

## خوانش صورت‌گرایانه داستان بلند سفر

(نوشته محمود دولت‌آبادی)

اسماعیل تاج‌بخش

دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبایی

ندا حاج‌نوروزی<sup>۱</sup>

دانش‌آموخته کارشناسی‌ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبایی

(از ص ۷۷ تا ۹۱)

تاریخ دریافت: ۹۱/۰۳/۰۹، تاریخ پذیرش: ۹۳/۱۱/۰۷

### چکیده

فرمالیسم روسی، رویکردی است که اوایل قرن بیستم به وجود آمد و هدف نظریه‌پردازان آن مشخص کردن شیوه‌ای علمی در نقد متون ادبی بود. آنان ادعا داشتند که به‌جای نویسنده اثر، خود اثر ادبی باید در محور توجه قرار گیرد و «ادبی بودن» متون ادبی، موضوع اصلی در نقد ادبی محسوب شود. آنان با اتخاذ این شیوه، مطالعه و بررسی متون ادبی را به سوی مسائل مربوط به شکل و تکنیک سوق دادند. در مقاله حاضر، علاوه بر توضیحی درباره صورت‌گرایی (فرمالیسم) و مفاهیم خاص مربوط بدان، با انتخاب این شیوه، به چگونگی کاربرد مفاهیم صورت‌گرایان در تحلیل این داستان پرداخته شده است.

**واژه‌های کلیدی:** صورت‌گرایی، آشنایی‌زدایی، ادبیت، تمهید، طرح، انگیزش.

## ۱. مقدمه

سفر، روایت زندگی مردمی است که در فقر و فساد غوطه‌ورند، حکایت زندگی شناور و بی‌ثبات بر ویرانه‌های حاشیه شهر، دست‌وپازدن مردمی برای رهایی از بیچارگی و بدبختی و تلاش آنان برای رفتن و نماندن و نبودن!

چنین درون‌مایه‌ای، در داستان‌های واقع‌گرایانه که سعی‌شان بر مواجه کردن خواننده با واقعیت‌های اجتماع است، بسیار دیده می‌شود. بی‌تردید تا کنون داستان‌های زیادی با محتواهایی این‌گونه نوشته شده است که پیام محوری‌شان نمایاندن زشتی و فقر و بدبختی انسان‌هایی است که با آن دست به گریبان‌اند. اما اگر معتقد باشیم که کارکرد این‌گونه داستان‌ها فقط توجه دادن مخاطب به محتوا و رسیدن به پیام اخلاقی و اجتماعی است، با توجه به گذشت زمان و پدید آمدن جریان‌ات مدرنیسم و پسامدرنیسم و با کم‌رنگ شدن جریان رئالیسم و تکرار این‌گونه درون‌مایه‌ها، بررسی این داستان‌ها کار بیهوده‌ای خواهد بود. بنابراین، شیوه‌ای که در این پژوهش پیش گرفته شده، درنگ و تأمل در چگونگی عرضه این محتواست. تأکید ما بر این است که محتوای این داستان - هر چه هست - به چه شکلی به خواننده ارائه شده است؟ و البته این نیز بدان معنا نیست که این روش اهداف اخلاقی و اجتماعی ادبیات را در نظر نمی‌گیرد، بلکه نیت ما، نشان دادن کارکردهای مهم ادبیات و چگونگی تأثیرگذاری هر متن ادبی بر خواننده آن است؛ اگرچه زمینه‌های ذهنی افراد با هم متفاوت است و در این تأثیرگذاری یا تأثیرپذیری، تفاوت‌هایی ایجاد می‌کند. اکنون می‌خواهیم بدانیم که این داستان با زبان روزمره و معمول خود چگونه در طرز ادراک خواننده تغییر ایجاد می‌کند و محتوایی که همواره در این‌گونه داستان‌های واقع‌گرایانه تصویر شده و مخاطب بارها با آن برخورد داشته است، در اینجا با چه شیوه‌ای می‌تواند بیان شود که امری قابل توجه و متفاوت جلوه نماید؛ و نیز چه ویژگی‌هایی این داستان را از یک گزارش ساده متمایز می‌کند؟ سرانجام در پی کشف شکل مخصوص این اثر هستیم، که البته مقصود از شکل، مفهوم فرمالیستی آن است.

## ۲. اشاره‌ای کلی به دیدگاه صورت‌گرایان در تحلیل اثر ادبی

در آثار صورت‌گرایان، مفهوم «شکل» اهمیت ویژه‌ای دارد و به دو پیشنهاد مهم آنان

وابسته است: ۱. هر نکته ادبی، از واژه تا سخن، باید در پیوندی که با سایر نکته‌ها می‌یابد بررسی شود، و به این اعتبار، شناخت ساختار یا شالوده اصلی اثر، مهم‌ترین جنبه پژوهش است؛ ۲. پژوهش همزمانی، روش اصلی پژوهش ادبی است (احمدی، ۱۳۷۲: ۵۰)؛ بدین معنی که آنها در پی شناخت مناسبات عناصر درونی متن بوده‌اند.

مفهوم شکل در آثار فرمالیست‌ها، بارها کلی‌تر از مفهوم آن در نظریه‌های ادبی دیگر است. زمانی که شکوفسکی می‌گفت شکل تازه، محتوای تازه می‌آفریند، معنای جدید و گسترده‌ای از شکل را مطرح می‌کرد؛ بنابراین فرمالیست‌ها نه تنها نکاتی چون آواها، واژگان، وزن، نحو شاعرانه، ژانرهای ادبی و غیره را در نظر گرفته‌اند، بلکه کارکرد زیبایی‌شناسیک درون مایه‌ها، طرح داستان، و قواعد بیان را نیز از نظر دور نمی‌داشتند (همان: ۵۲-۵۳).

