University of Tehran press

Research in Contemporary World Literature

http//jor.ut.ac.ir, Email: pajuhesh@ut.ac.ir **p-ISSN : 2588-4131 e-ISSN: 2588 -7092**

A Comparative Analysis of Narrative Function in Azam Rahnavard Zaryab's "Man and the Stone" and Spozhmi Zaryab's "Insects that Become Human"

Shirzad Tayefi [1]✉ 0000-0002-2773-3074 **Nasir Ahmad Arian** [2] 0000-0003-3311-0006

1. Department of Persian Language and Literature, Faculty of Persian Literature and Foreign Languages, Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran. E-mail: taefi@atu.ac.ir

2.Department of History, Faculty of Liberal Arts at Penn State University, Pennsylvania, United States of America. E-mail: Nva5455@psu.edu

Article Info

Article type:

Research Article

Article history:

Received: 25 July 2021

Received in revised form: 30 April 2022

Accepted: 09 May 2022

Published online: December 2023

Keywords:

Narration, Pirang, Azam Rahnavard Zaryab, Spozhmi Zaryab, Afghan literature.

ABSTRACT

The main aim of this article is to introduce the recognition of the function and the structure, as well as the core elements, of narration in narrative texts as a key factor in comprehending their main theme(s). The analysis of the levels of narration and Pirang design can shed light on the main theme of the text and the tricks that a storyteller uses in order to express the theme to the reader. To achieve this, we have analyzed and explained the level of narration and plot of "Man and Stone" and "Insects That Become Human" by two well-known and active Afghan writers, that is, Azam Rahnavard Zaryab and Spozhmi Zaryab, respectively. Rahnavard Zaryab is one of Afghanistan's most famous writers. Her productivity has made her one of the most active Afghan writers in the genre of fiction. Spozhmi Zaryab is another famous Afghan storyteller, whose knowledge about the French language has positively affected the structural quality of his stories. A comparative analysis of the narrative structure of these two stories can well illustrate their main theme, because particular attention to their narrative structures can enable readers to easily understand the main content of these stories.

Cite this article: Tayefi, Shirzad & Ahmad Arian, Nasir. "Comparative analysis of narration function in stories of "Man and Stone" by Azam Rahnavard Zaryab and "insects that become human" by Spozhmi Zaryab". *Research in Contemporary World Literature*, 28 (2), 389-411. DOI: http//doi.org/ 10.22059/jor.2022.323940.2156

© The Author(s).

Publisher: University of Tehran Press.

DOI: http//doi.org/ 10.22059/jor.2022.323940.2156

پژوهش ادبیات معاصر جهان

http//jor.ut.ac.ir, Email: pajuhesh@ut.ac.ir

University of Tehran press

شاپای چاپی: ۲۵۸۸-۴۱۳۱ شاپای الکترونیکی ۲۵۸۸-۷۰۹۲

تحلیل مقایسه‌ای کارکرد روایت در داستان‌های آدمی و سگ اعظم رهنورد زریاب و پِشَک‌هایی[1] که آدم می‌شوند سپوژمی زریاب

شیرزاد طایفی ✉[1] نصیراحمد آرین [2]

۱. گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات فارسی و زبان‌های خارجی، دانشگاه علّامه طباطبائی، تهران، ایران.. رایانامه: taefi@atu.ac.ir

۲. گروه تاریخ، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه پنسلوانیای آمریکا.. رایانامه: Nva5455@psu.edu

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقالهٔ پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۲/۲۶

تاریخ بازنگری: ۱۴۰۱/۰۲/۱۵

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۲/۱۹

تاریخ انتشار: ۱۴۰۲/۱۱/۱۰

کلیدواژه‌ها:

روایت، پیرنگ، سپوژمی زریاب، رهنور زریاب، داستان افغانستان.

چکیده

قصد اصلی نوشته‌ی حاضر، این است که کارکرد و شناخت ساختار و عناصر هسته‌ای و اصلی روایت را در متن‌های روایی، یکی از عوامل کلیدی در شناخت درون‌مایه‌ی اصلی اثر روایی معرفی کند. تحلیل سطوح روایت و طرح پیرنگ در درون دنیای داستانی، نشان می‌دهد که تم اصلی متن داستانی چیست و داستان‌نویس با چه ترفندهایی می‌تواند این تم یا درون‌مایه‌ی اصلی را برای خواننده‌ی اثرش به نمایش بگذارد؟ برای رسیدن به این مهم، سطح روایی و طرح پیرنگ دو داستان از نویسندگان به‌نام و پرکار افغانستان را به‌گونه‌ی مقایسه‌ای تحلیل و تبیین کرده‌ایم. داستان *آدمی و سگ* نوشته‌ی رهنور زریاب، از نویسندگان نام‌آشنای افغانستان در طول چند دهه‌ی اخیر است. فعالیت‌های پیوسته و تعدّد آثارش، او را در رأس پرکارترین نویسنده‌های افغانستانی در حوزه‌ی ادبیات داستانی قرار داده است. داستان *پِشَک‌هایی که آدم می‌شوند*، نوشته‌ی سپوژمی[2] زریاب است که او نیز یکی از داستان‌نویسان به‌نام بوده و آشنایی‌اش با زبان فرانسه توانسته بر کیفیت ساختاری داستان‌های او اثر بگذارد. تحلیل مقایسه‌ای روایت‌شناختی این داستان‌ها به‌خوبی می‌تواند درون‌مایه‌ی اصلی داستان‌ها را مشخص سازد. مخاطب، با خوانش این داستان‌ها بدون تشخیص ساختارهای روایی، شاید درون‌مایه‌ی اصلی آن‌ها را به‌سادگی درک نکند، اما با دقت و توجه روی ساختارهای روایی، به این مهم به‌راحتی دست می‌یابد.

استناد: طایفی، شیرزاد و آرین، نصیراحمد. "تحلیل مقایسه ای کارکرد روایت در داستان های *آدمی و سگ* اعظم رهنورد زریاب و *پِشَک هایی که آدم می شوند* سپوژمی زریاب". *پژوهش ادبیات معاصر جهان، ۲۸ (۲)*، ۴۱۱-۳۸۹.

DOI: http//doi.org/ 10.22059/jor.2022.323940.2156

ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

© نویسندگان.

۱– مقدمه

رهنور زریاب(تولد ۱۳۲۳م)، از نویسندگان نام‌آشنای افغانستان در طول چند دهه‌ی اخیر است. فعالیت-های پیوسته و تعدّد آثارش، او را در رأس پرکارترین نویسنده‌های کشور در حوزه‌ی ادبیات داستانی قرار داده، که یکی از دلایل شهرت بی‌مثال رهنور زریاب در حوزه‌ی ادبیات داستانی نیز، همین امر است؛ اما این مسأله به‌تنهایی نمی‌تواند تا این اندازه بر میزان شهرت یک نویسنده‌ی مؤثر باشد. داستان‌های رهنورد زریاب علاوه بر مضامین بکر و تازه، خلاف آنچه، علی اوحدی اصفهانی داستان‌های کوتاه او را هرچند در مقایسه با دیگر داستان‌نویسان دری زبان، از مضامین غنی و نسبتاً بکر برخوردار می‌داند، اما از پرداخت خوب و تکنیک شسته و رفته، بی‌بهره می‌داند. «داستان‌ها، جملگی آغاز خوب همراه با توصیف‌های همینگوی‌وار و گاه همانند آثار جوبک طبیعت‌گرایانه دارند، ولی از اواسط داستان با شتاب‌زدگی به‌طرف پایان می‌روند و اکثراً با پایان سست و عجولانه تمام می‌شوند» (اوحدی اصفهانی ۵۸۶)، دارای تکنیک‌های خاص روایی نیز است. چند عامل عمده، در شهرت رهنورد زریاب دخیل بوده و او را در رأس نوسیندگان پرکار و شهیر کشور قرار داده است.

فعالیت‌های ژورنالیستی و دسترسی به‌امکانات برای پخش و نشر آثار، می‌تواند یکی از عوامل شهرت زریاب به‌حساب آید. نویسنده‌ای وجود نخواهد داشت اگر آثار او خواننده نداشته باشد. چه بسا نوییسندگانی که به‌دلیل عدم دسترسی به‌امکانات پخش و نشر، نتوانسته‌اند برای آثارشان خواننده جذب کنند و آنها را یکجا با خود به گور برده‌اند. یکی از امتیازهای رهنورد زریاب در امر کسب شهرت، شاید دسترسی به‌این امکانات است.

زبان شسته و رفته و به‌دور از تجمل و تصنّع، می‌تواند از مهم‌ترین عوامل محبوبیت و شهرت رهنور زریاب قلمداد شود. برخی از نویسندگان، ضعف ساختار روایی و داستانی اثر خود را در پشت زبان فاخر و ادبی پنهان می‌کنند؛ اما زریاب با ساده‌ترین زبان، طرح و پیرنگ و روایت را شکل می‌دهد و این کار به‌مراتب مشکل‌تر از کاربرد زبان فاخر و بلاغی است. واصف باختری نیز اشراف زریاب را بر زبان یکی از ویژگی‌های مهم در امر شهرت و محبوبیت او می‌داند. «... رهنورد از زبان دری و پیشینه‌ی آن آگاهی کم‌مانندی دارد و در نثر او از خواب‌آلودگی جمله‌ها و بیماری واژه‌ها نشانی پدیدار نیست و نیز از زبان مردم این سرچشمه‌ی زایای زبان نوشتار هوشمندانه بهره می‌گیرد» (۵۸۸).

سپوژمی زریاب(تولد ۱۳۲۹م)، نیز یکی از داستان‌نویسان به‌نام افغانستان است که آشنایی وی با زبان فرانسه توانسته است بر کیفیت ساختاری داستان‌های او اثر بگذارد. سپوژمی زریاب در مقایسه با دیگر داستان‌نویسان افغانستان، به ابعاد مختلف شخصیت‌های داستانش می‌پردازد و در توصیف صحنه‌ها و مکان‌ها و فضاسازی قصه‌ها، زبان روان، محکم و درست و تقریباً دور از حشو دارد (۵۹۲).

