Literary Theory and Criticism
Year 8, Vol. 1, No. 15
Spring & Summer 2023
Research Article

DOI: 10.22124/naqd.2023.24842.2472
Received: 29/06/2023
Accepted: 25/11/2023

The Impact of Setting and Location on the Fictional Characters of Qolam Hossein Saedi's *Azadaran-e Bayal*

Behnaz Alipour Kaskari[1]

Abstract

One of the functions of narrative setting is to prepare a platform to explain the personality and nature of the characters. Setting, ambiance, character features, and narration deepen the reader's understanding of the text. This study investigates the process of locality and its connection to characters in Qolam Hossein Saedi's *Azadaran-e Bayal.* The analysis is done through a combined narratology which employs relevant narratological theories. Through investigating the narrative setting, this study argues that the subjectivity of location has an everlasting impact on all narrative elements in the selected stories. Bayal functions as the macro text setting and habitat for the characters and reflects the influence of the setting on the psycho-sentimental ambiance of the narrative. The positioning of Bayal at the narrative locus of the eight stories comprises the symbolic aspect of a place which exposes the creativity of the author. The characters are placed in the setting and metamorphosed into it. To revive itself, each time Bayal sacrifices one of the disappointed, passive, and helpless characters. In the process of reading, the reader plays a complementary role in recreating the scenes and characters.

Keywords: Narratology, Narrative Setting, Narrative Character, *Azadaran-e Bayal*

Extended Abstract

1. Introduction

The element of place and its close connection with other elements of fiction necessitates the study of its representation in the narrative process. The study at hand investigates the subjectivity of place and its relation to narrative characters in Qolam Hossein Saedi's collection of short stories called *Azadaran-e Bayal* (1346 [1967]). Its qualitative and quantitative impact has left its long-

1. Assistant Professor in Persian Language and Literature, Payame Noor University, Tehran, Iran. **(Corresponding Author:** Alipour.gaskari@pnu.ac.ir**)**

lasting mark on the characters of the stories. In some cases, place functions as a metonymy for the characters. For example, a character's house becomes a continuum or extension of itself; thus, if the house is described, it seems as if the character (not the house) were being described (Wellek. 1373 [1994]: 12). *Azadaran-e Bayal* is among the outstanding literary works of the 1960s. It consists of eight interconnected stories which are set in a village called Bayal.

2. Methodology

This study is done through a combined narratology which employs relevant narratological theories. By analysing the text in accordance with narratological patterns, the present article enters sub-textual levels such as narrative and character-place correlation. To understanding the text and discover new concepts that are pertinent to the subject matter at hand, this study also employs theories from Seymour Chatman, Gérard Genette, and Roland Barthes.

3. Theoretical Framework

As an element of fiction, location is a space which hosts and presents the characters, events, and actions of the narrative. Narratology regards narrative setting as an element of modern narrative, and place as a platform which embodies time, characters, events, and relations in fiction. Seymour Chatman argues that the poetics of narration is the logical explication of the narrative structure, elements, composition, and systems of fictional elements (Chatman, 1978:3). Therefore, fictional elements create an organic unity. Since Aristotle, the narratological focus has been on studying time. Although this statement is true, one cannot ignore similar representations in time and place (Abbot, 1397 [2018]: 287).

In narratology, the narrative character is an important piece of the plot, and – just like time and space – is a crucial element of the fabric of fiction. Contrary to Chatman's belief, the character is not a suspended and isolated being; as a matter of fact, she/he is the locus of the narrative. As long as the character is not bound to the central and marginal issues of the narrative, it possesses no identity of its own (Chatman, 1390 [2011]: 188). Structuralism categorises the character in accordance with binary opposition and highlights their contrasts. Scholes conceptualises the narrative character through individuation and type-formation. He argues that famous fictional characters who pass the test of time are the sum total of both (Scholes, 1968: 20).

4. Discussion and Analysis

Bayal, as the hotspot of all the events in *Azadaran-e Bayal*, is more than a place. It influences the characters' traits, personality, and their actions. Bayal is a space that influences plot development and the characters' narrative nature, and sets the mood of the narrative. Its importance is also captured in the title of the collection. The term "Azadari" [Mourning] gives a gloomy and tragic mood to the whole work. To describe the narrative setting, Saedi employs both direct and indirect descriptions. Also, by highlighting the equivocating details and location-based motifs, he creates the fictional character of Bayal that imposes its subjective authority on the stories (Butor, 1971: 88). Through a direct and vivid description, the first sentence of the first story introduces the setting of the text to the reader. The ambiance is interconnected with the whole narrative. The psychological and sentimental setting fuses with the real to suspend and relativise the setting and encourage the reader to find his/her position in the text. The unbiased third-person narrator narrates the dialogues, events, actions, and settings, and binds the settings and the characters.

5. Conclusion

By positioning Bayal in a narratological context and a psycho-sentimental location, this study illustrates Bayal as a fictional character who, with a dark heart, controls the lives of the villagers. In the character and place continuum, the characters are an extension of the setting. They are the side-effects of their existential residence place. The hatred and resentment engendered by the place and the psychotic mood leave their imprint on each of the characters, making them look strange and unpredictable. The setting of *Azadaran-e Bayal*'s creates spaces, scenes, ambiances, and environmental elements. Bayal sacrifices one character after each disaster. Those who survive, flee to the city, which is also an infected shadow of Bayal.

Select Bibliography

Abbot, H.P. 1397 [2018]. *Savad-e Revayat*. R, PoorAzar and N, Ashrafi (trans.). Tehran: Atraf.
(*Introduction to Narrative*) [In Persian].

Butor, M. 1379 [2000]. *Jostarhaei dar Bob-e Roman*. S, Shahrtash (trans.). Tehran: Soroush.
(*Inventory: Essays*) [In Persian].

Chatman, S. 1978. *Story and Discourse*. Ithaca and London: Cornell University Press.

Ricœur, P.1384 [2005]. *Zaman va Hekayat-e Peykarbandi-e Zaman*. M, Nonahali (trans.). Tehran: G'am-e No.
(*Time and Narrative*) [In Persian].
Saedi, Q.H. 1357 [1978]. *Azadaran-e Bayal*. Tehran: A'gah.
(*The Mourners of Bayal*) [In Persian].
Scholes, R. 1968. *Elements of Fiction*. Oxford: Oxford University Press.
Wellek, R. 1373 [1974]. *Nazaryeh-e Adabiyat*. Z, Movahhed and P, Mohajer (trans.). Tehran: Elmi va Farhangi.
(*Theory of Literature*) [In Persian].

How to cite:

Alipour Kaskari, B. 2023. "The Impact of Setting and Location on the Fictional Characters of Qolam Hossein Saedi's *Azadaran-e Bayal*", *Naqd va Nazaryeh Adabi,* 15(1): 77-102. DOI:10.22124/naqd.2023.24842.2472

Copyright:

Copyright for this article is retained by the author(s), with first publication rights granted to *Naqd va Nazaryeh Adabi* (*Literary Theory and Criticism*).

This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided that the original work is properly cited.

DOI: 10.22124/naqd.2023.24842.2472

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۴/۰۸
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۹/۰۴
صفحات ۷۷-۱۰۲

نقد و نظریه ادبی
سال (دوره) هشتم، شمارهٔ اول، بهار و تابستان ۱۴۰۲، شماره پیاپی ۱۵
مقاله پژوهشی

مکانمندی و استیلای مکان بر شخصیت‌های روایی در «عزاداران بَیَل»

بهناز علی‌پور گسکری[۱]

چکیده

یکی از کارکردهای مکان روایی آماده‌سازی بستری برای تشریح ماهیت و ویژگی‌های شخصیت است. گزینش چگونگی ارائهٔ مکان، صحنه‌پردازی، جنبه‌های خاص شخصیت‌ها و نوع روایتگری خواننده را به درک زیرلایه‌های متن هدایت می‌کند. مقالهٔ حاضر به چگونگی تبلور مکان و پیوند آن با شخصیت در مجموعه داستان به‌هم‌پیوستهٔ *عزاداران بیل* از غلامحسین ساعدی اختصاص دارد. شیوهٔ تحلیل و بررسی اثر بر اساس روایت‌شناسی ترکیبی، به معنی بهره‌گیری از آرای نظریه‌پردازان حوزهٔ روایت، انجام شده است. بررسی مکان روایی در این اثر نشان می‌دهد که فاعلیت مکان نفوذ و تأثیر پایدار خود را بر همهٔ ارکان داستان‌ها به‌جا گذاشته است. روستای بیل مکان کلان متن و بستری برای زیست شخصیت‌های داستانی است که برای نشان دادن سلطه و نفوذ مکان بر فضای روانی- عاطفی و فضای روایی فراهم شده است. قرار گرفتن بیل در کانون روایت هشت داستان متضمن وجه نمادین مکانی است که مرهون ابداع هنری نویسنده است. شخصیت‌ها در امتداد مکان قرار گرفته و به جزئی از آن استحاله یافته‌اند. مکان بیل برای احیای خود هر بار از میان شخصیت‌های بی‌عمل، تسلیم و درمانده قربانی می‌گیرد؛ و خواننده در فرآیند خوانش، نقش مکمل در بازآفرینی صحنه و شخصیت را ایفا می کند.

واژگان کلیدی: روایت‌شناسی، مکان روایی، شخصیت روایی، *عزاداران بیل*

۱. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران.
* Alipour.gaskari@pnu.ac.ir

۱- مقدمه

عنصر مکان و ارتباط تنگاتنگی که با سایر مؤلفه‌های داستانی دارد، مطالعهٔ چگونگی به تصویر کشیدن آن را در پردازش سایر مصالح داستان ضروری می‌سازد. در برخی از آثار داستانی مکان به مجازی از شخصیت مبدل می‌شود؛ برای نمونه خانهٔ انسان امتدادی از او تلقی می‌گردد و اگر خانه توصیف شود درواقع انسان توصیف شده است (نک. ولک، ۱۳۷۳: ۱۲). بحث بنیادین مقالهٔ حاضر به فاعلیت مکان، و پیوند آن با شخصیت روایی در مجموعهٔ *عزاداران بیل* از غلامحسین ساعدی اختصاص دارد. تأثیر کیفیت مکان و کمیت آن در هر دو سطح خُرد و کلان تأثیر خود را لاجرم بر شخصیت‌های این اثر باقی گذاشته است. به‌این‌منظور با امکاناتی که الگوی روایت‌شناسی در اختیار ما می‌گذارد، با گذار از سطح داستان به متن روایی، و پیوند مکان و شخصیت، به لایه‌های پنهان اثر وارد شده‌ایم. برای آشکار ساختن این پیوستار، و کشف و درکِ مفاهیم تازه از رویکرد روایت‌شناسیِ بهره جسته‌ایم؛ در این بستر از آرای روایت‌شناسانی همچون ژرار ژنت[1]، سیمور چتمن[2]، رولان بارت[3]، و تولان [4]به ضرورت موضوع، و تأکید هرکدام ازآنها بر جنبه‌هایی از روایت، استفاده شده است.