یکی از مهم‌ترین نکاتی که صورت‌گرایان درباره شکل بیان ادبی مطرح کرده‌اند، مفهوم «آشنایی‌زدایی» است. شکوفسکی نخستین بار این مفهوم را مطرح کرد و واژه روسی *ostranninja* را به کار برد. پس از او یاکوبسن و تینیانف در مواردی از این مفهوم با عنوان «بیگانه‌سازی» یاد کردند. به نظر شکوفسکی، هنر، ادراک حسی ما را دوباره سامان می‌دهد و در این مسیر، قاعده‌های آشنا و ساختارهای به‌ظاهرماندگار و واقعیت را دگرگون می‌کند؛ هنر عادت‌هایمان را تغییر می‌دهد و هر چیز آشنا را به چشم ما بیگانه می‌سازد؛ میان ما و تمام چیزهایی که به آنها خو گرفته‌ایم - همچون کار و لباس و تزئین خانه - فاصله می‌اندازد؛ اشیا را آن‌چنان که «برای خود وجود دارند» به ما می‌نمایاند، به طوری که ادراک ما از همه چیز، دیگر آن ادراک حسی خودکار نیست که همیشه برای ما وجود داشته است، بلکه به کلی تغییر می‌یابد (همان).

شکوفسکی به سال ۱۹۱۷ میلادی یادآور شد که ادبیات ما را وامی‌دارد تا نگاه دوباره‌ای به جهان بیندازیم و می‌تواند آنچه را بر اثر کثرت برخورد برای ما مأنوس و آشنا شده است، دوباره ناآشنا و بیگانه سازد (برتس، ۱۳۸۷: ۴۵). مقصود وی آن بود که در بسیاری از کنش‌ها، ادراک به فرایندی عادت‌گونه و خودبه‌خود تبدیل می‌شود که ما اغلب از آن ناآگاهیم و برداشتمان را از اشیا و رابطه میان آنها نادیده می‌گیریم. در واقع، صنعت هنر این است که اشیا را در نظر ما ناآشنا کند، ادراک را دشوار سازد، و طول زمان ادراک را افزایش دهد. هنر، راهی است برای تجربه کردن هنری بودن هر چیز. بی‌تردید همه آثار ادبی، این تأثیر

آشنایی زدایانه را ندارند؛ برای مثال، خیلی از رمان‌های قرن نوزدهم و بیستم، از زبانی آشنا و قابل فهم سود جسته‌اند و شناخت مخاطب را از جهان قوام بخشیده‌اند (وبستر، ۱۳۸۲: ۶۴-۶۵). البته شکوفسکی اذعان می‌کند که تأثیرات آشنایی‌زدایی در طول زمان تغییر می‌کنند، به گونه‌ای که آشنایی‌زدایی یک نسل، عادت نسل بعدی خواهد شد.

نکته دیگر این است که همه شکل‌هایی که از واقعیت ارائه می‌شوند، برساخته‌اند، اما نمی‌توانند همانند شگردهای آشنایی‌زدایی، بر فرایند ادراک، تأثیری خودآگاهانه و مخرب داشته باشند؛ زیرا این شگردها در اصل آن فرایند عادت‌گونه را تخریب می‌کنند. رمان رئالیستی به دلیل استفاده مجدد از زبان معمول و فرایندهای ادراک دخیل در آن، طبیعی و متعارف می‌نماید، ولی این هم نوعی تأثیر است. نظریه شکوفسکی، همانند دیدگاه‌هایی است که ادبیات را سرچشمه ارزش‌ها و حقایق جاودان و جهان‌شمول معرفی می‌کند. جنبه ادبی، نوعی تأثیر زبانی است که در یک زمینه خاص و نسبت به سایر انواع شناخت یا گفتمان به دست می‌آید (همان: ۶۶).

در اینجا، داستان سفر به لحاظ توجه و تمرکز بر وقایع زندگی اجتماعی و برداشتی دقیق از واقعیت، واقع‌گرایانه محسوب می‌شود، اما دقت در متن نشان می‌دهد که نویسنده با استفاده از شگردهای ادبی خاص، به نوعی برجسته‌سازی دست زده و شاید بتوان گفت داستان را از واقع‌گرایی صرف خارج ساخته است؛ چرا که توضیحات دقیق و جزءبه‌جزء رمان‌های رئالیستی معمول در این اثر کمتر دیده می‌شود و در مقابل به طور چشمگیری جنبه‌های ادبی دیگر تقویت شده است که منجر به نوعی تأثیر خاص می‌شود؛ نوعی بیگانگی که حاصل تخیل است.

بد نیست اشاره کنیم که از نظر توماشفسکی (یکی از صورت‌گرایان روس)، «مصالح واقع‌گرایانه، فاقد ساختار هنری‌اند، و این تخیل است که واقعیت را با قوانین زیبایی‌شناختی از نو می‌سازد» (اسکولز، ۱۳۸۳: ۱۱۶). مقصود این است که تخیل نویسنده است که باعث می‌شود واقعیت به طرزی خاص و هنرمندانه برساخته شود. برای بررسی شکل و جنبه‌های ادبی به کاررفته در داستان سفر، ابتدا توجه به برخی مفاهیم اساسی فرمالیست‌ها - نظیر طرح، تمهیدات کلامی، آشنایی‌زدایی، ادبیات - در این تحقیق ضروری می‌نماید. سپس در کنار توضیحات مربوط به مفاهیم نظری صورت‌گرایان، باید به کارکرد آنها در داستان سفر، همراه با ارائه شواهدی از متن، پردازیم.