در این جستار، نخست کارکرد روایت در هر دو داستان را بررسی نموده، سپس از این کارکردها تحلیل مقایسه‌ای به‌دست می‌دهیم تا خواننده ساختار این داستان‌ها را از منظر روایت‌شناسی بهتر درک کنند. شاید برای خواننده سؤال پیش بیاید که از تحلیل روایت‌شناختی داستان‌ها چه فایده‌ای دست‌گیر او می‌شود؟ تحلیل روایت‌شناختی که نوعی بازکاوی زبان‌شناختی متن است، می‌تواند نشانه‌های معناشناختی از آن به‌دست بدهد و راهبردهای معنایی را از درون ساختارهای روایی داستان‌ها با تحلیل میدان‌های معنایی و واژگانی مشخص سازد. «مخاطب برای درک متون ادبی به روایت و شناخت آن نیازمند است»(عادل‌زاده و همکاران ۴۹۶). چنانچه در بخش مقایسه‌ی کارکرد روایی در دو داستان مورد نظر، به‌برخی از این نشانه‌های معنایی اشاره خواهیم کرد.

پژوهش حاضر، در پی پاسخ دادن به پرسش‌های زیر است

– تحلیل روایت‌شناختی تا چه میزانی، می‌تواند عامل تشخیص‌دهنده‌ی نشانه‌های معناشناختی و راهبردهای معناسازانه در آثار روایی باشد؟

– عناصر اصلی و هسته‌ای روایت، در چه سطحی می‌تواند یکی از عوامل کلیدی در شناخت درون‌مایه‌ی اصلی اثر روایی باشد؟

– هریک از دو داستان‌نویس نام‌آشنای افغانستان، با بهره‌گیری از چه شگردهایی توانسته‌اند درون-مایه‌ی اثر روایی‌شان را بزرگ‌نمایی کرده، به رخ خواننده بکشند؟

– کدام یک از این دو داستان‌نویس، توانسته است از ظرفیت‌های روایی، بهتر سود ببرد؟

فرضیه‌ی محوری پژوهش را می‌توان به شکل زیر صورت‌بندی کرد:

به نظر می‌رسد یکی از شگردهای روایی که از دید دیگران مغفول مانده و به آن به عنوان یک شگرد مهم در آثار روایی نپرداخته‌اند، نقش عناصر هسته‌ای و اصلی روایت و کارکرد گفتمانی سکوت، در تشخیص و شناسایی درون‌مایه‌ی اصلی آثار روایی است. فرض ما بر این است که در داستان‌های روایی، درون‌مایه‌ی اصلی اثر یا با تراکم عناصر هسته‌ای روایت یا با استفاده از کارکرد گفتمانی سکوت بزرگ‌نمایی شده، خود را به رخ خواننده می‌کشد. با تحلیل روایت‌شناختی دو داستان از دو داستان‌نویس به‌نام افغانستان، به اثبات این فرضیه پرداخته‌ایم.

در پییگیری پیشینه‌ی پژوهش، موارد زیر درخور یادآوری است:

اوحدی‌اصفهانی، علی(۱۳۷۱). «سخنی درباری ادبیات معاصر دری در افغانستان». مجله‌ی ایران-شناسی، سال چهارم، شماری سوم، ۵۸۶–۶۰۱. در این مقاله، به صورت کلی اشاره‌هایی به داستان‌های این دو نویسنده شده و به ذکر آثار و برخی نقاط قوت و ضعف آنها در امر داستان‌پردازی بسنده گردیده است.

عباسی، علی(۱۳۹۳). **روایت‌شناسی کاربردی**. تهران: دانشگاه شهید بهشتی. نویسنده در این کتاب، ضمن توضیح مفصل نظریه‌های روایت، بویژه نظریه‌ی روایت‌شناختی ژپ لنت ولت، به تحلیل چندین داستان، حکایت، نمایشنامه، فیلمنامه و... از دیدگاه این نظریه پرداخته است؛ اما هیچ یک از داستان‌های این دو نویسنده، در آن کتاب تحلیل نشده است.

در مجلّه‌ها و نشریات افغانستان نیز، تحلیل روایت‌شناسانه‌ای از داستان‌های این دو نویسنده صورت نگرفته است.

۲- بحث و بررسی

روایت چیست؟

روایت از راهکارهای اولیه‌ی بشر برای شناخت زمان، فرایند و تغییر است (هرمن ۲۴)، و زنجیره‌ای است که فقط به‌رمان، داستان و متن‌های روایی- ادبی خلاصه نمی‌شود، بلکه در تمام نحله‌های ارتباطی بشر(گفت‌وگوهای روزانه، فیلم، سینما، نمایشنامه و...) به‌نحوی وجود دارد. روایت «معرف زنجیره‌ای از رخدادهاست که در زمان، مکان(فضا) واقع شده است» (لوته ۹).

کارکرد روایت را در این داستان‌ها بر اساس نظریه‌ی روایت‌شناختی «ژپ لنت ولت» بررسی و تحلیل می‌کنیم. روایت، دست کم از نظر دو گروه از نظریه‌پردازان این حوزه‌ی تعاریف مختلف اما مرتبط به‌هم دارد؛ از نظر روایت‌شناسان و از سوی نشانه- معناشناسان. بیشتر روایت‌شناسان تعریف خود را از روایت «بر پایه‌ی تقابل کنشگران از یک‌سو و راوی و مخاطب از سوی دیگر پایه‌ریزی کرده‌اند و نشانه- معناشناسان، پایه‌ی تعریف خود را بر تغییر و تحول بین پاره‌ی ابتدایی و انتهایی روایت بنا نهاده‌اند» (عباسی ۳۷). از گروه نخست می‌توان، پرنس، بوث، ژرار ژنت، ژپ لنت ولت و دیگران را نام برد و از گروه دوم، پروپ، گرمس، لاری وای، کورتز و دیگران را نام گرفت.

ادگار آلن پو، داستان کوتاه را کامل‌ترین شکل روایت می‌داند؛ زیرا می‌توان آن را در یک نشست خواند؛ در نتیجه دارای نوعی وحدت تأثیر است که در روایت‌های بلند به دست نمی‌آید (مارتین ۵۷). روایت از نظر پروپ، تغییر از یک پاره به پاره‌ی درست‌شده‌ی دیگر است (عباسی ۵۶).

از اینکه در این جستار مبنای تحلیل بر بنیاد نظریه‌ی روایت‌شناختی «ژپ لنت ولت» است، از چند و چون تعاریف و نگرش دیگران در مورد روایت می‌گذریم و به‌معرفی این دیدگاه می‌پردازیم.

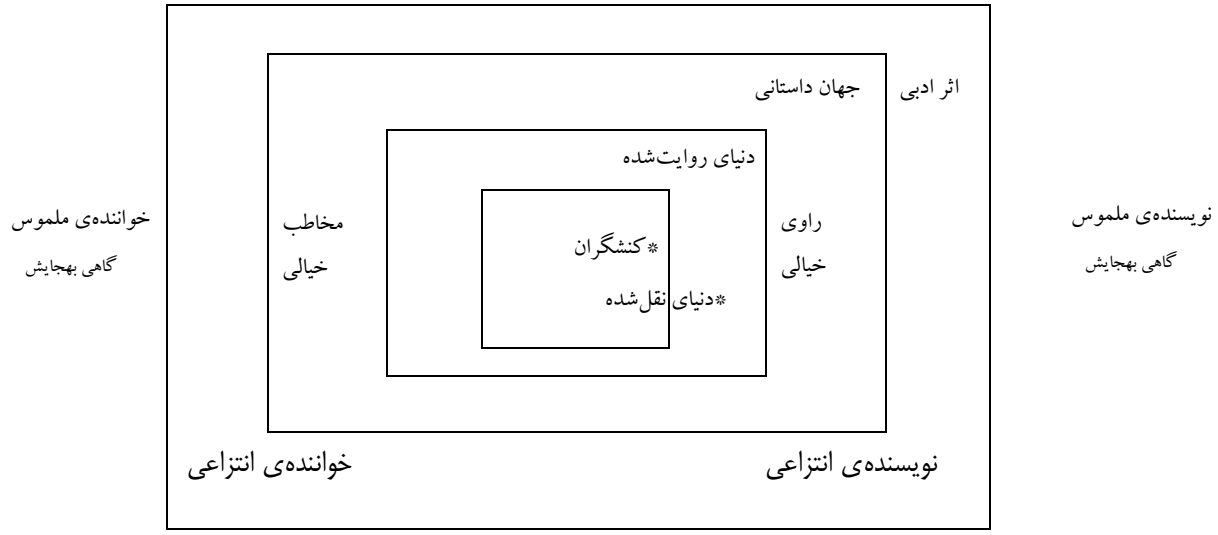
ژَپ لینت وِلت[1] در کتاب *رساله‌ای در باب گونه‌شناسی روایت*، متن روایی ادبی را به‌واسطه‌ی تعامل پویا بین وجوه مختلفی که به نظر وی همیشه بر چهار محور(نویسنده‌ی ملموس و خواننده‌ی

[1] Jaap Lintvelt

ملموس، نویسنده‌ی انتزاعی و خواننده‌ی انتزاعی، راوی و مخاطب) استوارند، مشخص می‌سازد (لنت ولت ۱۴-۴).

لنت ولت، وجوه روایی را در نموداری به‌گونه‌ای نشان می‌دهد که از طریق آن می‌توان ساختار یک متن روایی را به‌گونه‌ی دقیق و مکانیکی تبیین کرد.