عزاداران بَیَل (۱۳۴۶) ازجمله آثار برجستهٔ ادبیات داستانی ایران در دههٔ چهل است. این مجموعه از هشت داستان به‌هم‌پیوسته تشکیل شده است؛ رخدادهای آن در مکانی به نام بَیَل شکل می‌گیرد. داستان نخست این مجموعه، زمینه‌سازِ معرفی فضای بیرونی روستای بَیَل، شخصیت‌ها و وقوع انواع بلایا و رخدادهای شگفت است. اهمیت مکان در این مجموعه داستان، در کنار تأثیر ابعاد روانی آن، نخست در نامگذاری اثر دیده می‌شود. لفظ عزاداری حال‌وهوایی تراژیک و لحنی حزن‌آمیز در زمینهٔ داستان می‌گسترد. با توصیف مکان (بَیَل) زمینه‌ای فراهم می‌شود تا فاعلیت و تسلط عنصر مکان بر عوامل انسانی (شخصیت‌ها) آشکار شود و فضای روایی شکل بگیرد؛ تا آنجاکه نفوذ مخرب مکان تأثیر پایدار خود را بر تک‌تک شخصیت‌ها به‌جا می‌گذارد.

1. Jenet
2. Chatman
3. Barth
4. Tolan

پژوهش حاضر بر آن است تا به پاسخ اقناع‌کننده‌ای از پرسش‌های زیر دست یابد: کارکرد مکان روایی و پیوند آن با شخصیت، در مجموعه داستان *عزاداران بیل* چگونه است؟ مکان روایی برای حفظ استیلا و فاعلیت خود در متن به چه عواملی توسل جسته است؟ نقش راوی و خواننده در ترسیم مکان و شخصیت‌های روایی چیست؟

۱-۱- پیشینهٔ تحقیق

نظریه‌های موجود درمورد مکانِ داستان، بیشتر به صحنه‌پردازی و تعلیق اثر توجه کرده، و به ماهیت و نقش آن کمتر پرداخته اند. در مورد عنصر شخصیت نیز متأثر از دیدگاه ساختارگرایان، تقابل‌های دوگانه، و طریقه‌های شخصیت‌پردازی مرکز توجه بوده است. در آرای روایت‌شناسان به‌رغم اهمیت «مکان» و «شخصیت» در سرشت روای، و رابطهٔ متقابل آنها، فضای ناچیزی به این دو مولفه اختصاص یافته است. مطالعهٔ عنصر مکان در ابداعات داستانی در عرصهٔ نقد ادبی اندک است و در زبان فارسی نیز، به‌جز مقالاتی انگشت‌شمار، منابع قابل‌ذکری یافت نشد.

پژوهش‌های بسیاری، اعم از کتاب و مقاله، پیرامونِ آثار داستانی و نمایشی ساعدی وجود دارد. از میان آنها پژوهش در شخصیت‌های آثار این نویسنده نیز کم‌شمار، و غالباً به شیوه‌های شخصیت‌پردازی و روانشناسی شخصیت محدود بوده‌اند. ازجمله سوابق نزدیک به این پژوهش براساس قرابت موضوع می‌توان، به ترتیب اهمیت، به موارد زیر اشاره کرد:

صالحی و دیگران (۱۳۹۹) در مقالهٔ «گونه‌شناسی مکان و مناسبات سوژه با آن در گفتمان تصوف؛ مطالعهٔ موردی میراث صوفیانهٔ ابوسعید ابوالخیر» با رویکردی گفتمانی به رابطهٔ مکان و سوژه پرداخته‌اند. نیشابور را به‌عنوان مکان گسترده و خانقاه را به‌مثابه مکان کانونی گفتمان در نظر گرفته‌اند. به‌علاوه سه گونه رابطه بین سوژه و مکان را برشمرده‌اند: وقتی که تنها وجه معنایی مکان بستر جریان‌یابی حکایت است، زمانی که سوژه بر مکان غالب است. و در گونه سوم، که به نظر می‌رسد تازگی دارد؛ زمانی است که قصد سوژه و مکان، معنادهی و معنایابی است، نه غلبگی مطلق.

مقالهٔ «برررسی زیبایی‌شناختی عنصر مکان در داستان» نوشتهٔ اصغری (۱۳۸۸) به بحث نظری دربارهٔ مکان و فضای روایی اختصاص دارد. مقاله‌ای است مختصر و عاری از مثال‌های تطبیقی تا مخاطبان و علاقه‌مندان رمان بتوانند آن را مبنایی برای مطالعات خود در این عرصه

قرار دهند. در این مقاله، که عمدتاً از منابع غیرفارسی استفاده کرده، کوشش شده است تا مقدمه‌ای نظری انگیزه‌ای برای مطالعهٔ عنصر مکان درجهت بررسی‌های زیبایی‌شناختی بیشتر درمورد آن فراهم شود.

حرّی (۱۳۸۸)، در «مؤلفه‌های زمان و مکان روایی در قصص قرآنی» با تکیه بر آرای ژرار ژنت به عناصر زمان و مکان روایی در قصص قرآنی توجه کرده است. نکتهٔ مهم دیگری که حرّی اضافه می‌کند مبحث راوی است؛ به‌این‌معنی که خواننده از دیدگاه چه کسی یا چه کسانی با فضای متن آشنا می‌شود. او با تبیین زمان‌مندی و مکان‌مندی قصص قرآنی به این نتیجه رسیده است که این مؤلفه‌ها به پیشبرد شخصیت‌پردازی و کنش در قصص قرآن کمک کرده است.

نصر اصفهانی و جعفری (۱۳۸۹)، در «مقایسهٔ شیوهٔ پردازش شخصیت در *گاو* ساعدی و *مسخ* کافکا» معتقدند به‌رغمِ ژرف‌ساخت یکسان این دو داستان، تفاوت‌های عمده‌ای در شیوه‌های شخصیت‌پردازی در آنها دیده می‌شود. شخصیت‌پردازی در داستان *گاو* بیشتر بر گفتگو مبتنی است درحالی‌که در داستان مسخ کنش و عمل داستانی در ساخت و پرداخت شخصیت‌ها موثر است. ایراد وارد به این مقاله این است که نویسندگان گفتگو را از کنش جدا کرده‌اند، درحالی‌که کنش و گفتگو از یک ماده‌اند.

شاکری و بخشی (۱۳۹۴) در «تحلیل روانشناختی شخصیت‌های سه داستان گدا، خاکسترنشین‌ها و آشغالدونی ساعدی» اشخاص داستان‌های ساعدی را از منظر روانکاوی اجتماعی براساس روانشناسی شخصیت کارن هورنای، و نیازهای دهگانه و مکانیسم‌های دفاعی آن، تبیین کرده و نقش مکان و عوامل اجتماعی در شکل گیری شخصیت‌ها را موردملاحظه قرار داده‌اند. همچنین وجوه شباهت و تفاوت شخصیت‌ها با یکدیگر مقایسه شده است. نتیجه‌گیری مقاله نشان می‌دهد که شخصیت‌های اصلی و فرعی این سه داستان را گداها تشکیل می‌دهند که با نوعی روان‌رنجوریِ و اضطرابِ برخاسته از جامعه و شرایط محیطی مشترک روبه‌رو هستند؛ و این امر موجب فاصله گرفتن آنان از خود واقعی‌شان شده است.

پورنامداریان و سیدان (۱۳۸۸) در «بازتاب رئالیسم جادویی در داستان‌های غلامحسین ساعدی» در خوانشی سبکی داستان‌های ساعدی را در دو دسته جای داده‌اند: داستان‌های متمایل به رئالیسم جادویی، که بیشتر بر معنا و مضمون و توصیفات اکسپرسیونیستی و سورئالیستی مبتنی است. دستهٔ دوم، داستان‌هایی که به سبک رئالیسم جادویی نوشته شده‌اند. مانند اغلب داستان‌های مجموعه *عزاداران بیل* که مکان آنها جامعهٔ روستایی یا

فضای دور از شهر است. در این دسته از داستان‌ها واقعیت و خیال به هم گره خورده‌اند ضمن اینکه در این فضای وهم‌گونه واقعیت بر خیال سیطره دارد.

سواری (۱۳۹۹) در *مکان روایتگر، راوی خاموش/ درنگی بر عنصر «مکان» در داستان‌های غلامحسین ساعدی با نگاهی به کتاب «لال‌بازی‌ها»*، به نقش فاعلی مکان توجه کرده است. بنا بر استدلال او مکان در داستان‌های موردبررسی حضوری زنده و فعال دارد و خواننده ازخلال امتداد حضور مکان در همهٔ عوامل و اجزای ساختاری صحنه، فاعلیتش را حس می‌کند.

۲- مبانی نظری

مکان، به عنوان یکی از عناصر لازم در داستان، همان فضایی است که رویدادها در بطن آن رخ می‌دهند و شخصیت‌ها وکنش‌ها در آن تجلی می‌یابند. اما در روایت‌شناسی، به مفهوم مطالعهٔ ساختار و دستور زبان حاکم بر روایت‌ها، از مکان روایی بحث می‌شود. مکان روایی، به‌عنوان یکی از عناصر روایت مدرن، جایگاه و ظرفی است که زمان و شخصیت‌ها و حوادث و روابط موجود در داستان را در خود جای می‌دهد؛ و اساساً فرآیند ساختاربندی و معنابخشی روایت در همین فضا، شکل می‌گیرد. به‌عبارت‌دیگر مکانِ متن یا مکان روایی در بازآفرینی فضاها، صحنه‌ها، صداها و بوها و عوامل محیطی در اثر می‌کوشد. سیمور چتمن بوطیقای روایت را «شرح مستدل ساختار روایت، عناصر داستان‌سرایی، ترکیب‌بندی و نظام و نسق مؤلفه‌های داستان» (Chatman, 1978: 3) می‌شناسد. ازاین‌جهت عناصر تشکیل‌دهندهٔ روایت داستانی ارتباطی ارگانیک با یکدیگر دارند، و مطالعهٔ یک عنصر داستانی بدون در نظر گرفتن ارتباط آن با سایر مؤلفه‌های داستان غیرممکن به نظر می‌رسد. برای نمونه؛ با توجه به اینکه موقعیت زمانی و مکانی وقوع حوادث، صحنه داستان را می‌سازد، و روایت در هر دو قاب زمان و مکان معنا می‌یابد، ممکن نیست به مکان بپردازیم و از زمان غافل بمانیم؛ البته هرگاه از مکان صحبت می‌شود ناگزیر به نقش زمان نیز اشاره شده است، و هرگاه به واحد زمان توجه داده می‌شود بی‌درنگ بستر مکانی داستان آشکار می‌شود. زمان و مکان که تحت عنوان زمان- مکان[1] صورت‌بندی می‌شوند، دو روی یک سکه‌اند. از دوران ارسطو تا به امروز اغلب پژوهش‌های مربوط به روایت، عامل زمان را بیشتر موردتوجه قرار داده‌اند. اما هرقدر این گزاره درست باشد که روایت

1 . Setting

بازنمایی رخدادها در قاب زمان است، نمی‌توان انکار کرد که همین بازنمـاییِ رخـدادها در فضـا و مکان مشخصی اتفاق می‌افتد (نک. ابوت، ۱۳۹۷: ۲۸۷).