**طرح / قصه:** صورت‌گرایان توجه خود را به ساختار متن ادبی معطوف کردند و هدفشان تمرکز بر عناصر آشنایی‌زدایی درون متن بود. آنان در نوشته‌هایشان درباره داستان، بین دو جنبه روایت تمایز قائل شدند: قصه و طرح. قصه، مواد خام روایت است؛ یعنی رخدادها در توالی زمانی‌شان. طرح، روایتی است که به صورت موجود شکل گرفته است. در داستان سفر، قصه با ملاحظه توالی زمانی به این گونه است:

مختار برای کار به سفر می‌رود و همسرش، خاتون، که خبر مرگ او را شنیده، دلباخته جوانی به نام مرحب می‌شود که آواره هر شهر است و جای ثابتی ندارد. پس از چندی، مختار برمی‌گردد، اما خانواده‌اش را ازدست‌رفته می‌بیند. از سوی دیگر، مرحب خاتون را ترک می‌کند، ولی ناگهان مختار را می‌بیند. مرحب از نشانه‌هایی که مختار از خانواده‌اش می‌دهد، او را می‌شناسد. همان شب مختار زیر چرخ‌های قطار جان می‌دهد و مرحب مبهوت به خانه خاتون می‌نگرد. اما طرح داستان، که این ماجرا را به شیوه خاصی شرح می‌دهد، همان‌هایی است که در متن می‌بینیم؛ یعنی واژه‌ها و جملاتی که نویسنده برای شرح این قصه، در متن رمان از آنها استفاده کرده است.

باید توجه داشت که از منظر صورت‌گرایانه، عنصر اساسی در تبدیل شدن قصه به طرح، همواره توجه به توالی علی رویدادها و زمان و مکان آنهاست. توماشفسکی، اصل «انگیزش» را در این زمینه مطرح می‌سازد که به تنظیم بن‌مایه‌ای قصه و کارکرد زیبایی‌شناختی طرح اشاره دارد که در مبحث مربوط به بررسی عنصر زمان و مکان در داستان سفر، به توضیح بیشتر آن خواهیم پرداخت.

**تمهیدات کلامی:** صورت‌گرایان روس راستای توجه خود را از نویسنده به تمهیدات کلامی درون نوشته تغییر دادند و مدعی شدند که «تمهید»، بگه قهرمان عرصه ادبیات است. رومن یا کوبسن و بوریس آیخنبوم و ویکتور شکلوفسکی، سه چهره اصلی این گروه‌اند که مطالعه ادبی را به سوی مسائل فرم و تکنیک سوق دادند. آنها ادعا کردند که در تحلیل هر اثر، به جای اینکه بپرسیم شاعر یا نویسنده در اینجا چه می‌گوید، باید بپرسیم اینجا چه اتفاقی برای این شعر می‌افتد، یا در این داستان چه ماجراهایی برای قهرمان و شخصیت‌ها پیش می‌آید؟ (کالر، ۱۳۸۹: ۱۶۳).

یکی از مسائل بزرگ هنر داستان از زمان ارسطو، بازتاب هنر داستان‌نویسی در زندگی

بوده است؛ مسئله محاکات و برداشت از واقعیت. رویکرد فرمالیستی نیز تلاش می‌کند تأثیر هنر کلامی را در واقعیت زندگی کشف کند و این نکته را به بارزترین شکل در مفهوم آشنایی‌زدایی عیان می‌دارد (اسکولز، ۱۳۸۳: ۱۲۲). داستان سفر را می‌توان محاکات یا برداشتی از واقعیت زندگی سخت‌دسته‌ای از افراد فرودست دانست که با شگردها و تمهیدات خاص هنر کلامی، برساخته و عرضه می‌شود.

**آشنایی‌زدایی:** این مفهوم در آثار شکلوفسکی به دو معنا به کار رفته است: معنای نخست، شیوه خاصی است که در نگارش یک اثر ادبی برجسته و ماندگار - آگاهانه یا ناآگاهانه - دیده می‌شود و حتی گاه غلبه و چیرگی آن بر ساختار زبان کاملاً هویدا است. معنای دوم آشنایی‌زدایی در آثار شکلوفسکی، معنایی است گسترده‌تر، و تمام شگردها و ترفندهایی است که مؤلف آگاهانه از آنها سود جست تا جهان متن را به چشم مخاطبان، بیگانه نماید. نویسنده به‌جای واژه‌های آشنا و مفاهیم معمولی، شیوه بیان یا نشانه‌ناشناخته‌ای را به کار می‌گیرد (احمدی، ۱۳۷۲: ۴۸). در سفر، نمونه‌های فراوانی از تشبیهات و استعارات برای بیان بهتر موقعیات یا توصیف حال و هوا و حالات شخصیت‌ها به کار رفته است؛ «مثل ماری به شب خزید» (دولت‌آبادی، ۱۳۸۳: ۶۲) و «یکیش همین آفتاب با برف دست به گردن شده بود» (همان: ۹۶) و «مختار، هرآسه‌ای در برف» (همان: ۴۸) و مثال‌هایی از این دست که در متن دیده می‌شود. این قبیل شگردهای کلامی موجود در این داستان را می‌توان جزو ترفندهای آشنایی‌زدایانه‌ای دانست که مؤلف در هنر داستان‌نویسی‌اش آگاهانه به کار گرفته است.