وجوه متن روایی ادبی بر اساس تقابل‌های زیر در دیدگاه لنت ولت بررسی می‌شود:



نویسنده‌ی ملموس در برابر آن خواننده‌ی ملموس

نویسنده‌ی انتزاعی در برابر آن خواننده‌ی انتزاعی

راوی خیالی در برابر آن مخاطب خیالی

دنیای روایت‌شده که شامل کنشگران و دنیای نقل‌شده است

در این تقابل‌ها، نویسنده و خواننده‌ی ملموس خارج از دنیای داستانی، نویسنده‌ی انتزاعی و خواننده‌ی انتزاعی در اثر ادبی، راوی خیالی و مخاطب خیالی در جهان داستانی و کنشگران و دنیای نقل‌شده در دنیای روایت‌شده حضور دارند.

از نظر لنت ولت، نویسندی ملموس و خواننده‌ی ملموس که خالق واقعی اثر ادبی است، کسی است که با گوشت و پوست و استخوان در دنیای واقع، بیرون از جهان داستان وجود دارد و نویسنده‌ی انتزاعی آن کسی است که منِ دوم خود یا به قول تیلوتسون «منِ دیگر داستانی خود» یا همان‌چیزی را که بوث آن را نویسنده‌ی ناپیدا می‌خواند یا اشمیت آن را نویسنده‌ی انتزاعی تلقی می‌کند، در اثر منعکس می‌کند و در همین جهت تصور خواننده‌ی ناپیدا یا انتزاعی را به‌وجود می‌آورد (۶). به‌قول ولفگانگ کایزر، راوی، صورت خلق‌شده‌ای است که هرگز نویسنده‌ی شناخته‌شده یا ناشناس نیست، بلکه نقش خلق‌شده‌ای است که نویسنده آن را گزینش کرده است

با توجه به نمودار بالا، لنت ولت، روایت را مجموعی گفتمان راوی و گفتمان کنشگران و داستان را مجموعه‌ی جهان روایت‌شده و جهان نقل‌شده می‌داند (۲۵).

۱. کارکرد روایت در داستان‌های *آدمی و سگ* و *پِشَک‌هایی که آدم می‌شوند*

در این قسمت، نخست کارکردهای روایت را در هر دو داستان با تحلیل سطح روایی آنها، مقایسه کرده و سپس به تحلیل و طرح شماتیک پیرنگ داستان‌ها پرداخته‌ایم.

۱-۱. داستان *آدمی و سگ*

[...] و شیخ قدس الله سره گفت: در این شهر پیرمردی بود سخت نادار و بی‌نوا. این مرد پیر، روزها به کوی‌های اعیان‌نشین شهر رفتی؛ زباله‌دان‌های اغنیا جستجو کردی و هر پاره‌ای از آبگینه و فلز که دیدی، برداشتی و در کیسه‌یی بکردی تا آن کیسه، از آن پاره‌ها انباشته شدی، آن‌گاه آن کیسه بر دوش گرفتی و به بازار شدی و آن پاره‌های آبگینه و فلز به درهمی چند بفروختی و با آن نقدینه‌ی ناجیز دو سه گِرده[۳] نان خریدی و به کلبه‌اش بردی که به دور از شهر همی‌بود.

روزی نزدیک سرایی از آنِ بازرگانی، پاره‌فلزی بدید که گوشتی بر آن چسپیده بود. خواست آن پاره‌فلز بردارد و در کیسه کند که سگی خشم‌گین غُرید و با چشم‌های شرربار به او نگریستن گرفت.

سالخورده مرد، دریافت که آن سگ نیز آن پاره‌فلز خواهد از بهر آن پاره‌گوشت گندیده. پس، نومید و غم‌زده، بر زمین بنشست و به سگ گفت: ای مخلوق خدای، بیا تا معامله‌یی بکنیم!

سگ، خشم‌گنانه، پرسید: چه معامله‌ای، ای مرد؟

مرد، با فروتنی بسیار گفت: تو کالبد سگی‌ات به من بده و این کالبد آدمی من برگیر!

سگ، لختی درنگ کرد و سپس گفت: ای آدمی، مگر دیوانه شده‌ای؟ آخر، این کار چگونه تواند شد؟

مرد گفت: من، درویشی شناسم که تواند از پس این کار برآید. اکنون، اگر موافقت کنی، به نزدیک او شویم.

سگ، پس از تأملی، گفت: خوب است... من بدین معامله رضا دهم.

پس هر دو به نزدیک درویش شدند و ماجرا باز گفتند. درویش که گفته‌های آن آدمی و آن جانور بشنید، سرفرو انداخت و رقتی به او دست بداد.

سگ ریشخندآمیز گفت: ای درویش، چنان بینم که از پس این کار برنیایی!

درویش سر بلند کرد و آهی سرد از سینه برکشید و آنگاه وردی بخواند و بر آن دو بدمید. در دم، کالبدهای آن دو عوض شدند . آن مرد، سگ بشد و آن سگ، به صورت آدمی درآمد.

مرد، همین که خودش را در کالبد سگ یافت، شادمانه آوازی برآورد و بی‌آنکه درنگی بکند شتابان از آنجا بگریخت و ناپدید بگشت.

روزی چند که بگذشت، سگ از آن زندگی آدمی‌وار و آن معامله سخت نادم و پشیمان شد. پس، به هر کوی و برزن همی‌گشت و آن مرد سگ‌شده طلب همی‌کرد تا کالبد سگی خودش بازگیرد و آن صورت آدمی، به پیر مرد واپس دهند.

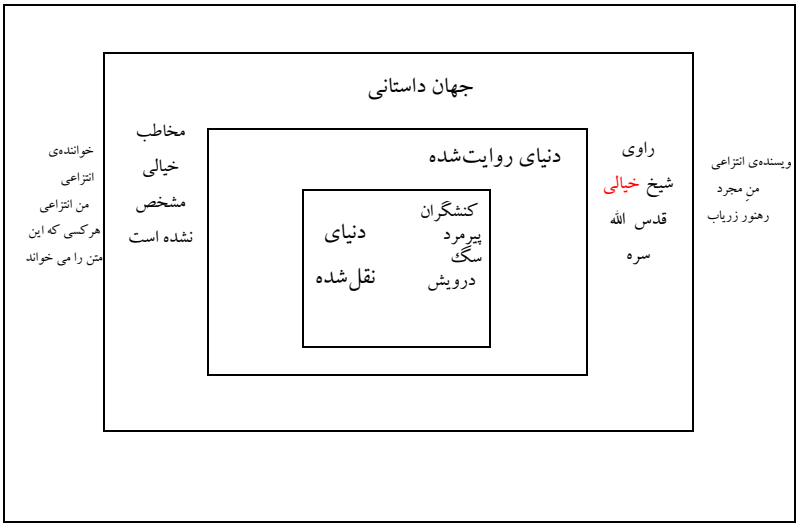
و شیخنا– قدس الله سره– گفت: شنیدم که آن مرد در کالبد سگی خودش، بسی خوشنود بود و شادی‌ها همی‌کرد و نیز از بیم آن که آن سگ آدمی‌شده، مبادا از معامله‌ای که رفته بود، نادم گردد و کالبد سگی خودش باز خواهد، این شهر رها بکرد و به سرزمین دوردست برفت. (زریاب ۲۷)

۱-۱-۱.تحلیل سطح روایی داستان

برای تحلیل سطح روایی داستان، باید تشخیص داد که نوع روایت در داستان، روایت همسان است یا ناهمسان؟

هنگامی روایت دنیای داستان ناهمسان است که راوی به‌عنوان کنشگر در دنیای روایت ظاهر نشود و بر اساس طرح ژپ لنت ولت (راوی≠ کنشگر) است و بر عکس در روایت دنیای داستان همسان، یک شخصیت داستانی دو نقش را به عهده می‌گیرد؛ از یک طرف به‌عنوان راوی(منِ روایت‌کننده) وظیفه‌ی روایت‌کردن روایت را برعهده دارد و از طرف دیگر همچون کنشگر (منِ روایت‌شده)، عهده‌دار نقشی در روایت است (عباسی ۲۵)؛ یعنی بر بنیاد نظریه‌ی ژپ لنت ولت (راوی = کنشگر) است.

برای تحلیل سطح روایی داستانها و شناسایی عناصر هسته‌ای و اصلی روایت، از طرح شماتیک ژَپ لینت وِلت کمک می‌گیریم، تا به گونه‌ی مشخص بتوانیم سطح روایت را تشخیص و تحلیل نماییم.



حالا باید سطح این روایت مشخص شود؛ اما قبل از آن با پرسش دیگری مواجه می‌شویم که آیا این داستان دارای روایت واحد است؟ پاسخ منفی خواهد بود؛ زیرا در دل این روایت، روایت دیگری هم وجود دارد. راوی روایت اول، «شیخ» است؛ شیخی که تمام داستان‌های این مجموعه‌ی داستان(«... و شیخ گفت») از زبان او روایت می‌شود؛ اما در روایت دیگری که در درون این روایت وجود دارد، پیرمرد و سگ، راوی‌اند که داستان تعامل همدیگر را مبنی بر تعویض کالبد یکدیگر به‌درویش روایت می‌کنند؛ بنابراین در روایت اول، راوی یکی از کنش‌گران دنیای داستان نیست و با روایت دنیای داستان ناهمسان مواجهیم؛ اما روایت دومی، روایت دنیای همسان است؛ زیرا راویان(پیرمرد و سگ) در عین حال کنش‌گر هم هستند. در روایت دومی، دیده می‌شود که فضا یا زمان و مکان در روایت عوض می‌شود. همین که فضا عوض شد، به این نکته پی می‌بریم که راوی نیز عوض شده است؛ البته فضای روایت نه فضای کنش. روایت همسان در واقع به‌خود کنشگر اجازه می‌دهد تا روایت خویش را توضیح بدهد، «تا بدین وسیله خواننده بتواند حس و حال کنشگر را در زمان انجام کنش‌ها به دست آورد» (۹۲). «... سگ ریشخندآمیز گفت: ای درویش، چنان بینم که از پس این کار برنیایی! مرد، همین که خودش را در کالبد سگ یافت، شادمانه آوازی برآورد و بی‌آن‌که درنگی بکند شتابان از آن‌جا بگریخت و ناپدید بگشت» (زریاب ۲۶).