شهریار مندنی‌پور، داستان‌نویس معاصر، این حکم را به‌طریق دیگری جهـتِ رسـیدن بـه معنا مؤثر می‌داند و اصطلاحی جانشین برای پیونـد مکـان و زمـان پیشـنهاد می‌دهـد. «بـه گمانم می‌توانیم مکان و زمان را در داستان بـه گرتـهٔ فیزیـک نسـبیت ابعـاد مشـترک یـک ساحت بدانیم. یعنی زمان را در داستان بُعـدی دیگـر از مکـان بشناسـیم و از ایـن همگنـی کسب معنا کنیم. ازاین‌رو به نشانهٔ این نگاه و پیوند مکان و زمان ترکیب جای- گاه را، جایی به‌ازای مکان و گاه به‌ازای زمان پیشنهاد کرده‌ام» (مندنی‌پور، ۱۳۸۳: ۱۱۳).

باید در نظر داشت که عامل حرکت روایت در بستر زمانی و مکانی، و به‌واسطهٔ شخصـیت‌ها، کنش‌ها و نقش‌آفرینی آنان میسر می‌شود. به‌واقع «آنچه باعث پویایی و حیات زمان و مکـان داستان می‌شود، حضور انسان است و زمان و مکان تنها بـا ظهـور عامـل انسـانی و حرکـت، نقش خود را در داستان ایفا می‌کنند» (اصغری، ۱۳۸۸: ۴).

ارتباط متقابل مکان و شخصیت نشـان می‌دهـد کـه گـاهی مکـان بـر شخصـیت تـأثیر می‌گذارد و گاهی شخصیت بر نحوهٔ ارائهٔ مکان مؤثر اسـت. واکـنش شخصـیت‌ها نسـبت بـه مکان، شامل آشنا بودن یا غریبگی در مکان، و هم‌چنین تأثیری که شخصیت از یـک مکـان دریافت می‌کند (تأثیرات فیزیکی و روانی) در نوع ارائهٔ مکان نقشی غیرقابل‌انکار دارد.

در رویکردِ روایت‌شناسی، «شخصیت روایی» بخش مهمی از سطح داستان یا پیرنـگ آن را شکل می‌بخشد، و به‌مثابه محصول مکان و زمان، عنصری روایی و از اجـزای اصـلی بافـت روایت و گسترش‌دهنـدهٔ داسـتان محسـوب می‌شـود. در اسـاس «انگـارهٔ شـخص داسـتانی ریشه‌ای محکم در نظریهٔ روایی دارد زیرا حکایت [روایت] نمی‌تواند محاکات کنش باشد مگر اینکه محاکات انسـان‌های عامـل نیـز باشـد؛ انسـان‌هایی کـه قـادر بـه گفـتن تفکراتشـان، احساساتشان و کنش‌هایشان هستند» (ریکور، ۱۳۸۴: ۱۵۶).

به‌زعمِ چتمن شخصیت، موجودی معلّق، بریده و به‌انزواافتاده نیست، بلکه هستهٔ اصـلی و محور کشش و جاذبهٔ روایت یعنی تقابل‌ها، رقابت‌ها، گره‌افکنی‌ها و موقعیت‌سازی‌هاسـت؛ تـا شخصیت به مسائل زمینه‌ای و حاشیه‌ای داستان گره نخورد، نمی‌تواند موجودیت معنی‌داری پیدا کند (نک.چتمن، ۱۳۹۰: ۱۸۸). تقسیم‌بندی‌های عمومی از شخصیت، متکی بـر تقابل‌هـای دوگانه و برجسته‌سـازی ویژگی‌هـای متضـادِ آنـان، محصـول سـاختارگرایی اسـت. اسـکولز

شخصیت داستانی را برآیند دو تکانه می‌داند: «تکانهٔ فردیت‌بخشی و تکانه تیپ‌سازی. شخصیت‌های بزرگِ ماندگار برآیند پرقدرت این دو تکانه هستند» (Scholes, 1968: 20).

فورستر[1] شخصیت‌های داستانی را به اشخاص ساده و جامع (۱۳۶۹: ۷۳)، و میریام آلوت[2] آنها را با عنوان «طبیعی» و «عملی» تعریف می‌کند (۱۳۶۸: ۴۵۵). این تقسیم‌بندی‌ها که به حیث ایفای نقش و میزان تأثیرگذاریِ اشخاص داستانی مرتب شده‌اند، با وجود نام‌های متفاوت اغلب تعاریف یکسانی از انواع شخصیت ارائه کرده‌اند؛ همچون شخصیت‌های اصلی و فرعی، ایستا و پویا، ساده و پیچیده، قراردادی و واقعی، شریر و وزین (نک. مکاریک، ۱۹۳:۱۳۸۸و میرصادقی، ۱۷۹:۱۳۷۷).

چتمن از این ساخت دوگانه فراتر رفت و اصطلاح سازه‌های باز و سازه‌های بسته را برای این دو طیف به کار برد. به‌این‌ترتیب خصلت یا صفت روایی، در روند خوانش در ذهن خواننده شکل می‌گیرد؛ چتمن به نکتهٔ مهمی دربارهٔ قصد و رفتارهای محتملی اشاره می‌کند که مطابق دیدگاهش می‌توان مثلاً مقولهٔ صفت را، به معنی ویژگی‌های شخصیت، در دستور زبان روایتِ تودوروف بسیار نزدیک یافت. به‌علاوه توجه و تأکید چتمن بر نقش و اهمیت خواننده در فرآیند خوانش، دیدگاه بارت را تداعی می‌کند که به نقش خواننده در بازآفرینی شخصیت، به‌قدرِ دریافتش از داستان و تجربه‌های زندگی، اشاره مبسوطی دارد (نک. بارت، ۱۳۹۴: ۴۵).

۳- تحلیل و بررسی اثر

۳-۱- بَیَل، کانون متن روایی

مؤلفهٔ مکان در مطالعهٔ روایت، برای خواننده که از نظر روانشناختی نیازمند آن است که جایگاه خود را در متن بیابد، اهمیت اساسی دارد. هر روایت، در محلی اتفاق می‌افتد و ناگزیر به مکان نیاز دارد. در روایت‌شناسی دو نوع مکان در اثر وجود دارد: مکان داستان، و مکان متن؛ مکان داستان شامل همهٔ مکان‌ها و موقعیت‌هایی می‌شود که حوادث در آنها اتفاق می‌افتد. مکان متن یا مکان روایی نیز شامل صحنه‌هایی است که خواننده در خلال متن به آن وارد می‌شود (vide. Chatman, 1978: 104). مکان متن بستری برای داستان فراهم می‌آورد؛ همان جایگاهی که داستان در آن اتفاق می‌افتد و دنیایی که خواننده به آنجا

1. M.A. Forster
2. Miriam Allott

سفر می‌کند. صحنه‌پردازی نیز پس‌زمینه‌ای برای داستان می‌سازد و به خواننده کمک می‌کند تا رفتار اشخاص داستانی و اهمیت کنش آنان را ادراک کند (نک.تولان، ۱۳۸۳: ۹۰).

«بَیَل» نقطهٔ ثقل و مکان وقوع رویدادهای *عزاداران بَیَل* اهمیتی بیش از یک مکان ساده، و نقشی مؤثر در بروز ویژگی‌های فردی، شخصیت‌پردازی، رفتارها و کنش‌های افراد دارد. وقتی شخصیت داستانی به‌گونه‌ای خاص و در مکانی خاص زندگی می‌کند، آن مکان تأثیرات آشکار خود را، در نوع غذا و پوشش و رفتار، همین‌طور تأثیرات روحی و روانی، بر شخصیت باقی می‌گذارد. اهمیت مکانِ بَیَل، و تأثیر ابعاد فیزیکی و روانی آن را می‌توان نخست در نام‌گذاری مجموعه داستان موردمطالعه بازیافت؛ لفظ عزاداری حال‌وهوایی (اتمسفر) تراژیک و زمینه‌ای حزن‌آور در ذهن خواننده ترسیم می‌کند. به‌طوری‌که برای وضوح و تعمیق مکان روایی و فضاسازی‌ها، به تناسب، از توصیفات مستقیم و غیرمستقیم، استفاده شده است.

خواننده در عبارت نخستِ داستان اول از *عزاداران بیل* با توصیفی مستقیم و بصری، به مکانِ متن وارد می‌شود؛ صحنه‌پردازی آغازین پیوندی محکم با کلیت داستان ایجاد می‌کند، و با درآمیزی فضای واقعی و شگفت به تعلیق مکانی اثر شکل می‌بخشد:

> کدخدا از خانه آمد بیرون، پاپاخ، سگ اربابی از روی دیوار باغ شروع کرد به وق‌وق و پرید توی کوچه. سگ‌های دیگر که روی بام‌های کوتاه بیل خوابیده بودند، سرشان را بلند کردند و خرناسه کشیدند و کدخدا را دیدند که با هیکل دراز توی مهتاب راه می‌رود؛ سرهاشان را گذاشتند رو پاهاشان و دوباره خوابیدند. کدخدا ایستاد و گوش داد، صدای زنگوله از بیرون ده شنیده می‌شد. صدای خفه و مضطربی که دور می‌شد و نزدیک می‌شد و دور ده چرخ می‌زد. پنجره‌ها همه تاریک بود. بیلی‌ها خوابیده بودند توی تاریکی و مهتاب را تماشا می‌کردند (ساعدی، ۱۳۵۷: ۹).

حس مکان از طریق پر کردن صحنه با حضور کدخدا، سگ‌ها و صدای زنگوله، و مردهایی که روی بام به مهتاب چشم دوخته‌اند یا سرهایی که در تاریکی شب از سوراخ سقف‌ها بیرون را نگاه می‌کنند، تقویت می‌شود. بیل در سطح داستانی (مکان کلان‌روایت) روستایی است کوچک و وانهاده با جمعیتی اندک، خانه‌های گلی با سقف‌های کوتاه، پنجره‌هایی کوچک و مشرف به میدانچهٔ آبادی و قبرستان و علم‌گاه. در صحنهٔ دیگری فضای طویله و گاو خفه‌شده با توصیفاتی روشن نورپردازی شده است:

آفتاب از سوراخ پشت‌بام افتاده بود روی تیر وسط طویله، فانوس دودزده و طناب چرکینی را روشن کرده بود. گاو مشدی‌حسن وسط طویله افتاده بود و دست‌وپایش را جوری دراز کرده بود که انگار مرد خسته‌ای خوابیده است. چشمان درشتش، نیمه‌باز به سوراخ‌های زاویهٔ دیوار دوخته بود. دهانش پر خون بود و به نظر می‌آمد که طنابی را پیچیده توی حلقش چپانده‌اند (همان: ۱۳۰).