البته این ترفند هنری، درک دلالت‌های معنایی را دشوارتر می‌سازد و موضوع را چنان جلوه می‌دهد که گویی از این پیش‌تر وجود نداشته است. هدف از بیان زیبایی‌شناسیک در این حالت، نه تنها روشن کردن فوری و مستقیم معانی، بلکه آفرینش حس تازه و ویژه و نیرومندی است که خود آفریننده معانی تازه‌ای می‌شود (احمدی، ۱۳۷۲: ۴۸). در بررسی داستان سفر باید توجه داشت که این ترفند، حس ویژه‌ای در مخاطب برمی‌انگیزد، اما دلالت‌های معنایی اثر را آن‌چنان دشوار نمی‌سازد که خواننده احساس کند این موضوع قبلاً وجود نداشته و یا معنای اثر بسیار دیرپاب است؛ بلکه تا اندازه‌ای است که مخاطب از مواجه شدن با موضوعی که بارها با آن روبه‌رو بوده، به دلیل وجود این ترفندها نه دلزده

می‌شود و نه موضوع در نظرش تکراری و ملال‌آور جلوه می‌کند. برای نمونه، در بخش پایانی داستان که مرحب از «بتۀ خاری تو بیابونای تربت» سخن می‌راند، نشان از استفاده هنرمندانه چنین ترفندی است: «یه روزی تو بیابونای تربت، بتۀ خاری را دیدم که باد از ریشه درش آورده بود... من دویدم و اون خار رو گرفتمش، اما باز توی باد ولش کردم. باد بردش. دلم می‌خواد، پاشم و سرمو بکوبم به دیوار!» (دولت‌آبادی، ۱۳۸۳: ۱۱۶). این ترفندها که نویسنده آگاهانه در داستان به کار می‌بندد، وسیله‌ای است برای پدید آمدن همان هنری که شک洛夫سکی آن را «آشنایی‌زدایی» نامیده است، و در واقع همان موضوع مهمی است که صورت‌گرایان آن را «ادبیّت» نامیده‌اند.

**ادبیّت:** «مهم‌ترین موضوعی که فرمالیست به بررسی آن می‌پردازد، ادبیّت هر اثر است؛ یعنی همان جنبه‌هایی که متن را از متون دیگر متمایز می‌کند. متن ادبی از تمهیدات خاص بهره می‌گیرد که در زبان روزمره وجود ندارد؛ و با نشان دادن تفاوت بین زبان ادبی و غیرادبی، دائماً یادآوری می‌کند که ما با زبان سروکار داریم نه جهان واقعی. نظریه‌های گوناگون برای تبیین ادبیّات به موضوع و محتوا و انسان و دنیای او نظر دارند و عناصر شکلی در آنها، جایگاهی فرعی و عرضی دارند؛ پس آیا می‌توان گفت که رمان فقط بازتاب واقعیت است و فاقد هرگونه قانون درونی است؟» (مارتین، ۱۳۸۲: ۲۹). در بررسی عناصر سازنده این داستان به این پرسش، پاسخ منفی داده‌ایم و بر این باوریم که قطعاً عرضۀ محتوا و تأثیر یک اثر ادبی، به چگونگی ارائه و ساختار و شیوه تلفیق جملات آن بستگی دارد. در ادبیّات فارسی، آثار سعدی گواه صادقی بر این ادعاست. اکنون با در نظر داشتن آنچه درباره دیدگاه فرمالیسم ذکر شد، می‌توان عناصری همانند درون‌مایه و شخصیت و زمان و مکان این داستان را از منظر فرم بررسی کرد.

### ۳. درون‌مایه ازپیش‌طراحی‌شده در سفر

به عقیده شک洛夫سکی، واقع‌گرایی در ادبیّات داستانی حاصل فن (تکنیک) است، نه مشاهده علمی واقعیت، و نویسنده در آفرینش داستان، باید برای هر فنی که به کار می‌بندد، توجیه واقع‌گرایانه پذیرفتنی‌ای به دست بدهد؛ یعنی هر تمهید ادبی باید انگیزش داشته باشد. از نظر او، آشنایی‌زدایی به سه روش صورت می‌گیرد: نخست، یافتن دلایل باورپذیر برای

کنش‌های نامعمول. مثلاً در این داستان، سفر شخصیت‌ها از مکانی به مکان دیگر و نشان دادن اینکه چرا در سفرند، ایجاد انگیزش می‌کند (مارتین، ۱۳۸۲: ۳۰). در داستان سفر که نام آن به خوبی بیانگر درون‌مایه آن است، مختار و مرحب دو شخصیتی‌اند که کنش اصلی‌شان سفر کردن است. انگیزه سفر مختار به کویت، پیدا کردن کار است که به نظر می‌رسد دلیل باورپذیری برای کنش غیرمعمول این شخصیت است. درباره سفر به عنوان یک کنش یا تمهید خاص در داستان، می‌توان به نظر والاس مارتین توجه کرد که می‌گوید:

جدای از سفر یک شخصیت از مکانی به مکان دیگر، افرادی را می‌توان همیشه در سفر نشان داد، تا از این راه به گونه‌ای باورپذیر با رویدادهای نامعمول مواجه شوند: بازرگانان، کسانی که در پی شخص یا چیزی می‌گردند، کسانی که از خانواده یا پیگرد قانونی و یا مکافات جنایت می‌گریزند، معرکه‌گیران و عیاران و آوارگان بی‌خانمان. در مورد این افراد باید اول مشخص کرد که چرا در سفرند و دیگر اینکه شرایط زندگی آنها در سفر چگونه است (همان: ۳۰).