راوی اول با انتخاب روایت دنیای ناهمسان، توانسته است در ذهن هردو شخصیت(پیرمرد و سگ) نفوذ کند و ذهن آنها را بخواند؛ ذهن پیرمردی که زندگی سگ را بهتر از زندگی خویش می‌داند؛

زندگی‌ای که فقط آن را با ته‌مانده‌های آشغال طبقه‌ی اعیان نگه داشته است. در این قسمت داستان، نویسنده، بر مبنای روایت گفتمانی سکوت، قسمت‌های عمده‌ی دنیای ذهنی پیرمرد را سفید گذاشته است؛ اما خواننده‌ی داستان به‌خوبی می‌تواند به این دنیا نفوذ کند و جهان ذهنی پیرمرد و سگ را دریابد. راوی با انتخاب این دنیای روایت(ناهمسان)، طرح روایت دنیای ذهنی کنشگران را ریخته است؛ اما با روایت گفتمانی سکوت، به این طرح پختگی و سختگی بیشتر بخشیده است. یکی از خوانش‌ها از جهان ذهنی کنشگران که با سکوت بازتاب داده شده است، می‌تواند این باشد که پیرمرد از روال نگون‌بختی زندگی فلاکت‌بار به‌ستوه آمده و زندگی یک سگ را بهتر از خود می‌داند. این دلخوری و ستوه پیرمرد را هیچ واژه‌ای نمی‌تواند بازتاباند و به نظر مؤلف، یگانه شگردی که می‌تواند به اعماق این دلخوری و ستوه نفوذ نماید، انتخاب روایت گفتمانی سکوت است تا هر خواننده به میزان تعلق و تعمق خویش در این فضا بتواند به مغز و استخوان مسأله نفوذ نماید؛ به همین دلیل پیرمرد تصمیم می‌گیرد کالبد سگی داشته باشد تا آدم بودن و دقیقاً بر عکس، سگ دنیای آدمی را ترجیح می‌دهد و توهم دارد که این دنیا بهتر از دنیای موجود وی است؛ اما در نهایت می‌بینیم آن‌که از این معامله پشیمان است، سگ است نه پیرمرد.

مرد، همین که خودش را در کالبد سگ یافت، شادمانه آوازی برآورد و بی‌آنکه درنگی بکند شتابان از آنجا بگریخت و ناپدید بگشت.

روزی چند که بگذشت، سگ از آن زندگی آدمی‌وار و آن معامله سخت نادم و پشیمان شد. پس، به هر کوی و برزن همی‌گشت و آن مرد سگ‌شده طلب همی‌کرد تا کالبد سگی خودش بازگیرد و آن صورت آدمی، به پیر مرد واپس دهد.

و شیخنا– قدس الله سره– گفت: شنیدم که آن مرد در کالبد سگی خودش، بسی خوشنود بود و شادی‌ها همی‌کرد و نیز از بیم آن که آن سگ آدمی‌شده، مبادا از معامله‌ای که رفته بود، نادم گردد و کالبد سگی خودش باز خواهد، این شهر رها بکرد و به سرزمین دوردست برفت. (۲۷)

۱-۱-۲. طرح پیرنگ داستان *آدمی و سگ*

چنانچه دیدیم، داستان *آدمی و سگ*، نوشته‌ی رهنور زریاب این‌گونه شروع می‌شود:

[...] و شیخ قدس الله سره گفت: در این شهر پیرمردی بود سخت نادار و بی نوا. این مرد پیر، روزها به کوی‌های اعیان‌نشین شهر رفتی؛ زباله‌دان‌های اغنیا جستجو کردی و هر پاره‌ای ز آبگینه و فلز که دیدی، برداشتی و در کیسه‌ای بکردی تا آن کیسه، از آن پاره‌ها انباشته شدی، آن‌گاه آن کیسه بر دوش گرفتی و به بازار شدی و آن پاره‌های آبگینه و فلز به درهمی چند بفروختی و با آن نقدینه ناجیز دوسه گرده نان خریدی و به کلبه‌اش بردی که به دور از شهر همی‌بود. (۲۸)

و این‌گونه پایان می‌پذیرد: «و شیخنا- قدس الله سره- گفت: شنیدم که آن مرد در کالبد سگی خودش، بسی خوشنود بود و شادی‌ها همی‌کرد و نیز از بیم آن که آن سگ آدمی شده، مبادا از معامله‌ای که رفته بود، نادم گردد و کالبد سگی خودش باز خواهد، این شهر رها بکرد و به سرزمیین دوردست برفت» (۲۸).

نخستین مسأله‌ای را که در آغاز و انجام این داستان می‌توان تشخیص داد، تغییر است؛ تغییر از یک وضعیت به‌وضعیت برساخته‌ی دیگر؛ زیرا اگر «بین پاره‌ی ابتدایی و انتهایی روایت تمایزی حاصل نشده باشد، معنایی هم در سطح کلان رخ نداده است» (عباسی ۸۰) و این تغییر، دست کم نشان‌دهنده‌ی دو مسأله است؛ یکی این که این متن، روایی است و دیگر این که معنایی هم در سطح کلان داستان رخ داده است.

در هر روایت، پاره‌ی ابتدایی، پاره‌ی پایانی و نیروی تخریب‌کننده از عناصر هسته‌ای و اصلی یک روایت به‌شمار می‌آیند و نمی‌توان به‌هیچ‌عنوان آنها را حذف کرد؛ برای نمونه، با حذف نیروی تخریب کننده، نوع ادبی روایت به توصیف بدل خواهد شد (۷۹).

به طرح پیرنگ این داستان دقت می‌کنیم، تا دریابیم تغییری که در پاره‌ی اول و دوم داستان ایجاد شده، چه نیروی تخریب‌کننده‌ای عامل این تغییر شده است؟ زیرا «پیرگ، حاصل ترکیب پی‌رفت زمانی و علّیت است (مارتین ۵۷)؛ یعنی پیرنگ حتماً باید پی‌رفت زمانی و علیت داشته باشد؛ به دلیل این که «پیرنگ، یک گذر است، گذر از خوش‌اقبالی به بداقبالی یا بر عکس» (۶۹)؛ بنابراین برای هر نوع گذری، چه از خوش‌اقبالی به بداقبالی و چه از بداقبالی به‌خوش‌اقبالی، با پی‌رفت زمانی، علت یا علت‌های این تغییر باید در متن جست‌جو و نشانه‌های آن دریافت گردد. پیرنگ نمی‌تواند بدون اصل علیّت، دست به تغییر بدون دلیل و برهان بزند، و حتماً با پی‌رفت زمانی این اصل علّیت را رعایت می‌کند؛ اما قبل از ارایه‌ی طرح شماتیک از پیرنگ، داستان را یک‌بار دیگر باید به‌دقت خواند.

چنان که در داستان مشاهده می‌کنید، نیروی تخریب‌کننده‌ای که میان پاره‌های اول و آخر داستان تغییر ایجاد می‌کند، «یافتن پاره‌فلزی به‌وسیله‌ی پیرمرد است که پاره‌گوشت گندیده‌ای دارد و سگ هم خواستار آن است»، پاره‌ی میانی داستان، «توافق پیرمرد و سگ به معامله‌ی تبدیل کالبدها و رفتن ایشان نزد درویش برای انجام معامله‌ای که بدان توافق کرده‌اند» است. نیروی سامان‌دهنده، «خواندنِ وِرد به‌وسیله‌ی درویش و جابجایی کالبد پیرمرد و سگ» است. پاره‌ی پایانی، «پشیمانی سگ و ترک کردن شهر به‌وسیله‌ی پیرمردی که کالبد سگ دریافته بود» است. سه مرحله‌ی امکان بالقوه، امکان بالفعل و تحقق رخدادها»(علوی و همکاران ۵۴۵) در این ساختار مشاهده می‌کنیم. از طرح شماتیک بالا در می‌یابیم که پیرنگ این داستان شامل: پاره‌ی آغازین، نیروی تخریب‌کنند، پاره‌ی میانی، نیروی سامان‌دهنده و پاره‌ی پایانی است و طرح پیرنگ در این داستان، کامل است و همه‌ی عناصر هسته‌ای و اصلی یک روایت را دارا است. پاره‌های داستانی و دیگر عناصر هسته‌ای روایت در این داستان، تقریباً حجم و طول‌های مساوی و مشابهی را در متن در برگرفته‌اند؛ زیرا این داستان بسیار کوتاه است و به‌همین دلیل تفاوت حجم پاره‌ها را نمی‌توان به‌سادگی احساس کرد. فقط پاره‌ی پایانی داستان، اندکی طولانی‌تر از پاره‌های دیگر است. در این داستان، روایت گفتمانی سکوت، جزء پاره‌ی ابتدایی داستان است.

۱-۲. داستان *پِشَک‌هایی که آدم می‌شوند*

اینک به‌تحلیل کارکرد روایت و بررسی سطح روایی داستانِ *پِشَک‌هایی که آدم می‌شوند* و سپس به طرح پیرنگ آن می‌پردازیم؛ اما قبل از آن اصل داستان را می‌خوانیم:

شام[۴] بود. شام‌ها، همیشه اندوهی را در دل من بیدار می‌کنند. مخصوصاً اگر بیرون از خانه باشم و ببینم که آفتاب آرام‌آرام با یک نوع درد و دریغ جایش را به تاریکی می‌دهد. و شهر آرام و سربه‌زیر با همان درد و دریغ در تاریکی و سیاهی غرق می‌شود. آن روز نزدیکی شام با دخترانم بیرون بودیم که یک‌بار آواز زیری بلند شد:

پشک، پشک برآمده با چوچه[۵]هایش!

