• دریافت ۸۹/۸/۱۶
• تأیید ۸۹/۱۰/۷

روایت واقعگرا در آثار داستانی ابراهیم گلستان

دکتر حسن اکبری بیرق*

چکیده

مکتب ادبی واقع‌گرایی (رئالیسم) در طول پیدایش، شکل‌گیری و تحوّل خود، به جایگاه واقعیّت در آثار ادبی پرداخته است. برخی از ویژگیهای این مکتب ادبی ناظر بر محتوای آثار داستانی و بعضی دیگر از این ویژگیها مانند پرداختن به جزئیّات و پیوند میان صحنه‌آرایی و شخصیّت‌پردازی ناظر بر ساختار و تکنیکهای داستان‌پردازی است؛ هر داستان‌پرداز، با انتخاب نوع عناصر روایی خاص در پیشبرد روایت خویش، از الگویی خاص در ایجاد سبک روایی داستان خویش سود می‌جوید و به این ترتیب همهٔ عناصر روایی را در کنار هم و بر روی زنجیره‌ای از حوادث به خدمت داستان در می‌آورد. با پیوند میان واقعگرایی و تکنیکهای روایی خاص در داستان سبکی از روایت شکل گرفت که «روایت واقعگرا» نامیده شد.

این سبک روایی، پس از ورود مکتب رئالیسم در ایران، از سوی داستان‌پردازان ایرانی نیز مورد استقبال قرار گرفت. ابراهیم گلستان نویسنده و فیلمساز نامدار، از جمله کسانی است که با تأثیرپذیری از ادبیّات داستانی آمریکا، بویژه آثار ویلیام فاکنر توانسته است با هنرمندی و مهارت در پردازش ساختار به چنین سبکی در آثار داستانی خود دست یابد.

در این مقاله پس از مقدماتی درباب پیدایش علم روایت‌شناسی، ذکر تعاریفی از ساختار روایی داستان، پیدایش و تحوّل رئالیسم در غرب و ایران، پیوند این دو مقولهٔ ساختاری و محتوایی را با بررسی ویژگیهای سبک «روایت واقعگرا» تبیین خواهیم کرد و نمود این گونهٔ روایی را در تحلیل برخی از آثار داستانی ابراهیم گلستان با ذکر نمونه و شاهد نشان خواهیم داد.

کلید واژه‌ها:

علم روایت‌شناسی، مکتب ادبی واقعگرایی، روایت واقعگرا، ابراهیم گلستان

* استادیار گروه زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه سمنان.
(e.mail: akbaribeiragh@gmail.com)

مقدّمه

ادبیّات، شاهکار جاودان نوع بشر است. این سخنی شاعرانه نیست؛ نگاهی به تاریخ مکتوب و شفاهی انسان نشان از آن دارد که آنچه از این اشرف مخلوقات برجای مانده و خواهد ماند، عقل تاریخمند، اندیشه و محصولات فکری اوست که در قالبهای مختلف، خودنمایی کرده است که همهٔ آنرا می‌توان ذیل نام «ادبیّات» جای داد. در دوران جدیدتر زندگی آدمی، امثال تاریخ هرودوت، نمایشنامه‌های یونانی، گفتگوهای سقراطی، فن شعر ارسطو و... نویدبخش اوج شکوفایی ذهن بشر در آفرینش هنری و ادبی بوده است.

در این مجال، سعی ما بر آن است که با بررسی دو مقولهٔ فکری، زبانی (مکتب واقعگرایی/ علم روایت‌شناسی) که در آثار مکتوب ادبی جلوه می‌کند، به تبیین و معرفی دریچهٔ تازه‌ای در نقد ادبی بپردازیم؛ «روایت واقعگرا» به عنوان یکی از سبکهای روایی و تمهیداتی که در خلق داستان موجب آشنایی‌زدایی و آفرینش هنری می‌شود، از جمله مباحث تلفیقی است که در پیوند مکتب فکری «رئالیسم» یا واقعگرایی و حوزهٔ زبانی «روایت‌شناسی» شکل گرفته است.

مکتب ادبی واقعگرایی (رئالیسم) در طول پیدایش، شکل‌گیری و تحوّل خود، به جایگاه واقعیّت در آثار ادبی پرداخته است؛ مقصود از واقعیّت از دیدگاه سردمداران این مکتب، حقیقت زندگی انسان است که در عرصهٔ مخیّل هنر و ادبیّات مجال نمود پیدا می‌کند. برخی از ویژگیهای این مکتب ادبی مانند پرداختن به موضوعات روز جامعه، بیان واقعیّت، بررسی تأثیر محیط اجتماعی بر فرد و... ناظر بر محتوای آثار داستانی و بعضی دیگر از این ویژگیها مانند پرداختن به جزئیّات و پیوند میان صحنه‌آرایی و شخصیّت‌پردازی ناظر بر ساختار و تکنیکهای داستان‌پردازی است.

از سوی دیگر هر نویسنده‌ای، با ایجاد نوع روایت و به‌کارگیری تکنیکهای روایی خاص در داستان، دیدگاهی تازه از رخدادها در برابر چشم خواننده می‌گشاید. داستان‌پرداز، با انتخاب نوع عنصر روایی خاص در پیشبرد روایت خویش، از الگویی خاص در ایجاد سبک روایی داستان خویش سود می‌جوید و به این ترتیب همهٔ عناصر روایی را در کنار هم و بر روی زنجیره‌ای از حوادث به خدمت داستان در می‌آورد.

با پیوند میان واقعگرایی و تکنیکهای روایت در داستان، سبکی از روایت در داستان شکل می‌گیرد که نظریّه‌پردازان علم روایت‌شناسی آن را «روایت واقعگرا» نامیده‌اند. در روایت واقعگرا به بررسی عناصر تکنیکی ایجادکنندهٔ واقعگرایی پرداخته می‌شود و مبنای کار، ساختار آثار

داستانی است؛ اگرچه محتوا نیز در پیوند با ساختار قرار دارد و به کلّی نمی‌توان آن را کنار گذاشت.

این سبک روایی، پس از ورود مکتب رئالیسم در ایران، از سوی داستان‌پردازان ایرانی نیز مورد استقبال قرار گرفت. ابراهیم گلستان نویسنده و فیلمساز نامدار، از جمله کسانی است که با تأثیرپذیری از ادبیّات داستانی آمریکا، بویژه آثار ویلیام فاکنر (William Faulkner / ۱۸۹۷ - ۱۹۶۲) توانسته است با هنرمندی و مهارت در پردازش ساختار به چنین سبکی در آثار داستانی خود دست یابد.

در این مقاله پس از مقدّماتی درباب پیدایش علم روایت‌شناسی، ذکر تعاریفی از ساختار روایی داستان، پیدایش و تحوّل رئالیسم در غرب و ایران، پیوند این دو مقولهٔ ساختاری و محتوایی را با بررسی سبک «روایت واقعگرا» تبیین کرده، نمود این گونهٔ روایی را در تحلیل برخی از آثار داستانی گلستان با ذکر نمونه و شاهد نشان خواهیم داد.

روایت چیست؟

منطق زندگی بشر پیش از آن که بر اساس رابطهٔ علّی و معلولی باشد، منطق داستانی است. این رخدادها هستند که زندگی ما را نقش می‌دهند و هر داستانی توالی رخدادها در بستر زمان است و هر داستانی، روایت است؛ روایتی از رخدادها. روایت آن چیزی است که داستان را بازگوید یا نمایش دهد و این نمایش یا بازگویی باید در برهه‌ای از زمان باشد . (تولان ۱۳۸۳: ۱۶)

آنچه در هر روایت مدّنظر روایت‌شناسان است، ارتباط میان حوادث داستان در یک زنجیرهٔ زمانی است. اما بجز «زمان» – که ژرار ژنت (Genette Gerard) آن را اصلی‌ترین عنصر روایت می‌داند (همان: ۲۵) – آنچه روایت را از توصیف متمایز می‌سازد «ارتباط غیرتصادفی» میان رخدادهاست. مایکل تولان معتقد است در هر داستان وضعیّت یا موقعیّتهای شناخته‌شده‌ای وجود دارد، آنگاه چیزی رخ می‌دهد و این وضعیّت تغییر می‌یابد.[۱] او می‌گوید: «روایت توالی از پیش انگاشته‌شدهٔ رخدادهایی است که به طور غیر تصادفی به هم اتّصال یافته‌اند.» (همان: ۲۰)

نظریّات فرمالیستهای روسی و نیز ساختارگرایان از مهمترین عوامل تأثیرگذار در شکل‌گیری روایت‌شناسی هستند. در سال ۱۹۲۵، توماشفسکی (tomaszewski) – فرمالیست روسی– به این سؤال پاسخ داد که: آیا می‌توان زبان داستان را هم مانند زبان شعر از زبان روزمرّه جدا کرد؟ او در مقالهٔ «مایه‌های اثر» پاسخی کاملاً فرمالیستی به این پرسش داد. او عقیده داشت که تنها تفاوت میان زبان داستان با زبان روزمرّه در نحوهٔ ارائهٔ (Presentation) آن است. وی برای

تشریح این مسأله از دو مفهوم طرح اوّلیه (Fabula) و طرح روایی (Syuzhet) استفاده کرد و به این ترتیب میان داستان و طرح تمایز قائل شد.[۲]