نمونه چنین تمهیدی در داستان سفر، سفر کردن پیاپی شخصیت مرحب است. مرحب آواره خانه‌به‌دوشی است که شهر به شهر می‌گردد و به هر کاری دست می‌زند: «من همه جای این مملکت کار کردم، تقریباً بیشتر کارها رم کردم، پنبه‌چینی، درو، خربزه‌کاری، راه‌سازی و... اما هیچ‌جا نتونستم تاب بیارم» (دولت‌آبادی، ۱۳۸۳: ۵۲). رویدادهای غیرمعمول در سفر کردن این شخصیت چیست؟ موقعیت‌های باورنکردنی ایجادشده در سفر که شخصیت از آن می‌گریزد و اقدام به رفتن می‌کند، چیست؟ شاید پاسخ این سؤالات در گفتگوی مرحب با دوستش علی نهفته باشد:

می‌دونی من یه دُفه چم می‌شه؟ یه دُفه ذله می‌شم، حوصله‌م از خودم سر می‌ره، اینه که می‌زنم به چاک. نمی‌تونم خودم رو به گرو به لقمه نون بذارم، می‌فهمی؟ نمی‌تونم صبح تا شب اجیر شکم بشم... پس راهمو کج می‌کنم و از یه طرف دیگه می‌رم، مثل اینکه می‌خوام یه راه دیگه پیدا کنم، دنبال یه چیز دیگه‌ای هستم، اما اون چیز چیه، خودمم نمی‌دونم. هیچ کی‌ام نمی‌دونه که به من بگه» (همان: ۵۱).

مرحب جوان است و پرنرتی و بی‌تعلق و وابستگی به چیزی. هر کاری از او برمی‌آید و اگر موقعیتش فراهم باشد، توانایی انجام خیلی کارها را دارد. سر پر شوری دارد، اما معلق

است؛ انگار از جایی کنده شده و در جای دیگر پرت شده باشد. میان هر پا گرفتن و تقلّا کردنی، یک‌باره به خودش می‌آید و منصرف می‌شود. از هر راهی وارد می‌شود و به هر جایی سر می‌کشد، ولی به گفته خودش به هر جا می‌رود، بعد از مدتی انگار به ته یک کوچه بن‌بست می‌رسد. بن‌بستی که مرحب از آن حرف می‌زند، در شخصیت‌های دیگر هم دیده می‌شود: مختار، خاتون، علی. اما امتیاز مرحب این است که سرسخت است و به هر دری می‌زند که این واقعیت را انکار کند، تا آنکه سرانجام خودش اعتراف می‌کند و می‌گوید که مانند اسب عصّاری پیوسته به دور خود می‌چرخد و به جایی نمی‌رسد. با این حال مدتی در کارخانه مشغول می‌شود و دل به خاتون می‌دهد. دلدادگی او موقعیتی است که تا کنون به این شکل جدی برای او اتفاق نیفتاده، جز یک بار که آن‌هم کاملاً درگیر نشده است: «در گرگان بود که پایش پیش رخسار خزید، اما گیر نیفتاد» (همان: ۵۱).

این موقعیت غیرطبیعی است که مرحب از آن می‌گریزد. او چنین موقعیتی را نمی‌پذیرد و گریزش به سفر می‌انجامد. این بار تصمیم رفتن به سفری دوردست دارد. نادانسته همان راهی را در پیش می‌گیرد که مختار رفته است. آشنایی‌زدایی به این شیوه - یعنی سفر کردن شخصیت‌ها - در داستان‌های دیگر این نویسنده هم دیده می‌شود. شاید بتوان گفت یکی از شگردهای آگاهانه دولت‌آبادی برای برجسته‌سازی است؛ مثلاً در داستان‌های هجرت، عقیل عقیل، و یا اثر معروفش جای خالی سلوچ.

#### ۴. گزینش شخصیت در داستان سفر

آشنایی‌زدایی انگیزش‌یافته گاهی از راه گزینش شخصیت‌ها صورت می‌گیرد. در تاریخ روایت، هنگامی که خود شخصیت در مرکز توجه قرار می‌گیرد، در واقع تغییر عمده‌ای ایجاد می‌شود. هنگامی که داستان بر پایه رویدادهای نامعمول می‌چرخد، مانند روایت‌های منثور آغازین که شخصیت در آنها چیزی نیست جز، به گفته شک洛夫سکی، «نخی کمرنگ» که رویدادها را به هم می‌پیوندد. از سوی دیگر، نویسنده برای اینکه دنیای عادی پیرامون را آشنایی‌زدایی کند، باید نگاهی نامعمول به دنیا داشته باشد (مارتین، ۱۳۸۲: ۳۱). مقصود این است که می‌توان شخصیت‌های داستان را طوری انتخاب کرد که در طبقه‌های مختلف اجتماعی قرار گیرند. یا اینکه شخصیت‌های غیرعادی را تصویر کرد که باعث

شگفتی خواننده شوند، ولی در این داستان هیچ‌یک از این دو شیوه به کار نرفته است؛ یعنی شخصیت‌ها نه از طبقات گوناگون اجتماع کنار هم قرار می‌گیرند و نه غیرعادی و عجیب و شگفت‌انگیزند که عمل یا ویژگی‌های خاصشان توجه مخاطب را جلب کند. پس چگونه می‌توانند در کنار عناصر دیگر، به بساختن متن کمک کنند؟ از منظر فرم، شخصیت‌پردازی، تابعی از ساختار پی‌رنگ و مجموعه‌ای از نقش‌های کارکردی یا عناصر روایی است (مکاریک، ۱۳۸۳: ۱۹۲).