رویم را گشتاندم. آواز یعقوب بود. یعقوب، شوخ‌ترین بچه‌ی کوچه‌ی ما بود. مادران وقتی او را می‌دیدند، با احتیاط دست کودکان‌شان را محکم‌تر می‌گرفتند و آهسته در گوششان می‌خواندند که مبادا با یعقوب هم‌بازی شوند.

یعقوب، پسرک هفت‌هشت ساله‌ای بود که پدرش، مادرش را رها کرده بود و رفته بود و مادرش هم در حادثه‌ای مرده بود، و او نزد پیرمرد و پیرزنی که پدرکلان و مادرکلانش بودند، به‌سر می‌برد.

یعقوب، با خشونت خاصی با کودکان برخورد می‌کرد. حتی اگر پِشَکی یا سگی هم در کوچه می‌دید، با سنگ و جوب به‌جانش می‌افتاد.

وقتی فریاد یعقوب بلند شد، دخترانم دامنم را کشیدند و سویی که یعقوب اشاره کرده بود، راه افتادیم. پشک فولادی‌رنگ و بزرگ که گاهی در نزدیکی خانه‌ی ما می‌دیدمش و بعد مدتی بود که ندیده بودیمش، پیدایش شده بود؛ اما این‌بار با شکوهمندی ملکه‌ای میان دو چوچه‌ی زیبایش نشسته بود. یک‌بار یعقوب به صورت غیر ارادی خم شد، سنگی را برداشت و به‌سوی چوچه‌هایش پرتاب کرد. پشک، مِیَوٖ خشمناکی کرد و سوی یعقوب دوید. همان‌طور که سوی یعقوب می‌دوید، خشمی در چشمان گرد و سبزش تپید که پشتم را لرزاند. به یاد باغ وحش افتادم، به‌یاد حیوانات باغ وحش افتادم.

آن روز با اصرار دختر چهار ساله و دوساله‌ام باغ وحش رفته بودیم....[مو به‌مو تمام چیزهایی را که در باغ وحش دیده بودند و تنفر خویش را از باغ وحش و به بندکشیدن حیوانات، روایت می‌کند]

.... متوجه شدم که دخترانم هنوز محو تماشای پشک و چوچه‌هایش‌اند. شام تاریک شده بود. یعقوب از اذیت و آزار موجودات روی زمین خسته شده بود و همان‌طور که با حسرت پشتش را می‌دید، راهی خانه‌اش شد. وقتی خانه آمدیم، دختر کلانم پرسید:

ما آدم استیم نی؟

گفتم: ها. گفت: خوب است آدم، آدم باشد. می‌خواستم بگویم که: ها، به آن شرط که همه‌ی آدم‌ها آدم باشند، اما نگفتم با کنجکاوی پرسیدم: چرا؟ گفت: آدم کودکستان می‌رود، نان می‌خورد، خانه دارد. آهی کشید و ادامه داد: پِشَک‌های بیچاره! قانع شدم چیزی نگفتم. باز دخترم با خودش اندیشید و پرسید: پشک‌ها خانه ندارند؟ گفتم: نی. پشک آدم نیست؟ گفتم: نی. چرا؟ بی‌آنکه به‌عواقب این پرسش بیندیشم، گفتم: آدم دُم ندارد، آدم با دو پایش راه می‌ورد. دخترم پرسید: اگر پشک، دُم نداشته باشد و با دو پایش راه برود، آدم می‌شود؟ با سبک‌سری گفتم: ها. دخترم ساکت شد و چیزی نگفت.

[...] یک روز نزدیک شام بود. کسی با مشت‌هایش به دروازه زد. باز کردم. دختر چهارساله‌ام بود. رنگش سفید پریده بود. می‌لرزید. دندان‌هایش به هم می‌خوردند. ترسیدم و پرسیدم: چرا؟ چی شده؟ چوچه‌های پشک آدم شدند. بیا ببین.

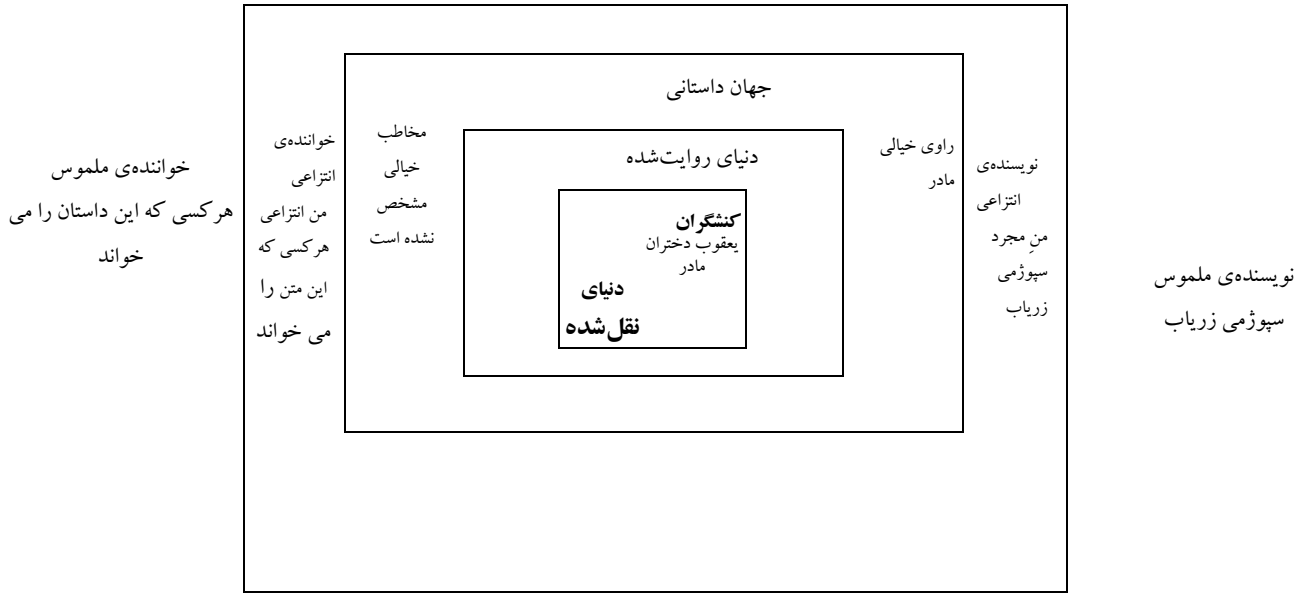
کی؟ کی آدم شد؟ چوچه‌های پشک. فریاد زدم: چطور؟

یعقوب آدم ساختشان. دلم گواهی حادثه‌ی بدی را داد. دویده از خانه بر آمدم. با دخترم رفتم زیر درخت توت. دو پشک کوچک در خون خود غوطه می‌زدند. دُم و دوپای پیش رویشان را یعقوب با تَبَرچه قطع کرده بود تا دُم نداشته باشند و با دو پای‌شان راه بروند، آدم شوند. دخترم همان‌طور که

دندان‌هایش به‌هم می‌خورد، گفت: جُور[۷] می‌شوند، جور می‌شوند. وقتی جور شدند با دو پای‌شان راه می‌روند، آدم می‌شوند، این را یعقوب گفته.

دخترم چیزهایی گفت که من نشنیدم. می‌لرزیدم. دندان‌هایم به هم می‌خوردند.

آن شب دخترم به‌سختی به خواب رفت. از چشمان من هم خواب فرار کرده بود و تا صبح فریاد دردانگیز پشک فولادی‌رنگ را شنیدم که در عزای چوچه‌های آدم‌شده‌اش می‌گریست. (زریاب –۲۶ ۳۶)



۱-۲-۱. تحلیل سطح روایی داستان *پِشَک‌هایی که آدم می‌شوند*

در این داستان با روایت دنیای داستان همسان مواجهیم؛ زیرا راوی در عین روایت داستان خود نیز نقشی را به عنوان کنشگر در داستان ایفا کند؛ در این صورت، طبق طرح ژپ لنت ولت، (راوی= کنشگر) است. قبلاً یادآور شدیم که راوی با انتخاب روایت دنیای داستان همسان، به‌خوبی می‌تواند حس و حال کنشگر را در اثنای روایت داستان درک کند و عقاید و باورهای درونی آنها را به‌خوبی نمایان کند. گفت‌وگوهایی که میان راوی(مادر) و دخترها صورت می‌گیرد، از یک‌سو نشان‌دهنده‌ی آرزوها و انتظارهای دختران از مادر است:

آن روز با اصرار دختر چهار ساله و دوساله‌ام باغ وحش رفته بودیم....

و از سوی دیگر، راوی(مادر) با انتخاب روایت دنیای داستان همسان، حس و حال درونی خویشتن خویش را در ارتباط به پدیده‌ها نیز روشن می‌کند، راوی(مادری) که از دیدن باغ وحش متنفر است و نمی‌خواهد حیوانات را در بند ببیند:

از باغ وحش بدم می‌آید و سالها بود که پایم را آنجا نگذاشته بودم. به نظرم می‌آید که باغ وحش مظهر دیگری از خودخواهی گنهکارانه‌ی بشر است. یعنی این که حیوان‌های خوشبخت را از جنگل‌ها و گلشن‌ها، از دره‌ها و کوه‌ها آوردن، پشت میله‌های آهنین قفس‌ها انداختن و برایشان برنامه و پلانی تعیین کردن و آنان را خوشبخت انگاشتن. این همواره برایم غیر قابل تحمل بوده است. اگر شهامت و توانایی این را ندارم که باغ‌های وحش سراسر زمین را نابود کنم و هرکجا میله‌ی قفسی هست از بیخ و بن برنکنم و حیوان‌های زبان بسته را دوباره راهی جنگل‌ها و گلشن‌هایشان، راهی دره‌ها و کوه‌هایشان کنم، حداقل این توانایی را دارم که هیچ‌گاه به هیچ باغ وحشی قدم نگذارم. (۲۷-۲۶)

همین‌گونه در درون باغ وحش نیز، راوی بارها حس و حال خودش را نسبت به هر حیوانی که در بند هستند، نشان می‌دهد. راوی این داستان، روایت دنیای همسان را به همین دلیل انتخاب کرده تا بتواند به‌درستی حس و حال خودش را نسبت به سرنوشت کلی پدیده‌ها و جهان داستان نمایش بدهد. بازتاب این حس و حال حتی در پاره‌ی پایانی داستان نیز پرواضح است، وقتی که راوی(مادر) در تمام طول شب، خواب از چشمانش فرار کرده و فقط ضجه‌های گربه‌ی فولادی‌رنگ را می‌شنود: «آن شب دخترم به‌سختی به خواب رفت. از چشمان من هم خواب فرار کرده بود و تا صبح فریاد دردانگیز پشک فولادی‌رنگ را شنیدم که در عزای چوچه‌های آدم‌شده‌اش می‌گریست» (۳۶).