به طور کلّی می‌توان تاریخ روایت‌شناسی را به سه دوره تقسیم کرد: دورهٔ پیش‌ساختارگرا (تا ۱۹۶۰)، دورهٔ ساختارگرا (از ۱۹۶۰ تا ۱۹۸۰) و دورهٔ پساساختارگرا (برای تفصیل بیشتر رک: مکاریک ۱۳۸۵: ۱۵۳ – ۱۴۹). کسانی همچون گوستاو فلوبر (Gustave Flaubert) و هنری جیمز (Henry James) در قرن نوزدهم در سبک روایت کلاسیک و دورهٔ پیش ساختارگرایی تحوّل ایجاد کردند (مکاریک ۱۳۸۵: ۱۵۰) و روایت‌شناسان ساختگرا به تأثیر از مکتب ساختاری فردینان دوسوسور (Ferdinand de Soussure) زبان‌شناس سوئدی، به عملکرد شخصیّتها، کارکردها، پی‌رفتها و زمان در پیشبرد روایت توجّه نشان دادند؛ کسانی همچون کلود لوی استراوس (Strauss–Claude Lévi) ، (سلدون ۱۳۸۴: ۱۴۳) – و تزوتان تودوروف (Tzvetan Todorov) (تودوروف ۱۳۸۲: ۹۱ و۹۲) – و کلود برمون (C. Bremomd) (رک: احمدی ۱۳۸۸: ۱۴۴)– و نیز آ.ژ. گریماس (A. J. Grmas) ، (سلدون ۱۳۸۴: ۱۴۳) و رولان بارت (Roland Barthes) (تولان ۱۳۸۳: ۲۷) و در نهایت ژرار ژنت (همان: ۴۵)

و امّا روایت‌شناسی «پساساختارگرا»؛ در قلمرو ادبیّات، روایت‌شناسی، منعکس‌کنندهٔ گرایشهای انتقادی دوران، یعنی واسازی، فمینیسم و روان‌کاوی است. در این دوره روایت‌شناسی ژرار ژنت ادامه یافت و متن روایی تحت تأثیر میخاییل باختین (Mikhail Bakhtin) مانند گفته‌ای «چندآوایی» نگریسته شد و مسائلی همچون نقل قول، نقیضه، بینامتنیّت، درونه‌گیری روایی و اقتدار روایی مطرح گردید. (مکاریک ۱۳۸۵: ۱۵۳)

اوّلین اصطلاحی که برای ساختار روایت به‌کار می‌رود، پیرنگ (طرح) است. پیرنگ حاصل ترکیب پی‌رفت زمانی و علیّت است. در پیرنگ وحدتی حاکم است که اوّل بار ارسطو بدان اشاره کرد. او معتقد بود که تراژدی مستلزم تقلید کنشی کامل و وحدت‌یافته است و این کنش باید آغاز، میان و انجام داشته باشد و اگر هرکدام از اجزای اثر جابه‌جا شوند آن اثر از هم‌گسیخته می‌شود. (زرّین‌کوب ۱۳۸۵: ۱۲۸– ۱۲۷)

ای.ام. فورستر (E. M. Forster) نیز پیرنگ و داستان را دو ویژگی مهمّ روایت می‌داند و با تأکید بر عامل زمان و علیّت این دو را از هم متمایز می‌کند. (فورستر ۱۳۸۴: ۱۱۹– ۱۱۸) همچنین ولادیمیر پراپ (Vladimir prop)، در کتاب «ریخت‌شناسی قصّه‌های پریان» پیرنگ داستان را ساختار بنیادین قصّه می‌داند و تغییر وضعیّت متعادل به نامتعادل بر اثر نیروهای

آشفته‌ساز و بازگشت دوبارهٔ وضعیّت متعادل را «رخداد» (Event) می‌نامد. (پراپ ۱۳۶۸: ۶۳)

عنصر مؤثّر دیگر در ساختار روایت، «زمان» است. ژرار ژنت، تأثیرگذارترین نظریّه‌پرداز «زمان متن»، در کنار مقوله‌های محوری تحلیل داستان – وجه، دید، لحن – که هرکدام را با بررسی اثر بزرگ مارسل پروست (Marcel Proust)، یعنی «درجست‌وجوی زمان از دست رفته» نشان داده است، به بررسی سه نمونهٔ عمدهٔ زمان در حرکت از داستان به سوی متن می‌پردازد: ۱- نظم/ ترتیب (order) که بر روابط میان توالی مورد نظر رخدادها در داستان و نظم واقعی عرضهٔ آنها در متن نظارت دارد. هرگونه انحراف عناصر متن از نظم وقوع عینی رخدادها را «زمان‌پریشی» (Anachronies) نام می‌گیرد و در دو صورت رخ می‌دهد: بازگشت به عقب (Flashback) و بازگشت به آینده (Flash forward)؛ ۲- تداوم (Duration) که روابط میان گسترهٔ زمان که رخدادها در بر می‌گیرد و حجم متن اختصاص‌یافته به عرضهٔ همان رخدادها را بررسی می‌کند. ژنت، برای این جنبه از زمان راهکارهای فرامتنی را اتّخاذ می‌کند و می‌کوشد ضرباهنگ متن در نقطه‌ای خاص را نسبت به ضرباهنگ دیگر در همان روایت بسنجد. ضرباهنگ داستان (با توجّه به گونه‌های آن یعنی حذف و مکث توصیفی)، سه حالت در روایت به وجود می‌آورد: خلاصه، صحنهٔ نمایش و امتداد؛ ۳- بسامد (Frequency) که نسبت تعداد وقوع رخدادهای داستان با تعداد نقل آنها در متن را نشان می‌دهد. (تولان: ۵۷- ۵۵)

عنصر مهمّ دیگر در ساختار روایت، «راوی» است. در باب راوی دو نظریهٔ عمده وجود دارد:

۱) نظریّه‌ای که مبنی بر حضور واقعی راوی است و راوی را دارای هویّت و وجودی حقیقی می‌داند. کسانی همچون **امیل زولا** معتقد بودند که وجود راوی عینی بهترین ضامن بازنمایی معتبر و رئالیستی است.

۲) نظریهٔ دوّم راوی را دارای تعیّن نمی‌داند. کسانی همچون گوستاو فلوبر فقط شخصیّتها را منظرگاه رخدادها می‌دانند و به وجود راوی نادیدنی معتقدند. (مکاریک ۱۳۸۵: ۱۵۰)

دو ابزار مهمّ روایت

ژرار ژنت، دو شیوهٔ چکیده و صحنه نمایش را در زیرمجموعهٔ ضرباهنگ داستان (تداوم) بررسی کرد. این دو روش، از روشهای مهمّ روایت در دو دورهٔ کلاسیک و مدرن ادبیّات داستانی است و شایسته است که تعریف بیشتری از این دو مفهوم ارائه دهیم.

۱- چکیده (خلاصه گفتن)

گاه رویدادها، اعمال شخصیّتها، حالات و توصیفات در داستان به واسطهٔ فشردگی متن، در یک یا چند جمله و یک یا چند صفحه آورده می‌شوند. «نویسنده در این شیوه از زبان خود به روایت تمام داستان می‌پردازد و یا آن را به عهدهٔ راوی دیگری می‌گذارد. به گونه‌ای که خواننده بدون واسطهٔ او نمی‌تواند با جهان داستان ارتباط برقرار کند.» (ایرانی ۱۳۶۴: ۸۰) خواننده در این‌گونه، از جهان داستان دور است زیرا راوی هر رویداد خلاصه‌شده‌ای را مدّتی یا مدّتها پس از رخدادن برای خواننده تعریف می‌کند. چکیده، در صورتی است که ضرباهنگ داستان شتاب مثبت می‌گیرد، یعنی نسبت تداوم داستان به حجم متن زیاد است و در بسیاری از موارد حذف صورت می‌گیرد.

۲- صحنهٔ نمایش (نشان‌دادن)

این روش زمانی شکل می‌گیرد که تداوم داستان و متن یکسان تصوّر شود. «صحنه یا نشان دادن ادبی، یک عمل خاص است که در مکان خاصّی روی داده است و خواننده بی‌واسطه، بی‌دخالت نویسنده و راوی با جهان داستان روبه‌رو می‌شود و با چشمهای خود می‌بیند که شخصیّتها چه می‌کنند و می‌شنوند و می‌گویند.» (ایرانی ۱۳۶۴: ۸۲)

صحنهٔ نمایش، که توسط هنری جیمز وارد داستان شد، از پرارزش‌ترین ابزار روایت است. قابل ذکر است که «تک‌گویی درونی» و عنصر مهمّ «گفتگو» به عنوان ارائهٔ مستقیم اندیشه‌ها از عناصر مهمّ روایت صحنهٔ نمایش هستند.

مکتب رئالیسم و اصول آن

در پس هر اثر ادبی و هنری، از دیرباز تاکنون «واقعیّت»ی نهفته است. جوهر رئالیسم دقّت و کاوش در واقعیّت و تحلیل اجتماعی است و ابژهٔ (object) نویسندهٔ رئالیست واقعیّت با تمام مظاهرش است. تا پیش از ظهور مکتبی ادبی با عنوان «رئالیسم» در قرن نوزدهم شاهد رگه‌هایی از واقعگرایی در بسیاری از آثار هستیم. بنابراین نسبت دادن مکتب واقعگرایی به دوره‌ای مشخص و آثار نگاشته شده در این دورهٔ مشخص درست به نظر نمی‌رسد.