از نظر توماشفسکی و بارت، کارکردها و شخصیت‌ها را نمی‌توان از هم جدا کرد؛ زیرا رابطه متقابل دارند و یکی مستلزم دیگری است؛ در واقع، شخصیت از درهم‌بافتن نخ‌های کنش و داده‌ها و ویژگی‌های شخصی شکل می‌گیرد. توماشفسکی در بحث از انگیزش، بر وابستگی درونی کنش و شخصیت تأکید می‌کند؛ نویسنده باید این دو را همزمان بیافریند (مارتین، ۱۳۸۲: ۸۶).

به نظر می‌رسد این پرسش باید مطرح شود که آیا وجود یک شخصیت باعث می‌شود رویدادی رخ دهد، یا نویسنده برای ایجاد یک رویداد نیاز به خلق یک شخصیت پیدا کرده است؟ به گفته هنری جیمز، شخصیت چیزی نیست جز تجلی یک رویداد، و رویداد همان ترسیم شخصیت‌هاست (همان: ۸۶). پس چنین استنباط می‌شود که اگر ارتباط درونی شخصیت و رویداد به خوبی حفظ شده باشد، این پرسش‌ها بی‌پاسخ می‌مانند؛ چرا که این دو از هم جدا نیستند و هر دو لازم و ملزوم یکدیگرند. در نتیجه نمی‌توان مشخص کرد که کدام یک باید اول باشد تا دیگری ایجاد شود. این‌گونه توجه صورت‌گرایان به شخصیت‌پردازی و اهمیت آنان به کارکرد شخصیت‌ها در پیشبرد پی‌رنگ، از دید نظریه‌پردازان پس از آنان، رویکردی افراطی شمرده می‌شود و نتیجه کاملی از آن درک نمی‌شود، اما هدف این است که با توجه به توضیحات داده‌شده، تا آنجا که امکان دارد ارتباط درونی آنها را با رویدادهای متنی به دست آوریم؛ زیرا به چنین کاری برای یافتن شکل - در مفهوم مورد نظرمان - نیازمندیم. پس با چنین دیدگاهی به سراغ هر یک از شخصیت‌ها می‌رویم و نقش آنها را در ارتباط با عناصر دیگر بررسی می‌کنیم.

شخصیت خاتون که داستان زندگی‌اش اصلی‌ترین جریان این روایت محسوب می‌شود، در سراسر داستان، تغییر زیادی نمی‌کند. خاتون که ابتدا با همسرش، مختار، زندگی می‌کند و وابسته به اوست، پس از سفر مختار، مدتی تلاش می‌کند بر مشکلات غلبه یابد اما

نمی‌تواند و به محض ورود مرحب در زندگی‌اش، او را تکیه‌گاهی برای خویش تصور می‌کند. بنابراین، بودن مردی که خاتون بتواند به او تکیه کند، برایش کافی است. این نیاز خاتون، بیشتر عاطفی است؛ زیرا حتی به مرحب پیشنهاد می‌دهد که اگر پیش او بماند، خودش حاضر است در کارخانه کار کند و مخارج زندگی را تأمین کند. نکته دیگر اینکه به جز موارد اندکی که از ظاهر و خلق و خوی او سخن رفته است، هیچ توضیحی درباره ویژگی‌های شخصی خاتون در سراسر داستان وجود ندارد. حتی از امیال و خواسته‌های او نشانه‌ای در متن نیست. همچنین رابطه خاتون با دخترش که قاعدتاً باید همه آرزو و امید وی در زندگی باشد، کمرنگ می‌نماید.

این روایت، شخصیتی ایستا و منفعل از خاتون به ما نشان می‌دهد که رویدادها و موقعیت‌های داستان اکثراً بر او تحمیل می‌شود. این ایستایی، در شخصیت‌های دیگر هم دیده می‌شود. مرحب نیز - که زندگی او همراه با داستان خاتون و خانواده‌اش روایت می‌شود - چندان تغییری در شخصیتش ندارد. او از این شهر به آن شهر پرسه می‌زند و در بی‌قیدی روزگار می‌گذرانند. به ناگاه وارد زندگی خاتون می‌شود و دل می‌بازد و پس از مدتی او را رها می‌کند و با اینکه می‌داند حتی سفر کردن‌ها و به این در و آن در زدن‌هایش هم حالتی دوری دارد و معمولاً بی‌نتیجه است، دوباره راه سفر در پیش می‌گیرد. او حتی می‌داند که با این رفت‌وآمد و تقلا کردن‌ها، فقط دور خودش تاب می‌خورد. این ویژگی، در شخصیت‌های فرعی هم دیده می‌شود؛ برای نمونه، وقتی شخصیت علی، دوست مرحب معرفی می‌شود، خواننده انتظار دارد تأثیر وی را در روند داستان ببیند، ولی او فقط دوست مرحب است که به سختی روزگار می‌گذراند و شمه‌ای از زندگی تلخ او در حاشیه داستان گنجانده شده است.