وجود غرایب و شگفتی‌های مکان در بطن رویدادهای واقعی در عبارت زیر دیده می‌شود:

سیاهی هرچه که نزدیک‌تر می‌شد بزرگ‌تر و پهن‌تر می‌شد. کنار تپهٔ نبی‌آقا که رسید ننه‌فاطمه باد سیاه و چرکینی را دید که چیز سفیدی را با خود می‌آورد. دوان‌دوان رفت پشت‌بام مشدی‌صفر، سرش را از سوراخ بام برد تو و با صدای بلند زن مشدی‌صفر را صدا کرد. دوباره برگشت پشت‌بام خودشان. پاهایش را از سوراخ آویزان کرد تو و دست‌هایش را گرفت به لبهٔ سوراخ و با وحشت به سیاهی خیره شد. باد داشت دور نبی‌آقا چرخ می‌زد (همان: ۷۵).

در جای دیگر تصاویر متحرک و توصیفِ غیرمستقیم فضای پیرامون روستای بیل (صحرا) را نشان می‌دهد:

توی صحرا که افتادند دیگر کسی حرف نزد. ماه بادکرده و کبود از طرف مشرق بالا آمد. دو تا گاری از خاتون‌آباد می‌رفتند به طرف میشو. هر دو گاری پر بود از سیب‌زمینی و هویج و بسته‌های بزرگ. از جلوی بیلی‌ها که گذشتند بوی نان برشته تمام صحرا را پر کرد (همان: ۳۴).

همین محیط و فضا آبشخور کنش‌ها و خصایل شخصیت‌های ساکن بَیَل است که در پیله‌ای از بدویت و خرافه و وهم زندگی می‌کنند. تعلیق با پیش‌آگهی[1]، در صحنه‌های ترسیم‌شده در سطور آغازین داستان اول، ساخته می‌شود و احتمال وقوع رویدادها و حسی از شگفتی و ترس را به خواننده منتقل می‌کند. در بستر همین پیش‌آگاهی و زمینه‌چینی است که بیَل از سطح داستانی و کاربرد اولیه، خود را به سطح روایی می‌رساند. به‌علاوه تجلّی رخدادهای نامتعارف و سنت‌های موجود، بَیَل را به فضایی تبدیل می‌کند که می‌توان آن را ساختار روایت خواند. در این سطح روایی مخاطب با غرایب و شگفتی‌های روستا، در کنار حوادث واقعی آن آشنا می‌شود، توصیف و نمایش اجزای مکانی روستا شامل طویله، استخر گندابی، خانهٔ اربابی، درخت بید، سنگ سیاه مرده‌شوری و گوشه‌هایی از صحرا، نشانه‌گاه، امامزاده نبی‌آقا و گودالی از عَلَم‌های سیاه (علم‌خانه) مانند تابلویی نقاشی از میان تخیل و واژگان گزیدهٔ نویسنده شکلی هنری به خود می‌گیرد.

1 . Foreshadowing

به‌علاوه رمزگان فرهنگیِ برخاسته از میان سنت‌ها و آیین‌ها به تقویت مکان روایی می‌افزاید و در لحن کلی و اتمسفر فضا متجلی می‌شود. هر واقعهٔ ساده‌ای از نظر اهالی به عوامل جادویی و موهوم پیوند می‌خورد. آنها سرمنشأ بلا و بیماری و قحطی را در گناه و تقصیرات یکدیگر و ورود هر عامل ناآشنا جستجو می‌کنند و با عَلَم‌گردانی و سینه‌زنی از امامزاده شفاعت می‌طلبند:

صدای ننه‌خانوم از توی کوچه شنیده شد که زاری می‌کرد: یا حضرت دخیلتم، بلا را از جان بیل دور کن، یا امام دخیلتم، یا نبی دخیلتم» (همان: ۱۱۴).

ننه‌خانوم و ننه‌فاطمه نشسته بودند روی سکوی درگاهی نبی‌آقا، منتظر بودند که سروصدا و رفت‌وآمدهای داخل زیارتگاه تمام شود بروند تو. بَیَل زیر پای آنها، باغ اربابی روبرویشان و استخر بزرگ که از وسط خانه‌ها و زیر مهتاب رنگ‌پریده، مثل چشم مرده‌ای آسمان را نگاه می‌کرد (همان: ۲۱۱).

ساعدی در توصیف مکان روایی از شگردهای مختلفی استفاده می‌کند. ازجمله با «برجسته کردن جزئیات کوچک که کارکرد ایهامی دارند» (بوتور، ۱۳۷۹: ۸۸)، به منظور خود نزدیک‌تر می‌شود:

اسلام برگشت و نگاه کرد. بز بوتهٔ کوچکی را که از زیر سنگ مرده‌شوری بیرون آمده بود چید و بلعید (ساعدی، ۱۳۵۷: ۲۸۳).

مسافتی که رفتند ماه پایین آمد، پایین‌تر آمد و بزرگ شد. رمضان برگشت و پشت سرش را نگاه کرد، بَیَل انگشتانش را بالا گرفته بود و آنها را دعا می‌کرد (همان: ۱۲).

۳-۲- شهر به‌مثابه مکان روایی خُرد

شهر و اجزای آن مانند مریضخانه، در حکم مکان خُرد، همچون فضای روستا، سیاه و چرکین است. وقایع داستانِ اول در میانهٔ روستا و شهر می‌گذرد، جایی که زن بیمارِ کدخدا را، با گاری اسلام، برای درمان به بیمارستان شهر می‌برند. رفت‌وآمد روستائیان بیمار به شهر، تصویر شهر را در قالب مریضخانه نشان می‌دهد، که به‌این‌طریق کارکردی تمثیلی می‌یابد و شهر به نماد مریضخانه تبدیل می‌شود؛ تاآنجایی‌که غلبهٔ مرض را بر همهٔ ارکان جامعه به نمایش بگذارد. در داستان هشتم هم که اسلام روستا را ترک می‌کند و خود را به شهر تبعید می‌کند، مریض‌ها پشت نرده‌های بیمارستان جمع می‌شوند تا ساز زدن او را تماشا کنند. در توصیف مستقیمی از نمای داخلی مریضخانهٔ شهر می‌خوانیم:

دربان مریضخانه در را باز کرد. کدخدا زنش را بغل گرفته روی زمین نشسته بود. رمضان که به در مریضخانه تکیه داده بود،تا در باز شد، پرید تو. [...] ننه‌رمضان را برداشتند و از هشتی وارد حیاط بزرگی شدند و رسیدند به هشتی دوم و از هشتی دوم پله‌ها را رفتند بالا. روی پله‌ها شمد و پنبهٔ خون‌آلود و دوای قرمز ریخته بود. [...] در را باز کردند، اتاقی پیدا شد با قندیلی که از سقف آویزان بود و شمع کوچکی توی آن می‌سوخت. چراغ کم‌نوری هم توی طاقچه گذاشته بودند. سه تخت خالی هم در سه گوشهٔ اتاق کار گذاشته بودند که انباشته بود از شمد و پنبه‌های آلوده (همان: ۲۲).

۳-۳- موتیف‌ها: در حکمِ عناصر مکان روایی

«موتیف، عناصر تکرارشوندهٔ مهم یا حساسیت‌برانگیز در هر متن است. این عناصر تکراری رد پا یا نشانه‌های هستند که دنبال کردن آنها به کشف و درک چیزی ورای متن می‌انجامد» (تقوی، ۱۳۸۸: ۸۸). این عناصر تکرارشونده ممکن است در هریک از عناصر داستان دیده شود. مهمترین موتیف‌هایی که در ساخت مکان و فضای داستان‌های این مجموعه، نقش های اساسی بر عهده دارند، عبارت‌اند از عناصر تکرارشونده‌ای مانند صداها: شامل صدای زنگوله‌ها، گریه و ناله و ضجهٔ سوگواران؛ بوها، باد، موش‌ها که همراه توصیف و صحنه‌پردازی، فضای روانی و عاطفی مکان را ساخته‌اند.

۳-۳-۱- صدای زنگوله‌ها: در حکمِ مهمترین موتیف در اغلب داستان‌های این مجموعه صدای تهدیدگر و منتشر در مکان بَیَل است که پیش از وقوع رخدادهای شوم، به گوش می‌رسد. درواقع مکانِ بیل به‌مثابه عنصری دارای هستی مستقل و ارگانیک در راهبری صحنه‌ها و رویدادها، واجد صدا و بو و نشانه‌هایی است که نقش فاعلی آن را آشکار می‌کند. نقش صداهای پیش‌آگهی‌دهنده و شومِ این شخصیت مکانی، ذهن خواننده را برای مواجهه با رویداهای شگفت و درک آنها آماده می‌سازد. در داستان اول، صدای زنگوله‌هایی که از دور به گوش می‌رسد سفیر مرگ ننه‌رمضان است، که با شدت گرفتن بیماری و انتقال او به شهر شنیده می‌شود. صدای زنگوله در پایان این داستان راوی مرگ رمضانِ دوازده‌ساله نیز هست. رمضان با مرگ مادر در فضایی سورئالیستی آمیخته به صدای زنگوله‌ها و هیاهوی باد دست در دست مادر از بیمارستان بیرون می‌رود:

نصفه‌های شب بود که بیدار شد. صدا می‌آمد. صدای آشنایی می‌آمد. صدای زنگوله از توی باد می‌آمد. گوش داد. صدا نزدیک و نزدیک‌تر شد و جلو در بیرونی ایستاد و بعد دستی آرام روی کوبهٔ در افتاد و آهسته در را باز کرد و رفت توی هشتی.صدای دکتر را شنید که توی رختخوابش سرفه می‌کرد. رمضان جلو رفت، صدای نفس‌نفس کسی از پشت در می‌آمد در را که باز کرد ننه‌اش را دید که لباس‌های نونواری پوشیده. رمضان خوشحال رفت بیرون و دست ننه‌اش را گرفت. هر دو با عجله دور شدند. باد شدیدی می‌وزید و آنها را به جلو می‌راند. از دوردست صدای زنگوله‌های دیگری شنیده می‌شد. رمضان گفت: کجا می‌ریم ننه؟ می‌ریم بیل؟ ننه گفت: بیل نمی‌ریم. می‌ریم بنفشه‌زار (ساعدی، ۱۳۵۷: ۲۴).

در داستان سوم، در هنگامهٔ قحطی مشدی‌جبار پس از مرغ‌دزدی از دهکدهٔ مجاور «صدای چرخ‌هایی که تندتند می‌چرخیدند، صدای نفس‌نفسِ گرسنه‌هایی را که به خاتون‌آباد نزدیک می‌شدند و صدای زنگوله‌هایی که تهدیدکنان دورِ آبادی چرخ می‌زدند» (همان: ۱۱۲) را می‌شنود.

صدای زنگوله‌ها در داستان هشتم، هنگامی که اسلام از جهل اهالی بَیَل و توطئه‌های آنها ناامید شده است، و قصد دارد روستا را ترک کند، بار دیگر به گوش می‌رسد.

از دوردست صدای زنگوله‌ای بفهمی‌نفهمی به گوش می‌رسید. اسلام گاری را پشت باغ اربابی ول کرد و خودش آمد توی ده و رفت طرف میدان پشت خانهٔ مشدی‌صفر (همان: ۲۸۹).