نویسندگان رئالیست در اصول بنیادی در توافق با هم به سر می‌برند، امّا نگرششان به واقعیّت گوناگون است و این امر موجب وسعت محدوده و تلوّن معنایی رئالیسم می‌گردد.

هر نویسندهٔ واقعگرا بینش خاص و منحصر به فرد را با این خصوصیّات ـ البته نه تمام

ویژگیها ـ درهم می‌آمیزد و در نهایت، به شکلی ویژه از داستان رئالیستی دست می‌یابد؛ بنابراین داستانهای واقعگرای نویسندگان گوناگون در دوره‌های مختلف، کاملاً با یکدیگر متفاوتند. همانگونه که پیش از این نیز گفته شد، نویسندگان رئالیست در اصول اوّلیّهٔ مکتب مذکور اتّفاق نظر دارند؛ امّا برداشتهای گوناگون آنها از واقعیّت و نحوهٔ نگرششان به حقایق امور، مفاهیم گونه‌گونی را وارد محدودهٔ رئالیسم می‌سازد. این اصول و موازین عبارتند از:

۱- **برون‌گرایی**، به معنی بیان واقعیّت از طریق مشاهده.

۲- تأکید بر «**غیرشخصی**» بودن اثر؛ بدین معنا که نویسندهٔ رئالیست هنگام نگارش نباید احساسات و عقاید خود را در داستان دخیل سازد و باید چون تماشاگر اجازه دهد که داستان سیر طبیعی خود را طی کند و به طرح بی‌طرفانهٔ واقعیّت بپردازد.

۳- پرداختن به موضوعات روز جامعه و مسائلی که مبتلا به عموم مردم است؛ اعمّ از مسائل اجتماعی، اخلاقی، سیاسی، اقتصادی و فرهنگی.

۴- نمایاندن تضادهای موجود در جامعه و تحلیل این تضادها.

۵- آشکار کردن جنبه‌های مختلف و دوگانهٔ زندگی در کنار هم: شادیها و غمها، زشتیها و زیباییها، فقرا و ثروتمندان، استثمارشدگان و استثمارگران. به کار گرفتن این شیوه به نمایاندن تضادهای موجود در جامعه یاری می‌رساند.

۶- توجّه به تأثیر احساسات و روحیّات فردی در شکل‌گیری حوادث و نیز تأثیر متقابل وقایع و احساسات آدمی.

۷- توصیف انسان به صورت موجودی اجتماعی و نمایاندن این مسأله که هیچ خصلت و ویژگی در انسان ذاتی نیست؛ بلکه در نتیجهٔ شرایط جامعه شکل می‌گیرند.

۸- در ادامه و تکمیل ویژگی پیشین، بررسی تأثیر محیط اجتماعی بر فرد و روابط بین انسان و محیط از اهمّیتی ویژه برخوردار است.

۹- در نظر گرفتن پدیده‌ها و شخصیّتها به صورت یک کلّ ارگانیک (organic) و بررسی روابط علّت و معلولی مابین آنها و نیز پرداختن به چرایی امور.

۱۰- تشریح جزئیّات به هدف نشان دادن ویژگیهای اجتماعی و نیروهای مؤثّر در سطح جامعه.

۱۱- شخصیّت در آثار رئالیستی باید فردی باشد که نمایندهٔ یک طبقهٔ خاص است. شخصیّت نمایندهٔ یک طبقهٔ خاص تیپ *(Type)* است؛ امّا تیپ در داستانهای واقعگرا خصوصیّات منحصر به فرد و شخصی نیز دارد. در واقع «شخصیّت نمونهٔ رئالیستی در عین این که دارای

خصوصی‌ترین صفات و اطوار است، مظهر حقایق کلّی و شؤونی است که موقعیّت انسان را در یک مرحلهٔ معیّن تاریخی نمودار می‌سازد» (پرهام ۱۳۶۰: ۶۲)

۱۲- صحنه‌ها و مناظر در داستانهای رئالیستی تصادفی به شمار نمی‌آیند و همگی در خدمت انتقال ماهیّت حوادث و شناساندن شخصیّتها و شرایط روحی و ذهنی ایشان قرار دارند.

حکایت رئالیسم در ایران

مکاتب ادبی و از جمله رئالیسم که تحت تأثیر شرایط اجتماعی در غرب پدید آمد، در ایران کالاهایی صددرصد وارداتی و غیربومی است. رئالیسم با تأخیری دو قرنی در ایران مطرح شد؛ امّا نه به شکل هدایت‌شده و در قالب مکتبی مدوّن آنگونه که در غرب شاهد آن بودیم. نه بنیان‌گذار و پیشرویی در ایران بود و نه بیانیه‌ای و نه مبانی و اصولی مبنی بر واقعگرایی. بنابراین تطبیق تامّ و تمام رئالیسم غربی با آنچه در ایران واقعگرایی نامیده می‌شود، درست به نظر نمی‌رسد؛ خصوصاً به این دلیل که رئالیسم در خاستگاه اصلی خود یعنی فرانسه در نتیجهٔ تحوّلات اجتماعی و تأثیر شرایط جامعه شکل گرفت و نضج پیدا کرد؛ مخلص کلام آنکه اقتضای شرایط موجود جامعهٔ نویسندگان را به سمت واقعگرایی سوق داد. ولی در ایران اگرچه شرایط در دوره‌هایی تا حدودی مهیّا شد، از قبیل رشد طبقهٔ متوسّط جامعه در عصر مشروطه و پس از آن، وجود فقر و فحشا چه در عصر قاجار و چه در عصر پهلوی، وفور فساد مالی در اداره‌ها و مراکز دولتی و ...، هیچگاه مکتبی ادبی با عنوان رئالیسم پدید نیامد که عدّه‌ای نویسنده در لوای آن به نگارش آثار داستانی بپردازند.

انعکاس واقعیّتهای اجتماعی و زندگی مردم عادّی که از اصول مکتب رئالیسم غربی بود، در آثار داستانی دورهٔ مشروطه قابل ردیابی است؛ امّا گرایشهای واقعگرایانه در روزگار پیش از مشروطیت، در زمان ناصرالدّین شاه قاجار و از طریق ترجمهٔ آثار داستانی غربی در دارلفنون در ایران ایجاد شده بود. ترجمهٔ متون داستانی غربی، تغییری اساسی در دیدگاه نویسندهٔ ایرانی حاصل نمود و در این هنگام بود که او دریافت داستان، جایگاهی مناسب برای ثبت شرایط اجتماعی، مردم و زندگی اوست.

عامل دیگری که موجب درج دیدگاه‌های واقعگرایانه در آثار داستانی شد، روی کار آمدن طبقهٔ متوسّط در جامعهٔ روزگار مشروطه بود. قشر میانی اجتماع از حامیان و مخاطبان اصلی نویسندگان بودند و همین امر سبب شد که خالقان آثار داستانی دیگر به پشت گرمی دربار و

اشراف نویسند و مخاطبان جدید خود و زندگی و شرایط ایشان را در نگارش داستان مدّ نظر داشته باشند. با وجود ایجاد تمایلهای واقعگرایانه در بین نویسندگان عصر قاجار که همچنان تا امروز نیز در آثار داستانی بسیاری از نویسندگان ردیابی و مشاهده می‌شود، در هیچ دوره‌ای مکتب رئالیسم ایرانی به وجود نیامد. بر این مبنا بهتر است به جای آنکه درصدد برآییم تا داستان کوتاه یا رمانی را بر مبنای اصول رئالیسم غربی تفسیر نماییم، به جست و جوی مایه‌های واقعگرایانه در معنای کلّی و عمومی آن، از قبیل انعکاس شرایط اجتماعی، تصویرسازی از مردم و زندگی ایشان، تأثیر اوضاع اجتماعی در زندگی و ... و نیز نحوهٔ ارائه و ترسیم این مسائل توسط نویسنده بپردازیم. به دیگر سخن با نگاهی کلّی به آثاری از نویسندگان ایرانی که پس‌زمینه‌های واقعگرایانه داشتند و با تکنیکهای داستانی، واقعیّات موجود و ملموس جامعهٔ ایرانی را به تصویر کشیده‌اند؛ می‌توان با اندک تسامحی، روایت بومی و ایرانی رئالیسم را گزارش و معرّفی نمود.

روایت واقعگرا

بعد از آشنایی با مکتب رئالیسم و چگونگی پیدایش، سیر تحوّل، انواع و ویژگیهای آن و نیز پس از تعریف روایت و برشمردن ویژگیها و عناصر آن، در این بخش قصد داریم از طریق ایجاد پیوند میان واقعگرایی و روایت، گونه‌ای از روایت با عنوان «روایت واقعگرا» (رئالیستی) را شرح دهیم.