بنابراین، شاید این پرسش پیش بیاید که شخصیت‌هایی از این دست، با عملکردی چنین بی‌تأثیر، واقعاً چه تأثیری در حرکت پی‌رنگ می‌توانند داشته باشند؟ در پاسخ باید گفت که این انفعال، نه تنها در شخصیت‌ها، بلکه در رویدادهای اصلی داستان هم دیده می‌شود. یعنی رکود و رخوتی که بر رویدادها و موقعیات داستان حاکم است، با این ویژگی شخصیت‌ها پیوند دارد. حتی ابهامی که در توصیف شخصیت‌ها وجود دارد و کمرنگ بودن یا نبودن داده‌های لازم برای شناخت شخصیت‌ها نیز متناسب با موقعیات و رویدادهای

روایت است. از این منظر، شخصیت‌ها با تعریفی که توماشفسکی از شخصیت می‌کند - یعنی همان حاصل درهم‌تنیدگی کنش و داده‌ها - منطبق خواهد بود که سه شخصیت مؤنث در سه مرحله سنی کودکی و جوانی و پیری در کنار هم قرار می‌گیرند: بی‌بی و خاتون و خاور، و گویی به ترتیب در یک محور خطی قرار دارند.

نکته جالبی که در انتخاب شخصیت‌های سفر وجود دارد، این است که داستان پیرامون شخصیت خاتون روایت می‌شود که از نظر سنی در نقطه میانی بین آن دو قرار دارد. این شکل قرار گرفتن سه شخصیت مؤنث، پرسش‌هایی در ذهن ایجاد می‌کند؛ اینکه چرا شخصیت بی‌بی در کنار خاتون قرار گرفته است؟ چرا بچه خاتون هم باید دختر باشد؟ آیا این روایت که در نقطه میانی این محور، یعنی خاتون، متمرکز شده است، گذشته فلاکت‌بار بی‌بی و آینده مبهم و تاریک خاور را به ذهن متبادر نمی‌کند؟ آیا ساخت و بافتی این‌گونه - که به صورت یک محور خطی ترسیم شده است - با درون‌مایه سیه‌روزی و بدبختی جنس زن در چنین محیطی گره نخورده است؟ به نظر می‌رسد این فرم با این درون‌مایه، از این جهت ارتباط دارد که سیر زندگی مشقت‌بار زنانی چون خاتون را از کودکی تا کهن‌سالی، جاندار و برجسته و کاملاً محسوس و ملموس به تصویر بکشد؛ سیری که البته در محوری افقی در حرکت است و تغییر و پیشرفتی در آن صورت نخواهد گرفت. توجه به این موارد گویای آن است که شیوه شخصیت‌پردازی در بررسی شکل هر اثر تا چه حد می‌تواند مؤثر واقع شود.

##### ۵. زمان و مکان در بررسی فرم داستان سفر

زمان و مکانی که شخصیت‌های داستانی در آن قرار می‌گیرند، با شخصیت‌پردازی و درون‌مایه ارتباط تمام دارد. نحوه رفتار با زمان و مکان، یکی از مواردی است که توماشفسکی در بحث انگیزش مطرح می‌کند. در بخش‌های پیشین، از تفاوت میان دو جنبه روایت (= قصه و طرح) نزد فرمالیست‌ها سخن گفتیم، اکنون انگیزش و ارتباط زمان و مکان را با آن توضیح می‌دهیم و سپس کارکرد این ارتباط را در داستان مورد نظر بررسی می‌کنیم.

در هر زمان معین، می‌توان دید که درون‌مایه اصلی، از واحدهای درون‌مایه‌ای

کوچک‌تر تشکیل شده است. اگر این واحدهای درون‌مایه‌ای را آن‌قدر تجزیه کنیم که دیگر نتوان آنها را کوچک‌تر کرد، بن‌مایه [موتیف] به دست می‌آید. پس می‌توان قصه را حاصل جمع بن‌مایه‌ها با توالی علی - زمانی آنها تعریف کرد؛ طرح را حاصل جمع همان بن‌مایه‌ها دانست که به ترتیبی تنظیم شده‌اند تا عواطف خواننده را درگیر نگه دارند و درون‌مایه را پیروارند. کارکرد زیبایی‌شناختی طرح دقیقاً همین است که توجه خواننده را به بن‌مایه‌های تنظیم‌شده جلب کند. توماشفسکی، اصل تنظیم را انگیزش می‌نامد و خاطر نشان می‌کند که انگیزش همیشه مصالحه‌ای میان واقعیت عینی و سنت ادبیات است (اسکولز، ۱۳۸۳: ۱۱۶).

همان‌طور که در بحث شخصیت‌پردازی، ارتباط شخصیت با رویدادها و درون‌مایه بررسی شد، توجه به زمان و مکان رویدادها نیز در تنظیم بن‌مایه‌ها (motif) مؤثر است. در واقع، نحوه برخورد با زمان و مکان یک روایت، در پالایش قصه و تبدیل شدن آن به طرح، نقش مهمی دارد.