اما صدای زنگوله‌ها فقط در بیل شنیده می‌شود، این صدا برای افراد بیرون از این مکان بیگانه است. راننده‌کامیون که ننه‌رمضان را به شهر می‌رساند صدای زنگوله‌ها را نمی‌شنود:

آفتاب تازه کج شد بود و زیر پای آنها درهٔ بزرگی با تخته‌سنگ‌های سیاه دهان باز کرده بود. رمضان گفت: نگاه کن بابا، می‌شنفی؟ اونجاس. کدخدا صدای زنگوله را شنید. راننده گفت چی رو میگی؟ رمضان گفت تو نمی‌شنفی؟ صدا زنگا را نمی‌شنفی؟ راننده گفت صدا زنگا؟ هیچوقت این طرفا شنیده نمیشه، بعضی وقتا، جیرجیرک‌ها میان لب جاده و جمع میشن (همان: ۱۸).

۳-۳-۲- صدای گریه، زاری و نوحه: پس از زنگوله‌ها، صدای ضجه و عزاداری، صدای غریبه و صدای سگ‌ها، مهمترین صداهایی هستند که فضای روانی و عاطفی روستا را بازتاب می‌دهند:

صدای قدم‌ها و گریه‌ها از بیرون شنیده شد. حسنی به کوچه نگاه کرد. از پشت دریچه علم می‌بردند. پنجه‌های بزرگ مسی که با انگشتان باز به آسمان اشاره می‌کردند. صدای مادرش را شنید که بلندبلند می‌گفت: «قسمت می‌دهم یا حضرت، یا علی، یا محمد، بیل رو نجات

بده» [...] «ننه‌خانوم و ننه‌فاطمه کنار استخر کـه رسـیدند، مردهـا نمازشـان را تمـام کـرده بودند. اسلام رفته بود روی سنگ سیاه مرده‌شوری و نوحه می‌خواند. کنار بید دو تـا فـانوس روشن بود. (همان: ۸۶).

«جماعت دور گاری حلقه زدند و با اشتها چشم دوختند بـه لاشـهٔ بـزرگ و مرطـوب الاغ و ساکت شدند. نصفه‌های شب تـازه گذشـته بـود. صـدای غریبـه‌ای از دور اذان مـی‌گفـت. و سگ‌های بیل یک‌بند زوزه می‌کشیدند (همان: ۱۲۰).

۳-۳-۳- باد و بو: از دیگر موتیف‌هایی که در ساختن فضاهای شگفت و غریـب بَیَـل نقـش تعیین‌کننده‌ای دارند، «باد» و «بو» است:

باد می‌آمد. آنها صدای آذر را می‌شنیدند که از درگاهی پنجره خم شده بود و بـه بچـه-هایش می‌گفت: «می‌بینین که باد چه کارا می‌کنه؟ باد کثافات و پنبـه‌هـای آلـوده را از حیاط برمی‌داشت، بلند می‌کرد و می‌برد بیرون» (همان:۳۳).

«باد متعفّنی می‌وزید و علم را بالا سر رمضان تکان‌تکان می‌داد. توی کوچه صـدای چرخ‌هـا و زنگوله‌ها پیچید. رمضان خود را کنار کشید. کالسکهٔ سیاهی پیدا شد کـه دو تـا اسـب چـاق-وچلّه آن را می‌کشیدند. به زه‌های کناری کالسکه زنگوله‌های کـوچکی آویـزان بـود. کالسـکه وارد میدانچه شد و ایستاد. اسب‌ها نفس تازه کردند و به طرف خیابان شلنگ برداشـتند و از زیر پردهٔ کالسکه شمع بزرگ و سبزرنگی به زمین افتاد (همان: ۲۸).

اما سیاهی هرچه که نزدیک‌تر می‌شد بزرگتر و پهن‌تر می‌شد. کنار تپـهٔ «نبـی‌آقـا» کـه رسـید ننه‌فاطمه باد سیاه و چرکینی را دید که چیز سفیدی را با خود می‌آورد. دوان‌دوان رفت پشت‌بام مشدی‌صفر، سرش را از سوراخ بـام بـرد تـو و بـا صـدای بلنـد زن مشـدی‌صـفر را صـدا کـرد: «ننه‌خانوم، ننه‌خانوم! بیا بالا بین این دیگه چیه که میاد طرف بیل؟ [...] بـوی کثیـف و تنـدی همه‌جا پیچید و بعد باد داخل ده شد و مقدار زیادی کهنه که با خود آورده بود توی کوچه‌هـا و پشت‌بام‌ها پاشید (همان: ۷۵ و ۷۶).

۳-۳-۴- موش‌ها: حضور «مـوش»هـا در بیَـل و صـحرای پیرامـون آن عنصـر تکرارشـوندهٔ دیگری است که قحطی، بیماری، فقر و ادبار زندگی اهالی را یادآوری می‌کند:

صحرا سوراخ‌سوراخ بود و توی هر سوراخ کلهٔ موشی پیدا بود که با چشمان ریـز و منتظـر بیـرون را نگاه می‌کردند. سایهٔ گاری را که می‌دیدند می‌رفتند پایین و دوباره می‌آمدند بالا» (همان: ۱۱۷).

«حسنی غلت زد و هیزم‌ها را نگاه کرد و یک‌مرتبه چشمش افتاد به صدها چشم ریز که مثل ستاره از لای هیزم‌ها او را نگاه می‌کردند. حسنی با خود گفت: من که خوب سیر شدم. شمام اگه موش نبودین، مشدی‌ریحان براتون اشکنه می‌داد (همان: ۱۱۱).

نشانگان فرهنگی و سنت‌های غالب در جامعهٔ بَیَل در حکم وابسته‌های مهم مکان روایی آشکارا حُمق عمومی و نظام پدرسالارانهٔ روستا را به نمایش می‌گذارد. پناه‌جویی افراطی به سنت و خرافه به‌ویژه در تقدس‌بخشی به اشیاءِ ناآشنا (مثل گاوصندوق پرتاب‌شده از کامیون آمریکایی‌ها) معلول فرهنگ مسلط بر فضای بیرونی و روانی بَیَل است.

شمایل را بردند و تکیه دادند به دیوار روبه‌روی در امامزاده. چهار تا علم را زدند به چهار گوشهٔ چاردیواری. پنجه‌ها را گذاشتند توی شمعدان‌ها و شمعدان‌ها را چیدند روی صندوق و شمع‌ها را روشن کردند (همان: ۲۲۴).

۳-۴- بَیَل در سطح روایتگری

ژرار ژنت، روایت‌شناس فرانسوی، با تقسیم‌بندی روایت در *جستجوی زمان ازدست‌رفتهٔ* مارسل پروست، آن را در سه سطحِ داستانی، متن روایی و روایتگری مورد مطالعه قرار داد؛ در سطح داستان مفهوم توالی واقعی رخدادها در زمان را ناظر بر رابطهٔ سببیت بررسی کرد، که به مفهوم پیرنگ در آرای ساختارگرایان نزدیک است. در سطح دوم کلام مخیّلِ مکتوبِ نویسنده را در متن، که برخاسته از انتخاب او از رخدادهای عینی و عناصر روایی است، موردبررسی قرار داد و در سطح سوم به فرآیند خلق متن و عمل راوی پرداخت (vide. Genette, 1988: 121).

تحلیل داستان، از منظر روایت‌شناسی، بدون در نظر گرفتن نوع راوی و عمل روایت‌گری، که تولید تصاویر و توصیفات از مکان، فضا و صحنه به‌واسطه آنها صورت می‌پذیرد، ناقص خواهد بود. روایتگری در *عزاداران بَیَل* از میان لنز دوربین راوی شکل گرفته است؛ راویِ نمایشی به‌سانِ دوربینی با نمایش فضا، ثبت دیالوگ‌ها و نمایش تصاویری از مکان و شخصیت‌ها رخدادها را بی‌طرفانه مقابل چشمان خواننده قرار می‌دهد. درحقیقت نویسنده با چرخاندن دوربینِ راوی (راوی نمایشی) به فضای روایی شکل می‌بخشد.

سوار گاری که شدند، لاشه را در میان گرفته بودند. چشم‌های چروکیدهٔ الاغ باز بود و به ماه که از پارگی ابرها می‌تابید، نگاه می‌کرد. موش‌ها ریخته بودند بیرون و تمام بیابان را پر کرده بودند. چرخ‌های گاری که از رویشان می‌گذشت، جیغ می‌کشیدند. مشدی‌بابا صدای شکستن استخوان هاشان را می‌شنید (ساعدی، ۱۱۹:۱۳۵۷).

این راوی همسانی و قرابتی با اشخاص داستان ندارد و عموماً بدون دخالتی آشکار، به نمایش مکان و شخصیت ها می‌پردازد. از دیدگاه لینت ولت[1] «هرگاه راوی به‌عنوان کنشگر در دنیای داستان ظاهر نشود، نوع داستان ناهمسان است» (۱۳۹۰: ۴۱). راویِ ناهمسان در *عزاداران بیل* در فرایند روایتگری در هر داستان یکی از اشخاص را در مرکز رخدادی مجزا قرار می‌دهد. راویِ کانونی‌گر، با محوریت مکان و نمایش صحنه، داستان آخر را این‌گونه آغاز می‌کند:

> اسلام سوار گاری از میدانچهٔ پشت خانهٔ مشدی صفر پیدا شد و آمد کنار استخر. پیاده شد و مال‌بندها را شل کرد و سطل را از زیر گاری درآورد، خم شد از آب پر کند که صدای مشدی‌بابا تو هوا پیچید: های مشداسلام، های مشداسلام! (ساعدی، ۱۳۵۷: ۲۵۹).

راوی به‌واسطهٔ توصیفات پویا و کنش‌مند، نه توصیفات ساکن، از مکان تصاویری زنده می‌سازد. این راوی ناهمسان گاهی از اختیارات خود عدول می‌کند و در چند مورد وارد ذهن شخصیت‌ها نیز می‌شود. مانند دو مورد زیر:

> پیرزن که درد مبهمی توی سینه‌اش می‌پیچید و تیر می‌کشید، آهسته می‌گفت: بهترم و رمضان خوشحال می‌شد. کدخدا راضی و آسوده بود و فکر می‌کرد که چیزی از شب نمانده است (همان: ۱۳).
>
> گاری که راه افتاد و از آبادی آمد بیرون آفتاب غروب کرد و هوا تاریک شد. موسرخه که چند روز بود چشم‌هایش را باز نکرده بود، نفهمید که آفتاب غروب کرده و هوا تاریک شده. شب و روز برای موسرخه فرق نمی کرد (همان: ۲۵۰).
>
> موش‌ها بیرون ریخته بودند و تمام بیابان را پر کرده بودند. چرخ‌های گاری که از رویشان می‌گذشت، جیغ می‌کشیدند. مشدی‌بابا صدای شکستن استخوان‌هایشان را می‌شنید (همان: ۱۱۹).

