن الصراعات الذهنية للشخصيات وردة أفعالها على الحوادث التي تحدث خلال القصة، لذلك بنية الشخصية في القصص الغنائية تختلف عن غيرها من القصص.

وبما أنَّ الشخصيات تحمل أحاسيس غامضة في مسار سرد القصة فيحظى البحث عن هذا الموضوع بأهمية وافرة خاصة إذا كان البحث من منظور بولدشويلر فعلى هذا الأساس قامت الدراسة هذه، بالاعتماد على المنهج الوصفي - التحليلي، بمعالجة قصتي "المجنون" لغسان كنفاني من مجموعة "موت سرير رقم ١٢" و"هندي أحمر في آستارا" للقصص الإيراني بيجن نجدي من مجموعة "من تلك الشوارع ثانية..." وتوصلت المقالة إلى أنَّ الكاتبان حاولا في القصتين بناء الشخصيات على أساس آراء بولدشويلر حيث يتمثل ذلك في تشظي الزمن بشكل رمزي وتوظيف اللغة الشعرية واعتماد حبكة القصة على الاضطرابات الذهنية واستخدام المنحني العاطفي على أساس ما وراء الواقعية فيجسد كلها خواطر الشخصيات وأفكارها. كما توصلت المقالة إلى أنَّ اللغة الشعرية في قصة "هندي أحمر في آستارا" أبرز منها في قصة "المجنون" أما المنحني العاطفي فأوضح في القصة الأخيرة.

الكلمات الرئيسية: القصة الغنائية القصيرة، ايلين بولدشويلر، الشخصية، بيجن نجدي، غسان كنفاني.