همان‌گونه که در بخش اصول مکتب رئالیسم دیدیم، برخی از ویژگیهای این مکتب ادبی مانند پرداختن به موضوعات روز جامعه، بیان واقعیّت، بررسی تأثیر محیط اجتماعی بر فرد و... ناظر بر محتوای آثار داستانی و بعضی دیگر از این ویژگیها مانند پرداختن به جزئیّات و پیوند میان صحنه‌آرایی و شخصیّت‌پردازی ناظر بر ساختار و تکنیکهای داستان‌پردازی است. بنابراین در روایت واقعگرا به بررسی عناصر تکنیکی ایجادکننده واقعگرایی پرداخته می‌شود و مبنای کار، ساختار آثار داستانی است؛ اگرچه محتوا نیز در پیوند با ساختار قرار دارد و به کلّی نمی‌توان آن را کنار گذاشت.

نویسندگان و نظریّه‌پردازان رئالیسم، در تعریف روایت واقعگرا توجّهشان به محتوای آثار داستانی بود و توجّه چندانی به ساختمان روایت واقعگرا و فنون واقعگراساز نداشتند. لوکا (Lukacs Gyrogy)، روایت واقعگرا را این‌گونه تعریف می‌کند:

«روایت اصیل واقعگرا شکلش را از سنّت ادبی به عاریه نمی‌گیرد، بلکه آن را از روند دگرگونی تاریخی باز می‌ستاند، پیرنگها و شخصیّتهای ادبیّات داستانی واقعگرا، آنچه را در تاریخ واقعاً رخ داده است بازمی‌نمایند.» (مارتین ۱۳۸۶: ۴۰)

برخی دیگر از نظریّه‌پردزان از جمله هنری جیمز، بیش از پیش بر محتـوای روایـت واقعگـرا توجّه نشان دادند و روایت واقعگرا را به نوعی تاریخ به حساب آوردند:

«رمان‌نویس باید خود را تاریخ‌نگار و روایتش را تاریخ بداند... زیرا در مقام راوی رویـدادهای تخیّلی راه به جایی نخواهد برد و برای این که پشتوانه‌ای منطقی در کارش وارد سـازد بایـد بـه نقل رویدادهایی بپردازد که واقعی شمرده می‌شوند.» (همان: ۳۸)

در حقیقت نویسندگانی که بر مبنای اصول مکتب رئالیسم داستان می‌نویسند، می‌کوشند که در حدّی باورپذیر آثارشان را بالا ببرند و به این منظور به مهمترین اصل واقعگرایی یعنی گزینش موضوعات عادّی و معمولی پایبند هستند. (همان: ۳۹)؛ امّا به کاربردن تکنیکهایی که بر سـاختار داستان تأثیرگذار است نیز در واقعگرا ساختن اثر نقش دارد. در ادامهٔ این بخش می‌کوشیم عناصر تکنیکی را که نویسندگان رئالیست در داستانهایشان به کار می‌برند برشماریم. لازم به ذکر اسـت که اصولاً تمامی ویژگیهایی که گفته خواهد شد در یک اثر داستانی واحد قابـل ردیـابی نیسـت؛ همانگونه که در اثری رئالیستی تمامی اصول مکتب رئالیسم دیده نمی‌شود، نویسنده، همچنین از تمامی تکنیکهایی که در پیشبرد واقعگرایی داستان مؤثر است، در یک اثر استفاده نمی‌کند.

ویژگیهای روایت واقعگرا

۱- همان‌گونه که پیشتر در بخش اصول مکتـب رئالیسـم گفتـه شـد، یکـی از مؤلّفـه‌هـای واقعگرایی، عینیّت داشتن و غیر شخصی بودن اثر است؛ بدین معنا که نویسنده نباید اجازه دهـد که نگرشهای شخصی خود را در روایت دخالت دهد. استفاده از تکنیک «نشان دادن» به این امر یاری می‌رساند و سبب می‌شود که حضور راوی در روایـت پنهـان گـردد (محـو نسـبی راوی) و خواننده، خود دربارهٔ شخصیّتها و وقایع داستان به نتیجه برسد.

دو تکنیک عمدهٔ نشان دادن (صحنهٔ نمایش)، عبارت است از: گفت‌وگوی مستقیم شخصیّتها (دیالوگ) و نمایش مبسوط یک رخداد. در یک صحنهٔ نمایش، نویسنده بیشتر، اطّلاعات می‌دهد و کمتر حرف می‌زند و درواقع دو ویژگی عمدهٔ صحنه نمـایش کمیّـت اطّلاعـات روایـی و محـو نسبی راوی است. (ریمون- کنان ۱۳۸۷: ۷۶)

۲- باتوجّه به ویژگی عینیت در رئالیسم، راوی هـر چقـدر بـی‌طـرف‌تـر باشـد، داسـتان نیـز واقعگراتر می‌شود. عدّه‌ای بر این باورند که راوی سوّم شخص از آنجا کـه از بیـرون داسـتان بـه گزارش وقایع می‌پردازد مانند راوی اوّل شخص به ابراز نظر و عقیدهٔ خود نمی‌پردازد و بنـابراین

بی‌طرف‌تر به روایت رخدادها دست می‌زند. (اخوّت ۱۳۷۱: ۱۱۲ ، میرصادقی ۱۳۸۵: ۳۹۲)

نویسندگان واقعگرای قرن نوزدهم نیز بر این عقیده بودند کـه هـیچ دیـدگاهی بـرای ارائـهٔ واقعیّت کافی نیست. اینان باور داشتند که روایت راوی دانای کل، میـزان واقعگرایـی داسـتان را بالا می‌برد؛ چراکه به سبب احاطهٔ این راوی بر زوایای گونـاگون شخصـیّتها و حـوادث داسـتان، خواننده در جریان حقایق امور قرار می‌گیرد. (مارتین ۱۳۸۶: ۵۴)؛ امّا صرف‌نظر از ایـن نظریّـات، مسألهٔ مهم در یک روایت واقعگرا، پنهان شدن راوی است، به طوری که راوی چـه اوّل شـخص باشد و چه سوم شخص، در صورتی که کمتر به شرح ماجرا بپردازد و بیشتر سعی در نشـان دادن رخدادها و شخصیّتها داشته باشد، روایت به واقعگرایی نزدیک‌تر می‌شود.

۳- تطابق لحن و زبان با شخصیّت، عامل دیگری در ایجاد روایت واقعگرا محسوب می‌شود. به عنوان نمونه در روایت داستانی واقعگرا، شخصیّت غمگین و افسرده با کلامی بریـده بریـده و فاقد انسجام و متناسب با احوال درونی خود صحبت مـی‌کنـد. در حقیقـت گفـت‌وگـو در روایـت واقعگرا هم با ویژگیهای شخصیّتها تناسب دارد و هم آشکارکنندهٔ ویژگی شخصیّت است.

فلوبر و جیمز از نویسندگانی بودند که برای اوّلین بار در تاریخ داستان‌نویسی به نقش گفـت-وگو در داستان توجّه نشان دادند. از نظر اینـان «... دیگـر گفـت‌وگـو مشـتی کلمـات بـی‌روح و نامتناسب نبود و رمان‌نویس می‌کوشید شخصیّت آدمهای داستان را به وسـیلهٔ زبـان (بخصـوص گفت‌وگو) به نمایش بگذارد.» (اخوّت ۱۳۷۱: ۱۸۴). تودوروف نیز در این راستا اصـطلاح ذهنیّـت زبان (Subjectivity) را در میان آورد بر این باور بود که هرگفتـاری نشـانه‌هـایی از گوینـدهٔ آن دارد. نشانه‌هایی از طبقهٔ اجتماعی، گویش، وجهه نظر، میزان تحصیلات و نظایر اینها. (تودوروف ۱۳۸۲: ۶۳-۶۵)

۴- در آثار واقعگرا، شخصیّت‌پـردازی غیرمسـتقیم اسـت. در ایـن شـیوه، راوی، مسـتقیم از ویژگیها نمی‌گوید؛ بلکه از طریق گفتمان مستقیم شخصیّتها و نیز نشـان دادن کنشـهای آنـان، روایت داستان را واقعگرا و نیز نمایشی جلوه می‌دهد. یکی دیگر از روشـهای شخصـیّت‌پـردازی غیرمستقیم توصیف وضعیّت ظاهری اشخاص است؛ همچنین محیط فیزیکی اطـراف شخصـیّت نیز می‌تواند دال بر خصلت شخصیّت به شمار آید. (ریمون کنان ۱۳۸۷: ۹۱-۹۳)

شخصیّت‌پردازی غیرمستقیم بویژه در قرن بیستم مورد توجّه داستان‌پردازان و رمان‌نویسـان قرار گرفـت: «رمـان قـرن بیسـتم بیشـتر بـه شخصـیّت‌پـردازی غیرمسـتقیم، بـه نشـان دادن (Showing) شخصیّت و به توان خواننده در درک، ارزش‌یابی و نتیجه‌گیری از طرز عمل و رفتار

شخصیّت گرایش دارد تا به شخصیّت‌پردازی راوی به این کـه یـک شخصـیّت چگونـه اسـت.» (تولان ۱۳۸۳: ۹۰)

۵- صـحنه‌پـردازی و توصـیف محـیط در داسـتانهای رئالیسـتی، آشـکارکنندهٔ ویژگیهـای شخصیّتها و نیز شرایط ذهنی و روحی ایشـان اسـت. بـین صـحنه‌آرایـی و شخصـیّت‌پـردازی و رخدادهای داستانی دوگونـه ارتبـاط وجـود دارد: رابطـهٔ علّـی و رابطـهٔ قیاسـی. در رابطـهٔ علّـی مشخّصه‌های صحنه‌آرایی علّت و معلول اعمال و کنشـهای شخصیّتهاسـت و در رابطـهٔ قیاسـی صحنه‌آرایی از جهاتی با شخصیّت شباهت داد. (همـان: ۹۱ ، ریمـون کنـان ۱۳۸۷: ۹۳- ۹۶). در روایت واقعگرای داستانی، آشکار نمودن پیوندهای بین شخصیّت‌پردازی و صحنه‌آرایـی بـیش از پیش از اهمیّت برخوردار است.