۳-۵- نقش خواننده در مقام مکمل مکان و شخصیت روایی

لازم است در سطح روایتگری، بر نقش خواننده، در مقام روایت‌شنو، تأکید شود. در داستان‌های *عزاداران بَیل* به سیاق دیگر داستان‌های مدرن، خواننده تنها ناظر رویدادها نیست بلکه «دربارهٔ رویدادها، یعنی در پیش‌بینی، عقیده‌یابی و تصمیم‌گیری در گزینش مشارکت می‌کند» (هارلند، ۱۳۸۲: ۳۶۳). به‌خصوص که به‌علت لایه‌مندی و فضای شگفت و نمادهای نهفته در اثر لازم است خواننده مشارکتی فعال با متن روایی داشته باشد تا با تشخیص واقعیت و خیال لذت و درک هرچه بیشتر او از داستان میسر گردد. مکان و

1 . Zheplint volt

شخصیت، به‌عنوان مهمترین مؤلفه‌های داستان و پیوندی که با یکدیگر دارند، به خواننده مجال می‌دهند تا به فضای داستان وارد شود و با شخصیت‌ها سفری را به دنیای متن آغاز کند. چتمن معتقد است نقش خواننده در تحلیل شخصیت بسیار راهگشاست و پیوند مستقیم با دانش، استنباط، تجربیات و حدس و گمان خواننده دارد؛ و امکان مشارکت در کشف خصایل متعدد اشخاص را برای او فراهم می‌سازد. ازاین‌منظر کلیشهٔ تقسیم‌بندی اشخاص به تقابل‌های دوگانه از حیّز انتفاع خارج می‌گردد. زیرا آنها در مکان معنا می‌یابند و با توجه به مشارکت پویای خواننده در شناخت شخصیت‌ها و صفات روایی آنان تکثیر می‌گردند (Chatman, 1978: 125-127). وقتی خواننده به بَیَل سفر می‌کند با طیفی از اشخاص مختلف روبه‌رو می‌شود. او آنان را از خلال مکان، روابط افراد و دیالوگ‌های آنها با یکدیگر، واکنش آنان به بیماری و مرگ و قحطی بازآفرینی می‌کند. تعامل شخصیت‌ها با مکان‌های توصیف شده و ارتباط با خرده‌مکان‌ها سرانجام به انسجام مکان می‌انجامد و ساختار داستان‌ها را شکل می‌بخشد. خواننده در بدو ورود به بیل جهان شخصیت‌های داستانی را به‌مثابه دنیایی می‌پندارد که اشخاصی زنده در آن زندگی می‌کنند، اما به‌تدریج با مشاهدهٔ همکناری رویدادهای طبیعی و شگفت، در تشخیص و توصیف آنها، دچار تردید می‌شود. درست در همین نقطهٔ گمانه‌زنی است که به تلاش ذهنی خود برای درک کنش‌ها و مکان به منظور درک کلیت اثر برسد. درمورد زیر موش‌ها از سمت جادهٔ خالی و خلوت شمع بزرگ سبزی را به بیل می‌برند. برداشت خواننده از این رویداد در کنار رخدادهای طبیعی می‌تواند او را به درک تازه‌ای از کلیت داستان راهبری کند:

> اسلام شلاق‌به‌دست رفت طرف موش‌ها. موشی که جلوتر بود شمع بزرگ و سبزرنگی به دهان داشت. اسلام که می‌خندید مشدی‌بابا را صدا زد. مشدی‌بابا رفت پهلوی اسلام و نگاه کردند. اسلام گفت: پدرسوخته‌ها رو، دارن شمع می‌برن بیل (ساعدی، ۲۹:۱۳۵۷).

بنابراین خواننده به فراخور درک خود ازخلال این فضا و در ملاقات با اشخاص داستان به‌تدریج نسبت به ماهیت مکان و خصوصیات و سرنوشت شخصیت‌ها درک ژرف‌تری می‌یابد؛ حتی می‌تواند دربارهٔ ویژگی‌های فردی و اجتماعی شخصیت‌ها که در داستان بیان نشده است مانند درماندگی آموخته[1]، فرهنگِ حاکم، ترس و وهم، تعصب، تلاش برای تنازع بقا و دیگر عوامل محیطی مؤثر بر بروز رفتارهای انسانی به شکل دقیق‌تری نتیجه‌گیری کند. البته «مخاطب نه براساس طیران افسارگسیختهٔ خیال، بلکه بر مبنای

شواهد و مدارک موجود یا مستتر در ساخت و کار اصلی اثر که ازطریق متن انتقال می‌یابند، مکان را تخیل می‌کند و شخصیت‌ها را در ذهن خود بازآفرینی می‌کند؛ و این امر به عمق بینش خواننده و تجربیاتی که او از زندگی و هنر کسب می‌کند بستگی مستقیم دارد» (حری، ۱۳۹۲:۱۶۰).

در نمونهٔ زیر، یکی از افراد روستا تحت‌تأثیر شرایط جنونی مکان به قالب حیوانی غریب تغییرشکل می‌دهد. خواننده با توجه به نشانه‌های مستتر و مشارکت در سازوکار اثر، به دنیایی نامتعین و مفاهیمی متفاوت و قابل‌تفسیر دست می‌یابد:

«جانور عجیبی آمده بود به بیل و زده بود به خرمن. شبیه هیچ حیوانی نبود. پوزه‌اش مثل پوزهٔ موش دراز بود. گوش‌هایش مثل گوش گاو راست ایستاده بود. اما دست‌وپایش سم داشت. دم کوتاه و مثلثی‌اش آویزان بود، دو تا شاخ کوتاه که تازه می‌خواست از زیر پوست بزند بیرون پایین گوش‌ها دیده می‌شد [...] مشدی‌بابا گفت: این دیگه چیه آمده بیل؟ [...] پسر مشدی‌صفر گفت: میگم موسرخه خودمان نباشه؟» (ساعدی، ۱۳۵۷:۲۴۹).

۳-۶- شخصیت داستانی و شخصیت روایی

شخصیت داستانی همان عنصر کنش‌مندی است که در ظرف مکان می‌زید. به‌منظور تبیین پیوستگی مکان و شخصیت در *عزاداران بیل* ضروری است به ماهیت شخصیت نیز توجه کنیم. اساساً واقع‌نمایی شخصیت در روایت‌شناسی مبحثی است که رابطهٔ اشخاص داستانی را با شخصیت واقعی مطالعه می‌کند. شخصیت‌ها در سطح داستانی از افراد واقعی الگوبرداری می‌شوند، و در سطح روایی «به‌رغم شباهت به آدم‌های واقعی به آنها شباهتی ندارند» (Scholes, 1968: 18). شخصیت در سطح روایی ساخته و پرداختهٔ ذهن نویسنده است «فردی است که در اثر ادبی (مکان داستانی) زندگی می‌کند و با شخص در زندگی واقعی متفاوت است، و کیفیت و کنش‌های فردی او به عملکردهای وی در داستان محدود است (Morner, 1991: 24). سیمور چتمن چنان‌که اشاره شد، از معدود روایت‌شناسانی است که آرای او دربارهٔ شخصیت و انواع آن شناخته شده است. چتمن نخست می‌کوشد تا نشان دهد شخصیت داستانی با شخصیت واقعی تفاوت دارد، حتی اگر واقعی، ملموس، تاریخی، اجتماعی و صاحب نام‌ونشان هم باشد، با نام و نشان و رفتاری که در داستان به او نسبت داده می‌شود، متفاوت است. ادعای دیگر چتمن آن است که شخصیت‌های روایت اساساً زنده‌اند، و در کنش روایی در کنار اعمال و حوادث و موقعیت‌ها معنا می‌یابند. نکتهٔ سوم حضور زندهٔ شخصیت

ازطریق دیالوگ یا کنش ذهنی است. از منظر چتمن دیالوگ کنش ذهنی روایت را می‌سازد. اگر در داستان گفتگوی مستقیم شخصیت و لحن وجود نداشته باشد، داستان در حد یک روایت بسته و درهم‌تنیدهٔ کور و تنگ باقی می‌ماند؛ گفتگو، لحن و عتاب و شتاب شخصیت است که به گسترش داستان می‌انجامد و نمایشی از رفتار واقعی و درهم‌تنیده با دیگر ابعاد زندگی داستانی را پیش می‌برد (نک. چتمن، ۱۳۹۰: ۱۷۰- ۱۸۶). ساعدی در توصیف و شخصیت‌پردازی به فراوانی از گفتگو بهره برده است. زمانی که مشداسلام ناامید از سخن‌چینی و قدرناشناسی اهالی بیل، تمام سوراخ‌ها و دریچه‌های خانه‌اش را گِل می‌گیرد، گاری‌اش را می‌شکند، و خودش را از بیل به شهر تبعید می‌کند، دیالوگ‌ها و صحنه‌پردازی و فضا گفته‌های بالا را تأیید می‌کند:

مشدی‌بابا گفت: های مشداسلام! چرا خانه‌تو گِل می‌گیری؟

اسلام گفت: دلم می‌خواد خانه‌مو گل بگیرم. [...]

کدخدا گفت: چه خبر شده؟ کسی کاری کرده؟ اگه کرده کی کرده؟

بیلی‌ها که دورادور کدخدا و اسلام ایستاده بودند جواب ندادند. [...]

اسلام گفت: از اینا بپرس. من که رفتم همه را از مشدبابا بپرس.

بیلی‌ها یک‌صدا گفتند: نرو مشداسلام. نرو.

کدخدا نشست روی خاک‌ها با صدای گرفته‌ای گفت: چه کارش کردین؟ چه بلایی سرش آوردین؟

کدخدا گفت: مشداسلام اگه بری دیگه تو بیل کسی پیدا نمیشه که کاری از دستش بربیاد. آخه چرا می‌خوای بری؟و های‌های گریه کرد.

پاپاخ و بز سیاه اسلام از میدان پشت خانهٔ مشدی‌صفر پیدا شدند و آمدند و از بین جماعت رد شدند و چند قدم دنبال اسلام رفتند و بعد ایستادند به تماشای اسلام (ساعدی، ۱۳۷۵: ۲۹۴-۲۹۳).

۳-۷- تعامل مکان روایی شخصیت روایی

یکی از کارکردهای مکان روایی آماده‌سازی بستری برای تشریح ماهیت و ویژگی‌های شخصیت‌ها است. به این معنی که «مکان به مجازی از شخصیت مبدل می‌شود. برای نمونه خانهٔ انسان امتدادی از او تلقی می‌شود و اگر خانه توصیف شود درواقع انسان توصیف شده است» (رنه ولک، ۱۳۷۳: ۲۸۸). نقش فاعلی و سلطه‌گرِ مکان، و پیوستگی آن با شخصیت عامل محوری و پیش‌برندهٔ داستان‌های مجموعهٔ *عزاداران بَیل* است. تا جایی که نفوذِ مکان تأثیر پایدار خود را بر تک‌تک شخصیت‌ها به‌جای می‌گذارد. بیل در بستر فضای روایی و روانی

متن، خود به شخصیتی فراانسانی با خصایلی شگفت تبدیل شده است که قلبی سیاه در آن می‌تپد؛ افسار زندگی اهالی به دست اوست؛ بیل باتلاقی است از جهل و ناتوانی با مردمی گداصفت، منفعل و تلخزبان در احاطهٔ وحشت و مرگ. اهالیِ آموخته به ناتوانی و تسلیم، تلاشی برای تغییر شرایط خود نمی‌کنند و پیوسته در این مرداب عفن هرچه بیشتر فرو می‌روند. و چینش شخصیت‌ها و انتخاب نام افراد، نقش محیط (زمان، مکان و اتمسفر) در کنار عواطف، امیال و غرایز در بروز خصلت‌ها، رفتارها و کنش‌های آنها انکارناپذیر و در خدمت بیان خصلت‌های فردی و ساخت شخصیت‌ها و معرفی فرهنگ مذهبی مسلط بر روستا است. شخصیت‌ها در هر هشت داستان کنشگرانی مشترک هستند. اما، در یک داستان نقش اصلی و در داستان‌های دیگر نقش‌های فرعی برعهده دارند. ازاین‌جهت با تعدادی شخصیت‌های ثابت روبه‌رو می‌شویم که خواننده به‌تدریج با ویژگی‌های آنان در پیوستگی آنها با مکان آشنا می‌شود. شخصیت‌های مشترک در داستان ها عبارت‌اند از: کدخدا، اسلام، موسرخه، حسنی، عباس، مشدحسن، پسر مشدصفر و مشدریحان.