سفر از یک غروب سنگین در دکان کتیف و کوچک‌آهنگری آغاز می‌شود که با دقت در بند نخست داستان، می‌توان فهمید که زمان و مکان آغاز داستان چگونه با فضای حاکم بر کل آن در ارتباط است. «غروب سنگینی فضای دکان استاد صفی را پر کرده بود... نه روز بود و نه شب. هوا کدر بود، مثل غباری که با دود درآمیخته باشد. در رنگ غلیظ هوا، سیاهی‌ها و لک‌وپیس دیوار از نظر گم بودند» (دولت‌آبادی، ۱۳۸۳: ۷). از همین ابتدای داستان، واژه‌هایی مثل «سیاهی» و «کدر» و «لک‌وپیس» و «دود» و «غلیظ»، فضایی تیره و مبهم را در ذهن ایجاد می‌کند. این فضا از ابتدا تا پایان داستان بر آن حاکم است بدین صورت که داستان از یک غروب آغاز شده و در یک نیمه‌شب پایان می‌یابد. تنظیم بن‌مایه‌های تاریکی و ابهام و فقر و فلاکت در حد فاصل بین این دو نقطه زمانی صورت گرفته است. خطی از غروب تا پایان شب برای روایتی از فروپاشی خانواده مختار. همچنین دکان آهنگری با کوره خاموشش - که داستان از آنجا آغاز شده - و خانه خاتون بر ویرانه‌های حاشیه شهر و دور از همه، مکان‌هایی نیستند که فقط برای بازنمایی یک قصه یا واقعیت استفاده شده باشند، بلکه استفاده از این مکان‌ها هم به گونه‌ای دلالت‌مند، با درون‌مایه هماهنگ و مرتبط، در نظر گرفته شده است.

تصویر مختار در آغاز داستان در غروب سنگین و بی‌صدا و مبهوت بالای کوره

خاموش که گویی خشکش زده و میان خاکسترهای خاموش، چیزی را می‌کود، با تصویر وی کنار خط راه‌آهن در حالی که ناباورانه به خانه خویش در تاریکی آخر شب می‌نگرد، دو نقطه مکانی با دو تصویر مربوط به آنها را از آغاز تا پایان داستان ترسیم می‌کند، که می‌توان گفت بن‌مایه‌های ذکرشده، میان این فاصله‌های زمانی و مکانی تنظیم شده‌اند. مکان دیگری که به گونه‌ای نمادین سفر آمده و تکرار شده است، خط آهن و خندق کنار آن است که به محتوای سفر، آن هم سفری که به سقوط انجامیده، مربوط می‌شود. شاید در بررسی جزئی‌تر بتوان به تصاویر دلالت‌مند بیشتری اشاره کرد که تمهیدات زمانی و مکانی این داستان را فراهم آورده‌اند، اما به نظر می‌رسد اکتفا به همین نمونه‌ها نیز می‌تواند مؤید تأثیر زمان و مکان در شکل کلی داستان باشد.

## ۶ نتیجه

همان‌گونه که ملاحظه شد، در ابتدای پژوهش، اشاره‌ای کردیم به رویکرد فرمالیسم. سپس به دنبال توضیح برخی مفاهیم موجود در نظریات صورت‌گرایان مانند شکل و آشنایی‌زدایی و بیگانه‌سازی و ادبیت و بن‌مایه و انگیزش، داستان سفر را براساس این رویکرد بررسی کردیم. در تحقیق به این شیوه، روش‌های آشنایی‌زدایی در روایت را برشمردیم و چگونگی به‌کارگیری این روش‌ها را در داستان مورد نظر، با دقت در شیوه ارائه محتوا و گزینش شخصیت و نحوه برخورد با زمان و مکان آن، نشان دادیم. در بحث درون‌مایه و شخصیت، بیشتر از مفاهیم آشنایی‌زدایی و ادبیت و تمهیدات لازم در ایجاد آشنایی‌زدایی استفاده کردیم تا علاوه بر توضیح خود این مفاهیم، آنها را به شکلی کاربردی در تحلیل یک متن به کار گیریم. در این بخش، برخی شگردها و ترفندهایی را برشمردیم که نویسنده در شیوه روایت خود استفاده کرده است تا معنا را غیرمستقیم به خواننده منتقل کند. آن‌گاه از آنجا که توماشفسکی از زمان و مکان در بحث انگیزش سخن گفته بود، فرصتی یافتیم برای توضیح بیشتر بحث «انگیزش»، تا بتوانیم دو جنبه روایت از منظر فرمالیستی - یعنی قصه و طرح را که در بحث انگیزش مطرح شده بود - تعریف کنیم، و نقاط زمانی و مکانی را که داستان بر اساس آنها طرح‌ریزی شده (تا آنجا که در مقاله بگنجد) نشان دهیم. در پایان، تأکید می‌شود که دیدگاه‌های تازه‌ای پس از رویکرد

فرمالیستی در حوزه نقد به وجود آمده است، اما هنوز هم می‌توان از این شیوه در تحلیل آثار ادبی بهره برد.

### منابع

- احمدی، بابک (۱۳۷۲)، *ساختار و تأویل متن*، نشر مرکز، تهران.
- اسکولز، رابرت (۱۳۸۳)، *درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات*، ترجمه فرزانه طاهری، چاپ دوم، تهران، آگاه.
- برتس، هانس (۱۳۸۷)، *مبانی نظریه ادبی*، ترجمه محمدرضا ابوالقاسمی، چاپ دوم، تهران، ماهی.
- دولت‌آبادی، محمود (۱۳۸۳)، *سفر*، تهران، نگاه.
- کالر، جانانان (۱۳۸۹)، *معرفی بسیار مختصر نظریه ادبی*، ترجمه فرزانه طاهری، چاپ سوم، تهران، مرکز.
- مارتین، والاس (۱۳۸۲)، *نظریه‌های روایت*، ترجمه محمد شهباز، چاپ اول، تهران، هرمس.
- مکاریک، ایرناریما (۱۳۸۳)، *دانش‌نامه نظریه‌های ادبی معاصر*، ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران، آگه.
- وبستر، راجر (۱۳۸۲)، *پیش‌درآمدی بر مطالعه نظریه ادبی*، ترجمه الهه دهنوی، ویرایش حسین پاینده، تهران، روزنگار.