۶- استفاده از جزئیّاتی که در پیشبرد داستان نقشی ندارند و بی‌معنـا و تصـادفی هسـتند، در روایتهای واقعگرا کاربرد بسیاری دارند. اینگونه جزئیّات عموماً از ویژگیهای زندگی روزمرّه اسـت و میزان واقعگرایی داستان را افزایش می‌دهد.

برخی افراد و از جمله یاکوبسن نیز بر این نظرند که همواره لازم نیست جزئیّـات‌پـردازی در روایت واقعگرا غیرضروری باشد و صرف پرداختن به جزئیّات کفایت می‌کند. (مارتین ۱۳۸۶: ۴۴) همچنین پرداختن به جزئیّات در آثار نویسندگان قرن بیستم به اوج خود رسـید. ایـن جزءنگـاری خصوصاً دربارهٔ اشخاص، مکان و فضاسازی بسیار حائز اهمّیت است. (اخوّت ۱۳۷۱: ۱۳۰)

از میان تکنیکهای روایت، تکنیک «مکث توصیفی»، که در آن به جزئیّات‌پردازی و توصیف جزئیّات صحنه و شخصیّتها پرداخته می‌شود، در روایت واقعگرا جایگاه ویژه‌ای دارد.

۷- از دیگر ویژگیهای روایت واقع‌گرا، «انگیـزش» (Motivation) اسـت. یاکوبسـن بـرای نخستین بار این اصطلاح را طرح کرد. انگیزش که ویژگی بنیـادین هـر روایـت واقعگـرا اسـت، موجب اتّصال و ارتباط بخشهای مختلف داستان و ایجاد رابطهٔ علّی و معلولی بـین اجـزای آن و در نهایت موجب ایجاد حسّ باورپذیری در خواننـده مـی‌شـود. در واقـع براسـاس ایـن ویژگـی، کنشهای شخصیّتهای داستان توجیه‌پذیر و باورشدنی جلوه می‌کند. از آنجا که انگیزش بر مبنـای رابطهٔ علیّت رخدادهاست از اهمیّت ویژه‌ای برخوردار است. (مارتین ۱۳۸۶: ۴۴-۴۲)

۸- مقولهٔ دیگری که جاناتان کالر آن را «راست‌نمـایی فرهنگـی» (Cultural Verisimilitude) نامیده است از دیگر ویژگیهای روایت واقعگرا است. این مؤلّفهٔ روایت رئالیستی که ناظر بر محتوا و نیز ساختار داستان است، این‌گونه تعریف شده است: «طیفی از کلیشه‌های فرهنگی یا دانش رایج

که از همان جایگاه برتر عناصر نخست برخوردار نیستند، زیرا خود فرهنگ آنها را در زمرهٔ کلّیات جای می‌دهد.» (همان: ۴۵). این ویژگی در سده‌های هجدهم و نوزدهم معیاری برای سنجش حقیقت روایت بود و بر مبنای به کارگیری عناصری چون ضرب‌المثلها، کنایه‌ها، کلیشه‌های فرهنگی، آموزه‌های اخلاقی و تیپهای شخصیّتی در روایت آن را باورپذیر و واقعگرا می‌سازد.

بر اساس راست‌نمایی فرهنگی، شخصیّت داستانی باید فردی عادی و معمولی و نمونه‌ای از فردی در جامعه باشد. اما این ویژگی شخصیّت‌پردازی در آثار نویسندگان قرن بیستم جایگاه چندانی ندارد؛ چراکه همان‌گونه که گفته شد داستان‌پردازان این دوره بیشتر به جزئیّات‌پردازی توجّه داشتند و آثارشان جایگاه شخصیّت نوعی یا تیپ نبود. (اخوّت ۱۳۷۱: ۱۳۰)

روایت واقعگرا در آثار داستانی ابراهیم گلستان

اگر بخواهیم جهان‌بینی و ساحتهای مختلف اندیشه ابراهیم گلستان (۱۳۰۱) را مورد بازخوانی و بررسی قرار دهیم باید به او از سه منظر گوناگون و البته مرتبط به یکدیگر بنگریم؛ سه منظری که در بردارندهٔ تلاشهای ادبی، هنری و اجتماعی وی در زمینه‌های داستان‌نویسی، فیلم‌سازی و فعّالیتهای سیاسی و روشنفکری هستند. بنابر این سه منظر، باید ابراهیم گلستان را با سه چهرهٔ داستان‌نویس، فیلمساز، روشنفکر و مرد سیاست بشناسیم. تبیین این سه چهره در این مجال نمی‌گنجد و از آنجا که این مقاله فقط به بررسی آثار داستانی او می‌پردازد، تنها به شرح کلّی این چهرهٔ گلستان خواهیم رسید.

زمینهٔ اصلی داستانهای گلستان زمانه و روزگار خود اوست. وی بینندهٔ آگاه عصر خویش است که قصد دارد آن را دقیق بشناسد و نیز بشناساند؛ بنابراین دنیای داستان را جایگاه مناسبی می‌یابد برای بیان دیدگاه‌هایش دربارهٔ اجتماع و مردم عصر خود. در حقیقت دغدغهٔ اصلی گلستان در داستانهایش «تقطیر روح روزگار و نشان دادن زمانه» می‌باشد. (گلستان الف ۱۳۸۷: ۲۶۱) مطالعهٔ آثار داستان‌نویس مورد نظر، «آب و هوای محیط» روزگار او و نیز «صفات و رفتار اساسی» آدمهای آن محیط را بر ما آشکار می‌سازد (همان: ۲۳۵) و از آنجا که وی انسانی حسّاس و دقیق نسبت به اطراف خود است معایب، تناقضها و زشتیها را می‌بیند، رنجیده خاطر می‌شود و آنها را در داستانهایش انعکاس می‌دهد و قصد دارد همگان را، نسبت به این بلایای فراگیر آگاه سازد.

در اینجا سعی ما بر آن است که با تحلیل ساختاری داستانهای گلستان ویژگیهای عناصر روایت واقعگرا و نحوهٔ استفادهٔ این نویسنده را از آن نشان دهیم. بنابراین تکنیکهای روایی مورد

توجّه گلستان به صورت مجزّا و همراه با نمونه از داستانهایشان بیان می‌شود و در نهایت به آسیب‌شناسی روایت واقعگرای او اشاره می‌کنیم.

۱- تکنیک نشان دادن:

نشان دادن در روایت به دو گونه نمود می‌یابد؛ ۱- گفت‌وگوی مستقیم شخصیّتها ۲- نمایش مبسوط یک رخداد. در این شیوه به دلیل اینکه حضور راوی در داستان کمرنگ می‌شود و خواننده به تماشای رخدادها می‌نشیند و خود در بطن ماجرا قرار می‌گیرد، روایت واقعگرا جلوه می‌نماید.

بررسیهای انجام شده در داستانهای گلستان نشان می‌دهد که او به این تکنیک توجّه بسیاری نشان داده است. استفاده از گفت‌وگوی مستقیم شخصیّتها در برخی از داستانها و نیز عبارتهایی چون «من گفتم» و «او گفت» داستان را به صحنهٔ نمایش کامل و تمام عیار تبدیل می‌کند. داستان «طوطی مردهٔ همسایهٔ من» حائز چنین ویژگی است. پیشتر در بخش ویژگیهای روایت واقعگرا از اهمّیت عنصر گفتگو در ساختمان روایت گفتیم و اشاره کردیم که نویسندهٔ واقعگرا این عنصر را در پیوند با شخصیّت‌پردازی در داستان به کار می‌گیرد و سعی می‌کند از طریق گفتمان شخصیّتها، ویژگیهای آنان را برملا سازد و به پردازش شخصیّتها بپردازد. این ویژگی در آثار گلستان وجود دارد؛ مانند نمونه‌ای در داستان «سفر عصمت» از مجموعهٔ «جوی و دیوار و تشنه» (۱۳۴۶). در این نمونه مکالمهٔ زنی بدکار با مردی به ظاهر مؤمن را در زیارتگاهی می‌بینیم. زن برای توجّه به زیارت آمده امّا کلام مرد متظاهر که سیو نام دارد و درخواست او از زن؛ شخصیّت ریاکار او را بر ما فاش می‌سازد:

«*سید که پا به پای او می‌رفت، آهسته در میان دعا گفت: تو مدیون حضرتی. برذمه‌ته. تلافی کن.*

زن از نبش ضریح رد می‌شد. پرسید: من ناقابلم، چه جور؟

در زیر سایهٔ حضرت مجاور شو. در آستانه‌ش کلفتی فخره.