در داستان اول کدخدا و خانواده‌اش شخصیت‌های محوری‌اند. از سرِ شب صدای دور و مبهم زنگوله‌هایی از بَیَل به گوش می‌رسد. کدخدا به همراه اسلام، مرد مورداعتماد روستا، و پسرش، رمضان، زن بیمارش را به شهر می‌برند. ننه‌رمضان در بیمارستان می‌میرد. کدخدا زن را در قبرستان شهر به خاک می‌سپارد و آن را از پسر مخفی می‌دارد. رمضان شب‌هنگام با شنیدن صدای زنگوله و نفس‌نفس زدن‌های مادر دست در دست او از بیمارستان به قبرستان می‌رود (نک. ساعدی۱۳۵۷: ۲۴). قصهٔ اول با دو مرگ تمام می‌شود. درواقع در عبارت نخست، رمزوراز مکان با صدای زنگوله‌ها به خواننده منتقل می‌شود. حضور ننه‌رمضان به عنوان زنی محتضر پیرنگ داستان را پی‌ریزی می‌کند و به‌واسطهٔ بیماری و مرگ او، مکان روایت با توصیف اجزایی همچون صدای زنگوله‌ها و باد و درونمایی از دیوارهای کوتاه خانه‌ها و مسیر بین روستا و شهر و شخصیت‌ها، معرفی می‌شوند.

در داستان سوم مشدی‌ریحان تنها زن کنشگر و متفاوتِ بَیَل است که سرانجام نیز از بیل می‌گریزد، برخلاف اغلب زنان روستا به نام خودش خوانده می‌شود. ریحان اهل فکر و عمل است؛ در جایی که بیل دچار قحطی است برادرش، مشدی‌جبار، و حسنی، معشوقش، را برای دزدی به روستای مجاور می‌فرستد، و پس از بازگشت آنها شب را کنار حسنی

می‌گذراند. مشدی‌جبار، برادر ریحان، سحرگاه آن دو را خفته کنار یکدیگر می‌یابد و با تهدیدهای او حسنی و ریحان به شهر می‌گریزند.

مشدی‌ریحان تخته‌سنگی را که کنار تنور بود بلند کرد. پله‌های تاریکی پیدا شد. اول خودش و بعد حسنی رفتند توی تاریکی. و وقتی توی کوچه آمدند مشدی‌جبار کنار آنها ایستاده بود و فریاد می‌کشید: آهای، آهای، آهای (همان: ۱۱۶).

مشدی‌ریحان و حسنی توی شهر می‌گشتند. بوی نان برشته همه‌جا پیچیده بود. هر دو نفر سیر بودند و با بغلی از نان، خانه‌ها را تماشا می‌کردند. آفتاب که کج شد هر دو رفتند توی یک خرابه و نشستند کنار یک گودال (همان: ۱۱۸).

در داستان چهارم مشدی‌حسن قربانی جنون بیل می‌شود. او با شنیدن خبر مرگ گاوش (تنها منبع اقتصادی او) مجنون می‌شود، کاه و علف می‌خورد و ماغ می‌کشد. سرانجام مشدحسن را با دست‌وپای بسته از طویله بیرون می‌کشند و به‌سوی شهر می‌برند، او قبل از رسیدن به شهر می‌میرد. تحول مشدحسن، از مرد روستایی آرام به فردی پرخاشگر و افساردریده معلول خشونت فضای زیستی و شرایط محیطی اوست. درحقیقتِامر مشدحسن که از خود و شرایط محیط به گاوش پناه جسته بود، در او استحاله می‌شود:

مشدی‌حسن سرش را از توی کاهدان آورد بیرون. صورتش خونی بود و چشم‌های خسته و آشفته‌اش در حدقه می‌چرخید. دهانش پر بوداز علف که می‌جوید؛ مردها را نگاه کرد، توی گلو غرید و دوباره سرش را برد توی کاهدان (همان: ۱۴۴).

در داستان پنجم عباس، فرزند یتیم روستا، شخصیت اصلی داستان است. او که با خاله‌اش زندگی می‌کند، قربانی دیگرِ خشونت مکان است. عباس سگ رانده‌شده از روستای خاتون‌آباد را پناه می‌دهد؛ و بی‌توجه به نظر اهالی آبادی، که ورود هر غریبه‌ای را شوم و نشانهٔ نزول بلا می‌شناسند، سگ را به خانه می‌برد. ورود سگ بی‌صاحب و سرگردانِ خاتون‌آبادی به زندگی عباس، نور و نوایی می بخشد. عباس با حس همدردی و حمایت همهٔ عشق و علاقهٔ تلنبارشده‌اش را نثار حیوان می کند. اما، اهالی با مشغول کردن عباس در یک شب‌نشینی سگ را می‌کشند. چنان‌که می‌بینیم رفتار عاطفی عباس با واقعیت خشن روستا و افراد آن سازگار نیست، به قربانی دیگر بیل تبدیل می‌شود:

عباس تا وارد حیاط شد. سگ خاتون‌آبادی را دید که ساکت افتاده و تکان نمی‌خورد. خاله چراغ را روشن کرد و آورد. عباس خم شد و نگاه کرد. خون دلمه‌شده، دور خاتون‌آبادی را گرفته بود و کلهٔ لاشه افتاده بود توی بشقاب شله و تن از کمر دولا شده بود. مثل درختی

که باد شکسته باشد. بیلی‌ها آمدندو جمع شدند روی دیوارها. مشدی‌جبار و مشدی‌بابا و عبدالله و موسرخه یک طرف، کدخدا و اسلام طرف دیگر و بقیه از بالای دیوار روبرویی، چشم دوختند به خاله که نشسته بود کنار لاشه زارزار گریه می‌کرد و به عباس که با دندان‌های کلیدشده و چشمان برآمده به‌صورت تک‌تکشان نگاه می‌کرد. [...] عباس با دهان کف‌کرده، زوزه‌کشان از توی کوچه دوید بیرون و از حاشیهٔ دره زد و رفت طرف هه زه وان (همان: ۱۹۶-۱۹۷).

در داستان هفتم موسرخه از دیگر شخصیت‌های قربانی‌شدهٔ بیل است. جوانکِ عاقل و شوخ‌وشنگ آبادی، به‌ناگاه مقهور شرایط زیستی و تحت‌تأثیر فضای قحطی‌زدهٔ روستا دچار جنونِ پرخوری و جوع نمادین می‌شود. هرچیزی به دستش می‌رسد می‌بلعد و با تکرار «گرسمنه» طلب غذا می‌کند. تغییر و استحالهٔ موسرخه به حیوانی غریب در گفت‌وگوی خونسردانهٔ اهالی شنیده می‌شود:

اسلام گفت: موسرخه حیف شد. خیلی حیف شد، چقدر به درد بیل می‌خورد. یادتان هست که؟ اسماعیل گفت: آره مثل بزرگترها بود. پسر مشدی‌صفر گفت: دیگه تمام شده، فکرشو نکنین. مثل اینکه نبوده یا زمان قحطی مرده و رفته (همان: ۲۴۴).

آزار، بیرون‌راندن او از بیل، تهدید و حبس در اشتهای سیری‌ناپذیر موسرخه اثر ندارد. موسرخه به‌تدریج خوی و ظاهری حیوانی می‌یابد. توصیف موسرخه در این صحنه:

جانور عجیبی آمده بود به بیل و زده بود به خرمن. شبیه هیچ حیوانی نبود. پوزه‌اش مثل پوزهٔ موش دراز بود. گوش‌هایش مثل گوش گاو راست ایستاده بود. اما دست‌وپایش سم داشت. دم کوتاه و مثلثی‌اش آویزان بود، دو تا شاخ کوتاه که تازه می‌خواست از زیر پوست بزند بیرون پایین گوش‌ها دیده می‌شد. زور که می‌زد، پلک‌هایش باز می‌شد و چشم‌هایش که مثل چشم‌های قورباغه بالا را نگاه می‌کرد از زیر شاخ‌ها پیدا می‌شد. چند تکه کهنه از اندام‌هایش آویزان بود. نشسته بود و گندم می‌خورد (همان: ۲۴۸).

سرانجام موسرخه را در شهر رها می‌کنند و او در هیئت جونده‌ای از فاضلاب شهر سر درمی‌آورد. راه فراری وجود ندارد؛ شهر هم موسرخه را نجات نمی‌دهد. در شهر جوان قدبلندی می‌گوید:

یه پاسبان صدا بکنیم، دوباره ببردش تو فاضلاب و او درحالی‌که چهاردست‌وپا در میدان بزرگ شهر می‌خزید و طنابی را که به مچ پایش بسته بودند به دنبال می‌کشید (همان: ۲۵۵).

اسلام آخرین قربانی بیل فردِ حاضر و ناظر در هشت داستان، و دست توانای بَیَل است که اهالی در امور جمعی و فردی چشم به هدایت او دارند. همهٔ دارایی اسلام را خانه‌ای، بزی

سیاه، سازی با کاسهٔ بزرگ، و یک گاری تشکیل می‌دهد. اسلام بیلی‌ها را می‌شناسد؛ گاه با آنها همنواست و گاهی طریق مماشات و تحمل در پیش می‌گیرد. مثلاً در مقابل آزار دادن سگی که به روستا پناه برده است، می‌ایستد. توطئهٔ قتل موسرخه را خنثی می‌کند. در صحنه‌ای از داستان، با لاشهٔ الاغی اهالی قحطی‌زده را اطعام می‌کند و نگاه شکرگزار آنها به گریه‌اش می‌اندازد. اما اسلام در ظرف مکانی بیل نمی‌گنجد. مرد خوشنام روستا با تهمت و توطئه اهالی خانه‌اش را گل می‌گیرد. و همان‌طور که روزی به‌تنهایی با گاری‌اش به بَیَل وارد شده بود، دربرابر ارادهٔ بیل آن را ترک می‌کند. «توانمندی» اسلام به‌ناگاه به ضعف می‌گراید. درحقیقت سلطهٔ مخرب مکان توانایی‌های اسلام را بازپس می‌گیرد تاآنجاکه او همچون پیامبری، به گناه قوم نادان، خود را تبعید می‌کند. بیلی‌ها که با تعقل بیگانه‌اند و سطح آگاهی آنها به‌قدر سقف‌ها و دیوارهای خانه‌هایشان کوتاه است، اسلام را قربانی می‌کنند. با حذف اسلام نه‌تنها رفاه و آبادی به بیل بازنمی‌گردد، بلکه بیل سراشیبی سقوط را با سرعت بیشتری طی می‌کند.