راوی این داستان نیز در پاره‌ی پایانی، از روایت گفتمانی سکوت استفاده می‌کند. سکوت، شگردی است که به خواننده حق مشارکت در کنشِ خوانش متن و تولید و تکثیر معنا می‌دهد. این سکوت‌ها گاه با حذف و گاه با سفید گذاشتنِ متن، ارایه می‌شود. به قولی، سفید گذاشتنِ کاغذ، کاری ساده‌ای نیست. شاید پرکردنِ سفیدی به‌مراتب آسان‌تر از سفید گذاشتنِ آن باشد. همه‌ی ما در زندگی روزمرّه با این وضعیت مواجهیم، همیشه پاسخ‌دادن و نشان‌دادنِ واکنشِ بلافاصله پس از کنش، راهِ ساده‌تر و همه‌گیرتر است تا سکوت و تأمل. این شگرد هم می‌تواند یکی از راه‌های زیستن در روابط پرتنش و پیچیده‌ی متن باشد. سکوت، عنصر بافتی است که در متن غایب است و با نشانه‌هایی قابل ردیابی است. سکوت، در واقع به‌پس‌زمینه‌کشاندن برخی مفاهیم است و به‌قول ایگلتون: در تکنیک سکوت، نوعی رویکرد دموکرتیک وجود دارد؛ زیرا به خواننده مجال می‌دهد تا جاهای خالی و شکاف‌ها را خود پر کند (ایگلتون ۱۰۵).

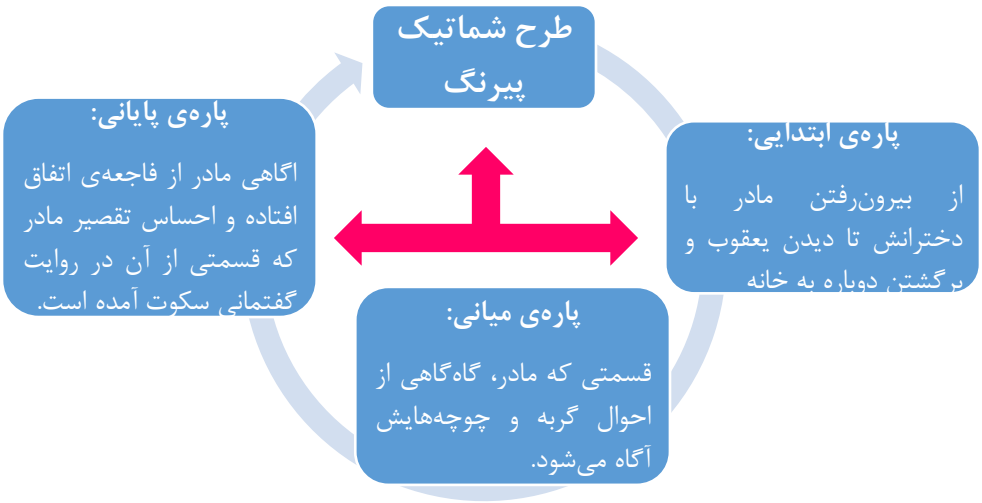
این سکوت، در پایان داستان، پذیرش تقصیر از سوی مادر است که به دخترش پاسخ درست نداده بود و این پاسخ نادرست باعث شد که دختر تئوری آدم‌سازی گربه را به‌یعقوب بگوید و یعقوب هم، دم و پاهای چوچه‌های پشک را قطع نماید. نشانه‌ی این گفتمان که در فلسفه با عنوان غیاب، در نحو با عنوان مقوله‌ی تهی، در صرف با عنوان عنصر صفر، در گفتمان و روایت با عنوان سکوت یاد می‌شود (سجودی و دیگران ۷۱)، در درون خود متن موجود است و خواننده باید از روی آن نشانه، دریابد که قسمتی از گفتمان روایی حذف شده است:

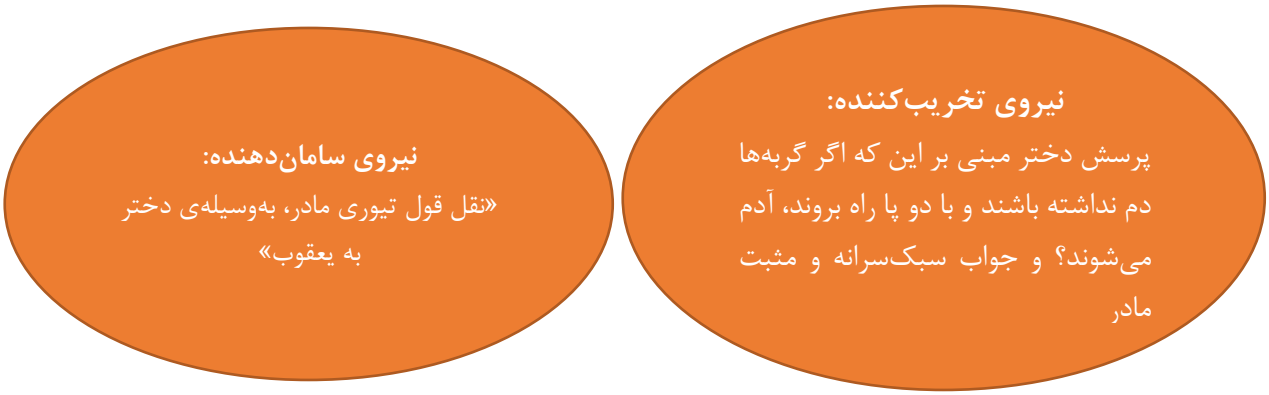
«باز دخترم با خودش اندیشید و پرسید: پشک‌ها خانه ندارند؟ گفتم: نی. پشک آدم نیست؟ گفتم: نی. چرا؟ بی‌آنکه به عواقب این پرسش بیندیشم، گفتم: آدم دُم ندارد، آدم با دو پایش راه می‌رود. دخترم پرسید: اگر پشک، دُم نداشته باشد و با دو پایش راه برود، آدم می‌شود؟ با سبک‌سری گفتم: ها. دخترم ساکت شد و چیزی نگفت. روزها گذشت و من گاهی از طریق دخترانم از احوال پشک فولادی‌رنگ و چوچه‌هایش باخبر می‌شدم و همچنان این را هم دریافتم که دخترم تئوری خودساخته‌ی مرا که «اگر پشک‌ها دم نداشته باشند و با دو پایشان راه بروند، آدم می‌شوند» با یعقوب در میان گذاشته است و دانستم که یعقوب هم آن را سخت تأیید کرده است» (زریاب ۳۵).

راوی، چندین‌بار از زبان مادر روایت می‌کند که عامل این وحشت اوست و سخت خود را در این جنایت مقصر می‌داند. «با سبک‌سری گفتم: ها»، «تئوری خودساخته‌ی من» و امثال این گفته‌ها، نشانه‌هایی‌اند که گواهی بر وجود روایت گفتمانی سکوت در پایان داستان می‌دهند.

۱-۲-۲. طرح پیرنگ داستان *پِشَک‌هایی که آدم می‌شوند*

برای تحلیل طرح پیرنگ این داستان نیز، به‌پاره‌ی ابتدایی، نیروی تخریب‌کننده، پاره‌ی میانی و نیروی سامان‌دهنده و سپس پاره‌ی پایانی داستان که از عناصر هسته‌ای و اصلی هر روایت به‌شمار می‌آید، توجه می‌کنیم.





پاره‌ی ابتدایی داستان از بیرون‌رفتن راوی(مادر) با دخترهایش و دیدن یعقوب و اذیت‌کردن گربه به‌وسیله‌ی او و رفتن ایشان به باغ وحش تا برگشتن راوی(مادر) و دختران به‌خانه را در بر می‌گیرد. پاره‌ی نخست این داستان، تقریباً بیشتر از سه‌چهارم داستان را شامل می‌شود. طولانی‌بودن روایت در این پاره، دلالت ضمنی و راهبرد معناسازانه دارد که در بخش مقایسه‌ی دو داستان بدان خواهیم پرداخت. نیروی تخریب‌کننده، پرسش دختر مبنی بر این که اگر گربه‌ها دُم نداشته باشند و با دو پا راه بروند، آدم می‌شوند؟ و پاسخ سبک‌سرانه و مثبت مادر به‌این پرسش است. «باز دخترم با خودش اندیشید و پرسید: پشک‌ها خانه ندارند؟ گفتم: نی. پشک آدم نیست؟ گفتم: نی. چرا؟ بی‌آنکه به عواقب این پرسش بیندیشم، گفتم: آدم دُم ندارد، آدم با دو پایش راه می‌ورد. دخترم پرسید: اگر پشک دم نداشته باشد و با دو پایش راه برود، آدم می‌شود؟ با سبک‌سری گفتم: ها. دخترم ساکت شد و چیزی نگفت»(زریاب ۳۵).