زن پرسید: باید چکار کنم؟

پیش خودم بمون. خونه‌م، کلبه فقرا همین پشته. در زیر سایهٔ حضرت. یه چند تا خواهر دینی دیگرم هستن. زوّار میان اونجا. زوّار، طلاّب، مؤمنین دیگه، حاجت دارن.

سید گفت: برای خدمت شرعی راحت هم محرم می‌شی.» (گلستان الف ۱۳۴۶: ۷۶-۷۵)

گفت‌وگو در روایت واقعگرا علاوه بر این که ویژگیهای شخصیّتی افراد را بر ملا می‌سازد، با شخصیّت تناسب هم دارد؛ که باز هم این ویژگی در آثار گلستان قابل ردیابی است. به عنوان نمونه مثال لحن کودکانه و تطابق آن با شخصیّت کودک در داستان «با پسرم روی راه» از مجموعه «جوی و دیوار و تشنه»:

«پرسید: حالا می‌ریم کجا؟

گفتم: حالا تو بیا.

گفت: یعنی از چی پنچر شد؟

برای خودش پرحرفی می‌کرد. پرسید: نمی‌شه تو لاستیکا باد نکنن که در نره؟ و باز گفت: یا لاستیکا رو سفت بسازن که میخ نتونه سوراخش کنه؟

... گفت: یا اصلاً نگذارن خر تو جلدها راه بره که میخ نعلش ول بشه بره تو چرخ.» (گلستان الف ۱۳۴۶: ۱۸۷-۱۸۶)

گونهٔ دوم تکنیک نشان دادن یعنی نمایش مبسوط یک رخداد نیز در آثار او وجود دارد. شاید علّت اصلی این گرایش گلستان به چنین تکنیکی، فعّالیت او در عرصهٔ سینما و علاقه‌اش به تکنیکهای سینمایی بوده است؛ برای مثال در داستان «اسرار گنج درهٔ جنی»:

«... مرد راه گرفته چراغ را آخر به سوزنی وا کرد تا شعله در گرفت و از فشار هوای فشرده با نفیر بیرون زد. او باز چند دفعه دیگر تلمبه زد تا شعله خوب آبی شد. آن وقت شعله را برابر بق گرفت که سر تا سر تن طلائیش پوشیده از زمرد و یاقوت بود و ماری به دست داشت. شعله اول غبار کهنه را سوزاند بعد کم کم به نرم کردن تن پر پیچ و تاب مار افتاد، تا این که آبش کرد. مار از کلّه‌اش جدا شد و افتاد روی خاک...» (گلستان ب ۱۳۸۷: ۵۵)

و نمونه‌ای دیگر از داستان «صبح یک روز خوش» از مجموعهٔ «جوی و دیوار و تشنه»:

«... از توی جوی خشک پفهای لوله بخار مغازه اطوکشی هوا می‌رفت. شاگرد یک مغازه از یک سطل، با دست لمس آب می‌پاشید. یک مرد یک اردک را از بیخ بالهایش گرفته بود. اردک با گردن کشیده و با بالهای باز پاهای پهن پرده‌دارش را جوری گرفته بود که انگار الآن از روی آب پریده‌ست... نزدیک چهارراه پیش بساط روزنامه‌فروشی رفت، و عکسهای رنگی پشت یک مجله آبی و زرد عکس خرابه‌ها و جنگ ...» (گلستان الف ۱۳۴۶: ۷۹)

۲- شخصیّت‌پردازی غیرمستقیم:

ابراهیم گلستان بیشتر از طریق غیرمستقیم به پردازش شخصیّتها می‌پردازد. در «آذر، ماه آخر

پاییز» از روی کنشهای راوی به شخصیّت مسؤول و متعهد وی پی می‌بریم. در داستان «لنگ» هم شخصیّت وابستهٔ حسن به وسیلهٔ نمایش کنشهایش به خواننده نشان داده می‌شود. در داستان «طوطی مردهٔ همسایهٔ من» بیشتر از طریق گفتار راوی و همسایهٔ فقیرش به چگونگی شخصیّتشان پی می‌بریم. گلستان در «اسرار گنج درهٔ جنی» نیز اگرچه در بخشهایی به صورت مستقیم از شخصیّتها و ویژگیهای آنان می‌گوید، امّا بیشتر به صورت غیرمستقیم و از طریق نمایش اعمال و گفتار شخصیّتها، آنان را به خواننده می‌شناساند.

همچنین او توجّه خاص به نشان دادن حالات و احساسات شخصیّتها دارد برای مثال در داستان «لنگ» از مجموعهٔ «شکار سایه»، حالت دلهره و ترس شخصیّت را چنین نشان می‌دهد:

«و اکنون روی آستانه نشسته بود و آب دهانش را فرو می‌برد و هنوز می‌لرزید و تپش دل خود را می‌شنید...» (گلستان ب ۱۳۴۶: ۸۴)

و در نمونه‌ای دیگر از داستان «آذر، ماه آخر پاییز»، حالت اضطراب و ترس شخصیّت:

« باید به زحمت از میان این خیابان پرآشوب در میان این باران راهی به بیرون پیدا کنم. ... باید پی گم کنم. بی خود کلید برف پاک‌کن را زدم. فلز لخت آن، روی شیشه، ناله‌کنان کشیده شد. گوشت‌هایم ریخت و آن را بستم. چشم‌هایم بی‌خود این‌ور و آن‌ور می‌چرخید. » (گلستان، ۱۳۸۷، ج، ص۴۰)

۳- پیوند شخصیّت‌پردازی و صحنه‌آرایی:

چنانکه گفتیم، از دیگر ویژگیهای روایت واقعگرا ارتباط بین شخصیّت‌پردازی و صحنه‌پردازی در داستان است؛ بدین معنا که اجزای صحنه یا می‌تواند گویای حالات و ویژگیهای شخصیّتها باشد (رابطهٔ قیاسی) و یا می‌تواند علّت و معلول اعمال و رفتار شخصیّتها باشد (رابطهٔ علّی)؛ که در داستانهای گلستان نمونه‌هایی از آن دیده می‌شود؛ برای مثال در داستان «آذر، ماه آخر پاییز»، توصیف شبی که باد و باران همراه هم شده‌اند و نیز صحنه‌ای که نوحهٔ دسته‌های عزاداری به گوش می‌رسد با حال پریشان و ترسان راوی داستان هماهنگی دارد (رابطهٔ قیاسی).

در داستان «لنگ» نیز صحنهٔ همهمهٔ مرغ و خروسها با درون مشوّش شخصیّت داستان تناسب دارد (رابطهٔ قیاسی). در انتهای داستان بلند «خروس»، با صحنهٔ آتش‌سوزی سردر و حیات خانهٔ حاجی روبه‌رو می‌شویم. در بالای سردر مجسمهٔ گچی بزی تعبیه شده که حاجی آن را مقدّس می‌شمارد و در طول داستان می‌بینیم خروسی که از نظر حاجی حرام‌زاده است بر روی

مجسّمه فضله می‌ریزد و در نهایت خروس را سر می‌برنـد. در نتیجـهٔ اعمـال حـاجی و از جملـه خرافاتی بودن وی و توجّه بیش از حد به مجسّمه، یکی از نوکرهای خانه درگاه و سردر را آتـش می‌زند (رابطهٔ علّی):

«آتش از پشت خانه گر برداشت و شعله از پس در سر کشید و در بز گرفت و بـز تمـام شـد آتش... آتش حسابی در را کرده بود یک سد آتش و آتش گرفته بود در تیرهای فعـل درگـاهش. بالای سر در هم بز جرق جرق می‌سوخت...» (گلستان ۱۳۸۴: ۸۷ و ۸۵)

۴- ذکر جزئیّات غیرضروری و مکث توصیفی:

استفاده از مکث توصیفی اگر چه ضرباهنگ روایت را کند می‌کند امّا از آنجا که اصولاً همـراه بـا جزئیّات‌پردازی و جزئی‌نگری راوی است، به واقع‌گرایی داستان کمک می‌کند. گلسـتان بـه ذکـر جزئیّات در حین روایت و نیز مکـث توصـیفی توجّـه داشـته. وی بـا نگـاهی دقیـق بـه روایـت داستانهایش می‌پردازد. شاید بتوان گفت که دید جزئی‌نگر گلستان باز هم با فعالیتهای سـینمایی وی در ارتباط است. در بخشهایی از داستانهای وی آنقدر رخدادها با جزئیّات روایت می‌شود. کـه گویی از دریچهٔ دوربین فیلمبرداری به پدیده‌ها و جهان داستان نگریسته شده است. نمونـهٔ بـارز بهره‌گیری از تکنیک «مکث توصیفی» بخش عروسی مرد روستایی در رمان اسرار گنج درهٔ جنی است. نمونهٔ دیگر این تکنیک در داستان «لنگ» و شبی که حسن قصـد دارد وارد انبـار شـود و صندلی چرخ‌دار را بشکند قابل ردیابی است. برای مثال در رمان «اسرار گنج درهٔ جنی»:

«هر بره توی سین بزرگ مسی بود که در زیر آن چراغ الکلی مـی‌سـوخت تـا بـا شـعله‌اش کباب گرم بماند، اما چراغ را میان جعفری و مرزه و تربچه و ریحان و گل چنان گذاشته بودند که جز شعله‌اش که آبی بود از آن چیزی به چشم نمی‌آمد...» (گلستان ب ۱۳۸۷: ۹۹)

و یا نمونه‌ای دیگر از داستان «ظهر گرم تیز» از مجموعهٔ «شکار سایه»:

«کمی پیشتر از او اتوبوسی ایستاد که از آن دو زن پیاده شدند که چترهای رنگارنگ خـود را باز کردند و اتوبوس کمابیش خالی به راه افتاد... ایستاده بـود و هنـگ هنـگ مـی‌کـرد و چـاک پیراهنش باز بود و بر پوست برشته به استخوان سینه چسبیده‌اش عرق نم روان می‌زد.» (گلستان ب ۱۳۴۶: ۳۵)

۵- وضعیّت پیرنگ:

الف) برهم زدن سیر خطّی زمان و زمان‌پریشی: بر اساس شیوهٔ پیرنـگ کلاسـیک، بـا

روایتی زمانمند روبه‌رو هستیم که هیچ‌گونه عدول از سیر خطّی زمـان در آن دیـده نمـی‌شـود و رخدادها به ترتیب زمانی و یکی پس از دیگـری روایـت مـی‌شـوند. داسـتانهای «طـوطی مـردهٔ همسایهٔ من» و «اسرار گنج درهٔ جنّی» با نظم زمانی روایت شده‌اند. گلستان همچنـین بسـیاری دیگر از داستانهایش از جمله: خروس، تب عصیان، در خم راه، ظهر گرم تیـر، مـردی کـه افتـاد، چرخ و فلک، صبح یک روز خوش، با پسرم روی راه و... را همراه با زمانمنـدی خطّـی و ترتیـب زمانی رخدادها روایت کرده است.

در حقیقت می‌توان گفت که گلستان در تعداد بیشتر داستانهایش به نظم زمانی توجّه داشـته و کمتر به سراغ زمان‌پریشی رفته است و در داستانهایی نیز که سیر خطّی زمـان را بـر هـم زده است از جمله: آذر، ماه آخر پاییز، لنگ، عشق سالهای سبز و مدّ و مه، زمان‌پریشی و در هم شدن زمان به هیچ وجه پیچیده و مبهم نیست.

ب) آغاز داستان با وضعیّتی نامتعادل: باز هم بر مبنـای پیرنـگ کلاسـیک، داسـتان بـا وضعیّتی متعادل آغاز می‌شود و رخدادهایی تعادل را به عدم تعادل تبدیل می‌کنند. «اسـرار گـنج درهٔ جنّی»، «لنگ» و «طوطی مردهٔ همسایهٔ من» با وضعیّتی متعادل آغاز می‌شوند و رخدادهایی شرایطی نامتعادل ایجاد می‌کنند. اما این شکل شروع داسـتان را نمـی‌تـوان بـر بسـیاری از آثـار نویسندگان تحمیل کرد. نویسندگان از قرن بیستم به دنبال برون‌رفتهایی بودند تـا از روایـت و از جمله پیرنگ سنّتی فاصله بگیرند و آغاز داستان با وضعیّتی نامتعادل یکی از این برون‌رفتهـا بـود که در آثاری از گلستان نیز قابل ردیابی است؛ ماه آخر پاییز و با پسرم روی راه (آغاز داسـتان بـا پنچر شدن ماشین) با شرایطی نامتعادل آغاز می‌شوند.

ج) پایان داستان بـا وضـعیّتی نامتعـادل: گـره‌هـای داسـتانی (وضـعیّت نامتعـادل) در روایت‌های سنّتی و کلاسیک با حادث شدن رخدادهایی به سمت گره‌گشایی و شرایط مطلـوب و متعادل پیش می‌روند؛ امّا یکی دیگر از عدول از هنجارهای روایت کلاسیک، فرجـام داسـتان بـا شرایطی بغرنج و نامتعادل است؛ یعنی بدون این کـه گـره‌گشـایی در کـار باشـد داسـتان پایـان می‌یابد. در آثاری از گلستان نیز با چنین شگردی در پایان داستان مواجه می‌شویم؛ مانند داستان «لنگ» و «اسرار گنج درهٔ جنّی».

۶- راوی:

به طور طبیعی گلستان، داستانهایی هم با روایت اوّل شخص و هم با روایت سـوّم شـخص دارد.

آنچه در بررسی راوی در سبک روایت واقعگرا حائز اهمیّت است، میزان عینیّت داشتن و غیرشخصی بودن شیوهٔ روایت است؛ بدین معنا که تا چه اندازه نویسنده نگرشها و عقاید شخصی خود را در روایت دخیل ساخته و یا نساخته است که هر چقدر راوی- نویسنده از داخل ساختن عقاید خود در حین روایت برحذر باشد، روایت به عینیّت و واقعگرایی نزدیک‌تر می‌شود. اگر چه برخی بر این عقیده‌اند که راوی سوم شخص بی‌طرفانه و بدون دخالت دادن عقاید خود به روایت می‌پردازد (اخوّت ۱۳۷۱: ۱۱۲ ، میرصادقی ۱۳۸۵: ۳۹۲). امّا روایتهای اوّل شخصی نیز وجود دارند که به دلیل استفاده از تکنیک صحنه نمایش و نشان دادن و به‌کارگیری کمتر از گفتمان مستقیم راوی در آنها واقعگرا به نظر می‌رسند؛ برای مثال داستان «طوطی مردهٔ همسایهٔ من» چنین ویژگی دارد. بنابراین صرف اوّل شخص یا سوم شخص بودن راوی مشخص‌کنندهٔ میزان بی‌طرفی و نیز واقعگرایی روایت داستان نیست.

الف) راوی دانای کلّ محدود: در داستان «لنگ» با راوی دانای کلّ محدود مواجه هستیم. در این داستان، شخصیّتی که از دیدگاه او با دیگر شخصیّتها آشنا می‌شویم پسر کلفت خانه و پرستار و هم‌بازی منوچهر، حسن است. از آنجا که این شیوهٔ روایت، شیوه‌ای دشوار و نوین است استفاده از آن توسّط گلستان نشان می‌دهد که تا چه میزان اهل جسارت و تجربه نمودن شگردهای نو در عرصهٔ داستان‌پردازی است.

ب) تک‌گویی درونی: در این شیوه شخصیّت داستان به بیان اندیشه‌های خود پیش از پرداخت و تنظیم آن در ذهن می‌پردازد؛ بنابراین بارزترین ویژگی تک‌گویی درونی، آشفتگی و ابهام آن است. همچنین این شیوه از مؤلّفه‌های روایت مدرن در داستان‌پردازی است که در آثاری از گلستان به همراه سیلان ذهن دیده می‌شود. در داستان «آذر، ماه آخر پاییز»، راوی داستان از آنجا که دچار عذاب وجدان است و به احمد و مادرش می‌اندیشد در بخشهایی به تک‌گویی درونی می‌پردازد. تک‌گویی درونی در داستان «مدّ و مه» هم دیده می‌شود. اینک نمونه‌هایی از تک‌گویی درونی در داستان **«آذر، ماه آخر پاییز»:**

«چرا دیگر از این پاکت‌ها نباشد؟ یعنی همه‌اش باید قوطی مقوا باشد؟ اگر توی قوطی مقوّا بود علی نمی‌خندید. چه فوق می‌کند؟ احمق، کجاش خنده دارد؟ اما مشق خط هم کاریست‌ها! میرزا علی خان چه آدم خوبی بود. ساعت مشق خط او همه می‌خندیدیم. نمی‌توانست ما را آرام کند. می‌خواست؟ چه خوش روزگاری بود! برعکس میرزا بزرگ. همه‌اش می‌زد. همه‌اش بد می‌گفت...» (گلستان ۱۳۸۷ : ۴۳)

همان‌گونه که یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهد، ابراهیم گلستان از جمله نویسندگان خلاّق و با تکنیکی است که کم و بیش به معیارها و مؤلّفه‌های روایت واقعگرایانه پایبند می‌باشد. با وجود تحلیل آثار، قضاوت دربارهٔ این که گلستان تا چه حد به معیارهای روایت واقعگرا وفادار است، امری است دشوار؛ به این دلیل که استفادهٔ این نویسنده از مؤلّفه‌های روایت واقعگرا در آثارش، به یک میزان نیست؛ بنابراین در اینجا تلاش ما بیان نکته‌های آسیب‌شناسانه دربارهٔ روایت واقعگرا در داستانهای گلستان است.

روشن است که گلستان به شیوه‌ای آگاهانه از موازین روایت واقعگرا، کم و بیش در داستانهایش سود جسته است. امّا عاملی وجود دارد که به ساختار روایت واقعگرای آثار او لطمه وارد کرده است.این عامل، میزان توجّه گلستان به زبان و فرم داستان از طریق لفظ‌پردازی، تکلّف و شعرگونگی کلام است؛ مؤلّفه‌های عمدهٔ شکل‌گرایی در آثار ابراهیم گلستان عبارتند از:

- بیان شاعرانه و تشبّه به شعر.
- توجّه به موزون و آهنگین بودن کلام.
- تکلّف کلام از طریق به‌کارگیری لفظ‌پردازی و فلسفه‌بافی.