پاره‌ی میانی داستان، چنان که در طرح شماتیک دیده می‌شود، قسمتی است که راوی(مادر) گاه‌گاهی حال و احوال گربه را از دخترهایش می‌پرسد، بدون این که به عواقب آن پاسخ به‌دخترش در قسمت نیروی تخریب‌کننده فکر کند. نیروی سامان‌دهنده، نقل قول سخنان مادر از طریق دختر به یعقوب است که نظریه‌ی انسان‌سازی گربه با بریدن دم و پاهایش است. نیروی سامان‌دهنده، همیشه به معنای این نیست که حتماً باید ماجرای روایت را سامان بدهد یا این نیرو حتماً باید نقطه‌ی عبور از یک وضعیت پرتشنج به وضعیت غیر متشنج و آرام باشد. به نظر می‌رسد نیروی سامان‌دهنده، همان نیرویی است که طرح پیرنگ را سامان دهد و زمینه را برای تکامل مفهوم کلی دنیای داستان فراهم نماید. چنانچه دیده می‌شود، نیروی سامان‌دهنده در این داستان، در واقع اصل علّیتی است که زمینه را

برای رخ دادن فاجعه‌ی بریده‌شدن دُم و پاهای چوچه‌های پشک، مستدل و برهانی می‌سازد. آگاهی مادر و دیدن وضعیت چوچه‌های گربه، پاره‌ی پایانی داستان است.

داستان *پشک‌هایی که آدم می‌شوند* نیز، همانند داستان *آدمی و سگ*، دارای طرح کامل پیرنگ و تمام عناصر هسته‌ای روایت است. در این داستان، پاره‌ی نخست، قسمت اعظم داستان را شامل می‌شود و قسمتی از پاره‌ی پایانی داستان نیز شامل روایت گفتمانی سکوت است که از ظاهر متن حذف شده است.

۱-۳.تحلیل مقایسه‌ای کارکرد روایت در داستان‌های *آدمی و سگ* و *پشک‌هایی که آدم می‌شوند*

حالا که ساختار کلی روایت‌شناختی هر دو داستان را، هم از منظر سطوح روایت و هم از لحاظ طرح پیرنگ به‌دست دادیم و ویژگی‌های هسته‌ای و اصلی روایت را در آنها مشخص و معرفی کردیم، به تحلیل مقایسه‌ای کارکردهای روایت در دو داستان می‌پردازیم.

راوی روایت داستان *آدمی و سگ*، از نوع روایت دنیای داستان ناهمسان است؛ یعنی خود راوی هیچ نقشی به عنوان کنشگر در درون دنیای داستان ایفا نکرده است. دلیل انتخاب این سطح روایت از سوی راوی این داستان، می‌تواند این باشد که به‌درستی بتواند، به‌ذهن شخصیت‌های داستانی نفوذ کند و عالم درون شخصیت‌های داستان را به رخ خواننده بکشد. انتخاب این سطح روایت فقط می‌تواند به نفوذ در ذهن شخصیت‌های داستان بپردازد نه ذهن خود راوی؛ بنابراین می‌بینیم که راوی این داستان هیچ علاقه‌ای ندارد که درباری ذهنیات خود چیزی بگوید. از طرف دیگر، انتخاب این سطح روایت، نشان می‌دهد که راوی، خواسته است درون‌مایه و تم اصلی داستان را بزرگ‌نمایی کند. درون‌مایه و تم اصلی این داستان، به ستوه آمدن آدمی از نوع زندگی فلاکت‌بار است؛ به‌گونه‌ای که حتی حاضر است از هویت انسانی خویش رویگردان شود و در کالبد سگی حلول نماید؛ بنابراین به‌واسطه‌ی انتخاب این سطح روایت، به‌سادگی می‌توان درون‌مایه‌ی داستان را درک کرد.

در داستان *پِشَک‌هایی که آدم می‌شوند*، شاید در نگاه نخست خواننده فکر کند که تم اصلی این داستان، قطع‌شدن دم و پاهای پشک به‌وسیله‌ی یعقوب است؛ اما ساختار روایی و سطح روایتی که راوی برای عمل روایت این داستان انتخاب کرده، نشانگر چیز دیگری است. سطح روایت در این داستان، همسان است؛ یعنی راوی، نقشی را به عنوان کنشگر در درون دنیای داستان بازی می‌کند. انتخاب این سطح روایت به این معنا است که راوی می‌خواهد در کنار بازنمایی حس و حال شخصیت-های دیگر، به بیان عینی و گسترده‌ی حس و حال خویشتن خویش بپردازد؛ پس درون‌مایه‌ی اصلی این داستان، حداقل می‌تواند در دو قسمت آن بازشناخته شود؛ نخست تنفر و انزجار راوی(مادر) از باغ

وحش و به بندکشیده شدن حیوانات و دوم، پاسخ‌دادن‌های سهل‌انگارانه و سبک‌سرانه به‌کودکان و احساس گناه و تقصیر کردن از این منظر.

با توجه به این توضیح، درون‌مایه‌ی اصلی داستان *آدمی و سگ* در پاره‌ی نخستین و درون‌مایه‌های اصلی داستان *پِشَک‌هایی که آدم می‌شوند* در پاره‌ی نخستین و پایانی داستان موقعیت دارد.

دومین مسأله‌ای که درباره‌ی تحلیل مقایسه‌ای کارکرد روایی این دو داستان مهم تلقی می‌شود، طول و تفصیل پاره‌های داستان و جاگرفتن روایت گفتمانی سکوت در هر یک از این پاره‌ها است. طول پاره‌های داستانی در داستان *آدمی و سگ*، تقریباً مساوی است؛ با این تفاوت که قسمت پایانی داستان، اندکی طولانی‌تر از بقیه‌ی قسمت‌های داستان است.

داستان، قصه‌ی برساخته است (اسکولز ۲)؛ جهان برساخته‌ای که در آن حتماً باید یک تغییری رخ بدهد؛ تغییر از یک وضعیت به‌وضعیت دیگر و برای این تغییر دلیل یا دلایلی باید در درون متن وجود داشته باشد. برای دست‌یافتن به دلیل تغییر، راوی، ملزم به معرفی و پرداختن بیشتر به شخصیت‌های داستان است؛ زیرا هر تغییری در دنیای داستانی به‌وسیله‌ی شخصیت‌هایی که در این دنیا نقش بازی می‌کنند، ممکن می‌شود. در داستان *آدمی و سگ*، راوی هیچ علاقه‌ای به‌معرفی بیشتر شخصیت‌ها یا حداقل شخصیت اصلی داستان ندارد و تمام این کاستی را با جادادن روایت گفتمانی سکوت در این قسمت جبران می‌کند. جاگرفتن روایت گفتمان سکوت در این پاره‌ی داستان، به این معنا است که هدف اصلی راوی در همین پاره‌ی داستان جا گرفته است. در داستان *پِشَک‌هایی که آدم می‌شوند*، قسمت اول داستان تقریباً سه‌چهارم داستان را شامل می‌شود و طی آن، راوی به معرفی تمام و کمال شخصیت‌های داستانی خویش می‌پردازد. گفت‌وگوهایی که میان راوی و شخصیت‌های داستانی در این قسمت آمده، نشانگر این است که خواننده با تمام حال و وضع کنشگران و شخصیت‌های داستانی آشنایی حاصل کند. در همین قسمت است که راوی، نقش یک کنشگر را هم به دوش می‌گیرد و حالات درونی خویشتن خویش را نیز برای خواننده روشن می‌سازد. با این توضیح در می‌یابیم که یکی از درون‌مایه‌های داستانی، در همین قسمت داستان وجود دارد. روایت گفتمانی سکوت در پایان این داستان قرار گرفته، که این مسأله‌ی نشانگر این است که قسمت دیگری از درون‌مایه در پایان داستان جا گرفته است. به نظر ما، یکی از مزایای داستان *پِشَک‌هایی که آدم می‌شوند*، این است که از یک‌سو، درون‌مایه به‌عنوان یک تم اصلی، تمام ساحت داستانی را در بر گرفته است؛ یعنی از آغاز داستان تا پایان جریان دارد و تمام قسمت‌ها و عناصر دیگر برای شکل‌دادن به درون‌مایه‌ی اصلی داستان کارکرد دارند و از سوی دیگر این داستان با توجه به این ویژگی، از دلالت مفهومی و راهبرد معناسازانه‌ی بیشتری نسبت به داستان *آدمی و سگ* برخوردار است.

موقعیت گفتمان سکوت در هر دو داستان، گویای مسأله‌ی دیگری نیز است و آن این که در داستان *آدمی و سگ*، این گفتمان در قسمت اول داستان آمده است و دلالت مفهومی آن این است که فاجعه‌ی اصلی داستان در همین قسمت قرار دارد و بر عکس این روایت، در داستان *پِشَک‌هایی که آدم می‌شوند* در پاره‌ی پایانی داستان، نشان می‌دهد که فاجعه در پاره‌ی پایانی داستان رخ می‌دهد.

سومین مسأله‌ای که در امر مقایسه‌ی کارکرد روایی این داستان‌ها مهم تلقی می‌شود، دلالت-مندی استفاده از نوع فعل در آنها است. چگونگی کاربرد فعل در داستان، یکی از راهبردهای معناسازانه و عامل دلالت‌مند نشانه- معناشناختی متن و تفکیک ژانر است. با بررسی چگونگی استفاده از فعل، می‌توان میزان روایت‌مندی و گفتمان‌محوری متن را تشخیص و نشان داد.