این ویژگیها خصوصاً در مواقعی که در کلام مستقیم شخصیّتها دیده می‌شود (داستان مدّ و مه) و یا از طریق کلام راوی سوم شخص به یکی از شخصیّتها نسبت داده می‌شود (داستان لنگ) بیش از پیش به باورپذیری و واقعگرایی روایت لطمه وارد می‌کند.

با تمام این تفاصیل، میزان زیاد توجّه به زبان در آثار گلستان سبب شده که شکل‌گرایی و ویژگیهای زبانی که بر شمردیم به ویژگی عمدهٔ سبکی داستانهای او بدل شود و نیز به نثر او تشخّص ببخشد.

ابراهیم گلستان علاوه بر این که در ساختار روایت آثارش به موازین واقعگرایی توجّه نشان داده است، محتوای آثارش نیز مبتنی بر رئالیسم است. او دربارهٔ میزان پایبندی خود به این شیوه چنین می‌گوید:

«من از دیکنز برانگیخته نمی‌شوم. از بالزاک مبهوت نمی‌شوم و از زولا هم خوشم نمی‌آید؛ امّا این دلیل بر این نیست که از سیستم رئالیسم هم فراری باشم، نه، در نوشته‌هایم و در فیلمهایم توجّه دقیق من درست به رئالیسم است.» (گلستان الف ۱۳۸۷: ۲۳۸)

وی در داستانهایش نه تنها ظاهر رخدادها و پدیده‌ها را آنگونه که به حقیقت و واقعیّت خود نزدیکند وصف می‌کند، که به درون شخصیّتها و ذهنیّت ایشان راه می‌یابد و از این طریق ما را با

وقایع همراه می‌سازد. این شیوه که در داستانهایی چون لنگ و آذر، ماه آخر پاییز دیده می‌شود، از نظر گلستان نوعی واقع‌گرایی است: «در واقع‌گرایی باید ناموس واقعیّت را در بیاری. واقعیّت که فقط حرکت خارجی جسم نیست. واقعیّت آن چیزی هم است که در روح آدم می‌گذرد. این واقعیّت‌گرایی است.» (گلستان ۱۳۸۵: ۱۱۷)

رئالیسم در آثار گلستان چهره‌ای دیگر نیز دارد و آن همراه شدن با نمادپردازی است که این شیوه را «رئالیسم نمادپردازانه» می‌نامیم و اوج آن در «اسرار گنج درّهٔ جنّی» قابل مشاهده است. گلستان در این‌باره چنین می‌گوید: «در حقیقت تماشای اشیا – هر چیزی – به طور دقیق تا آنجا که در توانایی من هست باید رئالیستی باشد با پیدا کردن شبه ظلها، با پیدا کردن جنبه‌هایی که زیر ظاهری پنهان است.» (گلستان الف ۱۳۸۷: ۲۶۷)

نتیجه‌گیری

ابراهیم گلستان اگرچه فراتر از سنّتهای معمول زمان و زمانهٔ خویش سخن می‌گوید، امّا فردی متعهّد نسبت به مردم روزگار خود است. او در داستانها و نیز فیلمهایش تصویرگر تناقضها، تضادها، نقایص و معایب جامعه و نیز تشویقها، دردها و مصائب مردم می‌شود. گلستان که همواره شخصیّتی معترض است، با دیدن نابسامانیهای اجتماعی و سیاسی، وجود دردمند خود را از طریق انتقاد و بیان تند نمایان می‌سازد و می‌خواهد مردم دوران خود را هوشیار سازد؛ ولی همچون قهرمانان مجموعهٔ «شکار سایه» به هدف خویش نایل نمی‌گردد. این گناه زمانه است و حتّی اندکی هم از ارزش و اهمّیت آثار وی که بیانی از اندیشهٔ ضد ظلم و فقر و جهل هستند، نمی‌کاهد. بنابر آنچه گفته شد، چهرهٔ غالب ابراهیم گلستان، چهرهٔ روشنفکری وی است که داستان‌نویسی و فیلم‌سازی او نیز در ذیل آن می‌گنجد.

تحلیل ساختاری آثار گلستان، در پیوند با مضامین و محتوای واقعگرایانهٔ داستانهای او ما را به شیوهٔ خاصّ روایی او یعنی «روایت واقعگرا» می‌رساند. گلستان در به کارگیری شیوه‌های روایی در داستان، بیشتر از تکنیک «نشان دادن» به جای «گفتن» استفاده می‌کند و در این شیوه گفت‌وگوی مستقیم را به کار می‌برد. یکی از گونه‌های تکنیک «نشان دادن» در داستانهای او نمایش مبسوط یک رخداد است که روایت او را واقعگرا جلوه می‌دهد.

شخصیّت‌پردازیهای این نویسنده در داستان نیز، غالباً غیرمستقیم است و با استفاده از عنصر گفتگو، روایت و کنشهای داستان را به عهدهٔ شخصیّتها می‌گذارد. ارتباطی که گلستان میان

شخصیّت‌پردازی و صحنه‌پرازی ایجاد می‌کند، روایت او را به «روایت واقعگرا» نزدیک می‌سازد. عنصر دیگر در ساخت چنین روایتی «ذکر جزئیات غیر ضروری و مکث توصیفی» است. ضرباهنگ داستانهای گلستان غالباً کند است و این امر نیز در کنار جزئی‌نگری، داستان را به سوی واقعگرایی پیش می‌برد.

راوی در داستانهای گلستان، اصولاً اوّل شخص یا سوّم شخص است، امّا در هر دو مورد راوی عینی و غیر شخصی است و این موضوع نیز به سبب عدم دخالت راوی در داستان، یکی از عناصر روایت واقعگرا را نشان می‌دهد.

یادداشتها:

۱- پیوند زمانی را اوّلین بار ارسطو در بوطیقا (Poetic) دربارهٔ تراژدی به‌کار برد. (زرّین‌کوب ۱۳۸۵: ۱۲۸- ۱۲۷)

۲- **فابیولا** (داستان) که در فرانسه historie و در انگلیسی story نام دارد، همان مادهٔ خام داستان است. شرح سادهٔ رخدادهای اصلی با همان ترتیب طبیعی زمانی حدوث رخدادها که با فهرست کلّی نقشهای شخصیّتهای داستان همراه است. **سیوژه** (طرح)، که در فرانسه و انگلیسی discourse معنی می‌شود، همان گفتمان است و شامل همهٔ شگردهایی می‌شود که مؤلّفان به‌کار می‌گیرند تا به طرق گوناگون اصل داستان را روایت کنند و راوی یا مؤلّف نظم آن را انتخاب می‌کند.

منابع

- اخوّت، احمد. ۱۳۷۱. دستور زبان داستان. چاپ اول. اصفهان: فردا.
- ایرانی، ناصر. ۱۳۶۴. داستان- تعاریف، ابزارها و عناصر. چاپ اوّل. تهران: کانون پرورشی فکری کودکان و نوجوانان.
- پراپ، ولادیمیر. ۱۳۶۸.ریخت‌شناسی قصه‌های پریان. ترجمهٔ فریدون بدره‌ای. چاپ اوّل. تهران: طوس.
- تودوروف، تزوتان. ۱۳۸۲.بوطیقای ساختارگرا. ترجمهٔ محمد نبوی. چاپ دوم. تهران: آگه.
- تولان، مایکل. جی. ۱۳۸۳. درآمدی نقّادانه و زبانشناختی بر روایت. ترجمهٔ ابوالفضل حرّی. چاپ اوّل. تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
- ریمون- کنان. شلومیت. ۱۳۸۷. روایت داستانی: بوطیقای معاصر. ترجمهٔ ابوالفضل حرّی. تهران: نیلوفر.
- زرّین‌کوب، عبدالحسین. ۱۳۸۵. ارسطو و فن شعر. چاپ پنجم. تهران: امیرکبیر.
- فورستر، ادگار مورگان. ۱۳۸۴. جنبه‌های رمان. ترجمهٔ ابراهیم یونسی. چاپ پنجم. تهران: نگاه.
- گلستان، ابراهیم. (الف) ۱۳۸۷.گفته‌ها. تهران: بازتاب نگار.
- ـــــــــــــ. (ب) ۱۳۸۷. اسرار گنج درهٔ جنی. تهران: بازتاب نگار.
- ـــــــــــــ . (ج) ۱۳۸۷. آذر، ماه آخر پاییز. تهران: بازتاب نگار.

– ـــــــــــــ . (الف) ۱۳۴۶. جوی و دیوار و تشنه. تهران: روزن.
– ـــــــــــــ . (ب) ۱۳۴۶. شکار سایه. تهران: روزن.
– ـــــــــــــ . ۱۳۸۴. خروس. تهران: اختران.
– مارتین، والاس. ۱۳۸۶. نظریه‌های روایت. ترجمهٔ محمد شهبا. چاپ دوم. تهران: هرمس.
– مکاریک، ایرناریما. ۱۳۸۵. دانشنامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر. ترجمهٔ محمّد نبوی؛ مهران مهاجر. چاپ دوم. تهران: آگه.
– میرصادقی، جمال. ۱۳۸۵. عناصر داستان. چاپ پنجم. تهران: سخن.