کنش‌های اصلی هر دو داستان، اغلب، با استفاده از فعل ماضی ساده و ماضی استمراری پیش می‌رود: «روزی... پاره‌فلزی دید، به‌او نگریستن گرفت، سگ غرید، سالخورده‌مرد دریافت، ... بر زمین نشست، به‌سگ گفت، سگ خشمگنانه پرسید، سگ پس از تأملی گفت، هر دو به نزدیک درویش شدند، سگ ریشخندآمیز گفت و...». تمام روایت از زبان راوی با فعل ماضی ساده نقل می‌شود:

ماضی ساده برای حوادث و کنش‌های اصلی استفاده می‌شود؛ یعنی حوادثی که باعث پیشرفت و روند کنش‌های داستان می‌شوند، بر خلاف، ماضی استمراری که دکوراسیون و تزیینات صحنه را به‌نمایش می‌گذارد. در واقع جلوی صحنه از عقب صحنه جدا می‌شود و کنش‌ها به نمایش گذاشته می‌شوند، ماضی استمراری هیچ تأثیری در پیشرفت کنش‌های داستانی ندارد، بلکه شخصیت‌های داستانی را به نمایش می‌گذارد. (عباسی۳۰)

ماضی استمراری در داستان سپوژمی زریاب بیشتر از داستان رهنورد زریاب به‌کار رفته است و این تقابل بیانگر این است که از یک‌سو، صحنه‌آرایی و دکوراسیون و تزیینات روایت‌شناختی و داستان-پردازی در داستان *پِشَک‌هایی که آدم می‌شوند* نسبت به‌داستان *آدمی و سگ*، بیشتر است و از سوی دیگر، حالت تعلیق در داستان سپوژمی رزیاب، بیشتر از داستان رهنورد زریاب است و از طرفی هم، سپوژمی زریاب با این ترفند در پاره‌ی نخستین داستان خود با ایجاد این تعلیق، به معرفی بیشتر حس و حال خویش و شخصیت‌های داستانی‌اش می‌پردازد؛ اما بر عکس در داستان *آدمی و سگ*، به‌جز در بند اول داستان که کنشی در آن وجود ندارد، در بقیه‌ی قسمت‌های این داستان از فعل ماضی استمراری استفاده نشده است و این نشان می‌دهد که در این داستان تعلیقی وجود ندارد و راوی به‌گونه‌ی مستقیم به نقطه‌ی اوج یا اصل ماجرا می‌پردازد و علاقه‌ای به تزیینات ضمنی و دکوراسیون روایت‌شناختی در درون دنیای داستان ندارد. این حس تعلیق در داستان *پِشَک‌هایی که آدم می‌شوند*، باعث می‌شود که به اصل علّیت و برهانی‌سازی در داستان فرصت داده شود تا «برای آدم‌های انتزاعی و فضاهای مه‌گرفته

و وهم‌انگیز شرایط بالنسبه معقول‌تری مهیا شود و عناصر داستان قابل پذیرش‌تر گردد» (اوحدی اصفهانی ۵۹۴)؛ شیوه‌ای که بر عکس آن را در داستان *آدمی و سگ* می‌توان مشاهده کرد. فقدان حس تعلیق و توصیف‌های کمتر از شخصیت‌های داستان و نیز عدم استفاده از دکوراسیون و تزیینات صحنه‌ها و صحنه‌پردازی در روایت رهنورد زریاب، ناشی از تمایل او به‌رویکردهای روان‌شناختی‌ست؛ زیرا رهنورد زریاب می‌خواهد حالات روانی شخصیت‌ها و چگونگی حوادث دستان را با روان خواننده، تفسیر و تحلیل کند. هرچند سپوژمی زریاب نیز علاقه‌مند روان‌شناختی‌سازی روند روایت خویش است، اما این علاقه به‌شدت علاقه‌مندی رهنورد زریاب در دنیای داستانی او نمایانده نمی‌شود.

۳- نتیجه‌گیری

در این جستار، با تحلیل و مقایسه‌ی کارکرد روایت در داستان‌های *آدمی و سگ*، نوشته‌ی رهنورد زریاب و *پِشَک‌هایی که آدم می‌شوند* نوشته‌ی سپوژمی زریاب، به چند نتیجه‌ی مشخص دست یافته‌ایم:

روایت، و تحلیل روایت‌شناختی متن‌های روایی، علاوه بر مزیت‌های دیگر، می‌تواند در امر شناخت درون‌مایه و تم اصلی اثر روایی، نقش و کارکرد محوری داشته باشد؛ چنانچه از تحلیل روایت‌شناختی این دو داستان، دریافتیم که با این رویکرد، به‌سادگی می‌توان درون‌مایه‌ی اصلی اثر را دریافت و امکان بدفهمی تم اصلی داستان را کاهش داد.

در نتیجه‌ی مقایسه‌ی کارکرد روایت داستان‌های رهنورد زریاب و سپوژمی زریاب، دریافتیم که رهنورد زریاب، به دلیل تمایلی که به بازتاب مسایل روان‌شناختی در داستان‌هایش دارد، به دکوراسیون و تزیینات جانبی روایت در داستان‌هایش نمی‌پردازد و روان شخصیت‌ها را با روان خواننده تفسیر و تأویل می‌کند. از جانب دیگر، داستان *پِشَک‌هایی که آدم می‌شوند*، در مقایسه با داستان *آدمی و سگ*، از پیکره‌بندی و ساختار محکم روایی برخوردار است و تعلیق‌ها و توصیف‌های صحنه‌های داستان، باعث شده به شخصیت‌ها و حالات درونی راوی توجه بیشتر شود.

داستان *آدمی و سگ*، دارای روایت دنیای داستان ناهمسان است که در درون این روایت، روایت دیگری نیز که روایت دنیای داستان همسان است، وجود دارد و از روایت گفتمانی سکوت نیز در پاره‌ی ابتدایی داستان استفاده شده است؛ اما در داستان *پِشَک‌هایی که آدم می‌شوند*، یک روایت وجود دارد که روایت دنیای داستان همسان است و از روایت گفتمانی سکوت در پاره‌ی پایانی داستان استفاده شده که طرح چنین ساختارهایی راهبردهای متفاوت معناسازانه و دلالت‌های متفاوت ضمنی دارند.

پی نوشت‌ها

۱. پِشَک: در زبان عامیانه‌ی افغانستان به گربه، پشک می‌گویند.

۲. سپوژمی(Espoghmai): که به گونه‌ی اِسپُوژمَی تلفظ می‌شود، در زبان پشتو، «سپوږمی» می‌نویسند. سپوژمی، در زبان پشتو، اسم مؤنث است. اسم در زبان پشتو بر خلاف زبان فارسی، مؤنث و مذکر دارد و دارای پسوندهای پیچیدی مونث و مذکر است. سپوژمی در زبان پشتو، به معنای «ماه» است.

۳. گِرده‌ی نان: به دلیل این که در اکثر استان‌های افغانستان تا امروز، مردم در خانه‌های خود نان را در تنور به گون‌ی گِرد و دایره‌ای می‌پزند، بیشتر به جای قرص، «گِرده» می‌گویند.

۴. شام: منظور از شام نزد فارسی‌زبانان افغانستان، مغرب و آغاز شب است. به نماز مغرب هم نماز شام می‌گویند. شام به معنای غذای شب، در زبان فارسی افغانستان کاربرد ندارد.

۵. چوچه: فارسی‌زبانان افغانستان به «جوجه» در لهجه‌ی ایران، «چوچه» می‌گویند.

۶. میَو: نام‌آوا، صدای گربه.

۷. جُور: این کلمه، معادل «جَور» به معنای آزار و ظلم نیست، جُور در زبان افغانستانی‌ها، یعنی خوب و سرِ حال؛ مثلاً: به جای جمله‌ی: خوبی؟ می‌گویند: جور استی؟ یا وقتی به بیماری بگویند، خوب می‌شود یا صحت می‌یابد، می‌گویند: جور می‌شود.

References

Abbasi, Ali. *Applied Narratology*. Tehran, Shahid Beheshti University, 2014.

Adel Zadeh, Parvaneh, et al. "The Review of 'Maasum e Avval' [The First Immaculate], a Short Story by Houshang Golshiri; Based on Structural narratology techniques of Gerard Genette". *Research in Contemporary World Literature [Pazhuhesh-e Zabanha-ye Khareji]*, vol. 24, no. 2 (2018): 495-521.

Alavi, Farideh, et al. "A Structural Analysis of Samad Behrangi and Charles Perrault's Stories Based on Propp and Bremond's Models". *Research in Contemporary World Literature [Pazhuhesh-e Zabanha-ye Khareji]*, vol. 25, no. 2 (2019): 540-561.

Eagleton, Terry. *An Introduction to Literary Theory [Pish-daramadi bar nazariehaye adabi]*. Translated by Abbas Mokhber. Tehran, Markaz, 1989.

Herman, David. *Fundamental Elements in Narrative Theories [Anasore bonyadin dar nazarihaye adabi]*. Translated by Hossein Safi. 2nd Edition. Tehran, Nei, 2015.

Lent Volt, Jap. *A Treatise on the Typology of Point of View Narration*. Translated by Ali Abbasi and Nosrat Hejazi. Tehran, Elmi va Farhangi, 2011.

Lotte, Jacob. *An Introduction to Narrative in Literature and Cinema [Moghadamei bar ravayat va adabiat va sinama]*. Translated by Omid Nik Farjam. 2nd Edition. Tehran, Minoy-e Kherad, 2009.

Martin, Wallace. *Narrative Theories*. Translation by Mohammad Shahba. 7th Edition. Tehran, Hermes, 2015.

Owhadi Esfahani, Ali. "Speech About Ccontemporary Dari Literature in Afghanistan". *Iranian Studies Magazine*, vol. 3, no. 4 (1992): 586-601.

Scholes, Robert. *Story Eelements [Anasore dastan]*. Translated by Farzaneh Taheri. 6th Edition. Tehran, Markaz, 2016.

Sojoodi, Farzan, et al. "The Discursive Function of Silence in the Construction of the Narrative of the Short Story". *Comparative Language and Literature Research Quarterly*, vol. 2 (2010): 69-88.

Zaryab, Azam Rahnavard. ... *And the Sheikh Said*. 2nd Edition. Kabul, Zaryab, 2015.

Zaryab, Espozhmai. *Cain Plain*. Mashhad, Sepideh-Bavaran, 2013.