> مشدی‌بابا گفت: مشداسلام، می‌خواستم چیزی بهت بگم. اسلام گفت: چی می‌خوای بهم بگی؟ مشدی‌بابا گفت: می‌دونی که تو بیل هو افتاده؟ اسلام گفت: هو چی افتاده؟ [...] مشدی‌بابا گفت: میگن تو و مشدی‌رقیه را دیده ن که پشت یکی از بام‌ها خوابیده بودین بغل هم. اسلام گفت: کی می‌گفت؟ مشدی‌بابا گفت: دیشب تو میدان پشت خانهٔ مشدصفر جمع شده بودن و پسر مشدصفر هم اومده بودو رفته بود بالای هیزم‌ها و می‌گفت که چه‌جوری با سیدآبادی‌ها اومده و پشت‌بام طویله پیدات کرده که با مشدی‌رقیه بغل هم بودین. اسلام گفت: بیلی‌ها چی می‌گفتن؟ مشدی‌بابا گفت: اونا باورشون شده بود (همان: ۲۸۶-۲۸۷).

اما پسر مشدی‌صفر، دست پنهان بیل در قربانی‌کردن اهالی است. او مصدر لودگی، شرارت و حسادت، و مجری خشونت است که سگ مطرودِ پناه‌جسته به بیل را مثله می‌کند، به قصد کشتن موسرخه سنگ بزرگی را بر سر او می‌کوبد، و سرانجام اهالی بیل را با شایعه‌پراکنی و سخن‌چینی علیه اسلام برمی‌انگیزد و اسلام را به ترک روستا مجبور می‌کند.

> پسر مشدی‌صفر تا نزدیکی خانهٔ عباس رسید، ایستاد. خاله از کنار حصیرها نگاه کرد و او را دید و با یک کاسه شله آمد بیرون. دو نفری گذشتند و رفتند توی حیاط، پیش خاتون‌آبادی که منتظر ایستاده بود و دم تکان می‌داد. خاله رفت جلو و کاسهٔ شله را گذاشت زمین. خاتون‌آبادی بی‌اشتها بشقاب را بو کشید و خاله و پسر مشدی‌صفر را نگاه کرد و چشم دوخت به کلنگی که دست پسر مشدی‌صفر بود. پسر مشدی‌صفر کلنگ را برد

و پشت سرش قایم کرد. خاله جلوتر رفت و گفت: چخ چخ! بخور! بخور! خاتون‌آبادی خم شد و شروع کرد به لیس‌زدن شله. [...]پسر مشدی‌صفر یک قدم دیگر جلو آمد و ایستاد. کلنگ را دو دستی برد بالا و مثل برق آورد پایین و کوبید به کمر خاتون‌آبادی. اول صدایی بلند شد. انگار که درختی را انداختند. بعد زوزهٔ درمانده‌ای که ناگهان منفجر شد و تبدیل شد به نعرهٔ وحشتناک و عجیبی که همهٔ بیلی‌ها شنیدند (همان: ۱۹۵-۱۹۶).

۴- نتیجه‌گیری

نتایج پژوهش نشان می‌دهد مکان روایی در اثر مورد بررسی مجموعه‌ای از فضاها، صحنه‌های داستانی، صداها و بوها و دیگر عوامل محیطی را تشکیل می‌دهد. اهمیت مکان در مجموعه داستان به‌هم‌پیوستهٔ *عزاداران بَیل*، در کنار تأثیر ابعاد روانی آن نخست در نامگذاری اثر دیده می‌شود. لفظ عزاداری حال‌وهوایی تراژیک و لحنی حزن‌آمیز در زمینهٔ داستان می‌گسترد. توصیف مکان (بَیل) زمینه‌ای فراهم می‌آورد تا مکان بر عوامل انسانی (شخصیت‌ها) نفوذ کند و فضای روایی شکل گیرد.

نقش فاعلی بَیل، در مقام شخصیتی موهوم و فراداستانی مکان روایی و فضای روانی داستان‌های *عزاداران بیل* را ساخته است. بَیل با نفوذ خود و گسترش سلطه بر زندگی شخصیت‌ها از آنان درماندگان بی‌عملی ساخته است که انگیزه‌ای برای تغییر شرایط موجود ندارند. بَیل فضایی است مکان‌مند که در فرایند شکل‌گیری داستان‌ها و ماهیت روایی اشخاص و روابط میان آنها نفوذ کرده و فضای روایی داستان‌ها را ساخته است؛ از این منظر در بستر فضای روایی و فضای روانی- عاطفیِ متن به شخصیتی فراانسانی با خصایلی شگفت تبدیل شده است که قلبی سیاه در آن می‌تپد؛ افسار زندگی اهالی به دست اوست؛ بیل باتلاقی است از جهل و ناتوانی با مردمی منفعل و تلخ زبان در احاطهٔ وحشت و مرگ. در پیوستار مکان و شخصیت روایی، شخصیت‌ها امتدادی از مکان تلقی می‌شوند؛ آنها معلول فضای زیستی خود هستند، ازاین‌رو وقتی مکان توصیف می‌شود، شخصیت‌ها توصیف شده‌اند؛ شخصیت‌ها متناسب با مکان زندگی و فضای جنونیِ بیل اشخاصی شگفت و غیرقابل پیش‌بینی هستند. خشونت و نفوذ مخرب مکان تأثیر پایدار خود را بر تک‌تک شخصیّت‌ها به‌جا گذاشته است. به‌طوری‌که شخصیت‌ها در مکان مستحیل می‌شوند. کشته شدن سگ توسط اهالی بیل، فرصت این استحالگی را از عباس می‌گیرد. اُنس عباس و سگ را می‌توان از جنس انسِ مشدحسن و گاو او تفسیر کرد. به‌این‌ترتیب تغییر خصلت و روند

دگردیسی موسرخه و مشدحسن، از یک جنس، ولی بروز آنها متفاوت است. مشدحسن با مرگ گاو دچار دیگرپنداری می‌شود، درحالی‌که موسرخه غیر از تغییرات رفتاری از نظر ظاهری نیز هیئتی حیوانی می‌یابد. و اما مشدی‌ریحان مانند اسلام ظاهراً از یوغ جباریت مکان خود را می‌رهانند. اما شهر سایهٔ چرکینی از بیل، و سلطهٔ مکان بر همهٔ جوانب زندگی اهالی چنان قدرتمند است که رهایی امکان‌پذیر نیست. بَیَل برای ادامهٔ سلطه و احیای خود، در پسِ هر بلا، قربانی می‌گیرد. به‌رغم آنکه کهن‌الگوی قربانی ناظر بر احیای محیط و مردمش، و ضامن فراوانی و گشایش است؛ در قیاسی آیرونیک، بَیَل پیوسته رو به سقوط و نابودی پیش می‌رود. قربانیان بیل عموماً به شهر می‌گریزند ولی چنان پیوستهٔ محیط‌اند که انتظار تغییر در آنها عبث می‌نماید. نقش خواننده در مکان روایی این مجموعه داستانِ پیوسته، اهمیتی همسنگِ نگرش راوی و شخصیت، مکان‌های خرد و کلان و زبان داستان دارد، که امکان تبیین و تحلیل لایه‌ها و ابعاد تازه‌ای از داستان و ماهیت اشخاص را فراهم می‌سازد. فاعلیت و استیلای بَیَل بر همهٔ وجوه زندگی اهالی بیل را می‌توان از میان کلام اهالی روستا، آنجایی که برای بیل جان قائل‌اند و آن را زنده می‌پندارند، مشاهده کرد.

پی‌نوشت

۱-Learned helplessness اصطلاحی روان‌شناسی که توسط مارتین سلیگمن مطرح شده است و به واکنش افرادی اطلاق می‌شود که به دلیل تجربه‌های ناکام زیستی تناسبی بین تلاش و موفقیت قائل نیستند و به وضع موجود تن می‌دهند.

منابع

ابوت، اچ. پورتر (۱۳۹۷). *سواد روایت*، ترجمهٔ رؤیا پورآذر و نیما م اشرفی. تهران: اطراف.

اصغری، جواد (۱۳۸۸). «بررسی زیبایی‌شناختی عنصر مکان در داستان». *نشریهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان*، دورهٔ جدید(۲۶): ۲۹-۴۵.

آلوت، میریام (۱۳۹۷). *رمان به روایت رمان‌نویسان*، ترجمهٔ علی‌محمد حق‌شناس. تهران: مرکز.

بوتور، میشل (۱۳۷۹). *جستارهایی درباب رمان*، ترجمه سعید شهرتاش. تهران: سروش.

بارت، رولان (۱۳۹۴). *اس/زد*، ترجمهٔ سپیده شکری‌پوری. تهران: افراز.

پورنامداریان، تقی و سیدان، مریم (۱۳۸۸). بازتاب رئالیسم جادویی در داستان‌های غلامحسین ساعدی. *مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی*، (۶۴)، ۴۵-۶۴.

تقوی، محمد و دهقان، الهام (۱۳۸۸). «موتیو چیست و چگونه شکل می‌گیرد؟». *نقد ادبی*، ۸ (۲)، ۷-۳۱.

تولان. مایکل جی (۱۳۸۳). *درآمدی نقادانه -زبان‌شناختی بر روایت*، ترجمهٔ ابوالفضل حرّی. تهران: بنیاد سینمایی فارابی.

چتمن، سیمور (۱۳۹۰). *داستان و گفتمان*، ترجمهٔ راضیه‌سادات میرخندان. قم: مرکز پژوهش‌های اسلامی صدا و سیما.

حری، ابوالفضل (۱۳۸۸). «مکان در قرآن؛ مؤلفه‌های زمان و مکان روایی در قصص قرآنی». ادب‌پژوهی، (۷ و ۸)، ۱۲۵- ۱۴۲.

حری، ابوالفضل (۱۳۹۲). *جستارهایی درباب نظریهٔ روایت‌شناسی*، تهران: خانهٔ کتاب.

ریکور، پل (۱۳۸۴). *زمان و حکایت پیکربندی زمان در حکایت داستانی*، ترجمهٔ مهشید نونهالی. ج۲. تهران: گام نو.

ساعدی، غلامحسین (۱۳۵۷). *عزاداران بیل*، تهران: آگاه.

سواری، ناجی (۱۳۹۸). *مکان روایتگر، راوی خاموش/ درنگی بر عنصر «مکان» در داستان‌های غلامحسین ساعدی با نگاهی به کتاب «لال‌بازی‌ها»*، دسترسی در: https://www.farhangemrooz.com/news/64059

شاکری، جلیل و بهناز بخشی (۱۳۹۴). «تحلیل روانشناختی شخصیت‌های سه داستان گدا، خاکسترنشین‌ها و آشغالدونی ساعدی». *متن‌پژوهی ادبی*، ۱۹(۶۳)، ۵۵-۸۸ .

صالحی‌مازندرانی، محمدرضا؛ امامی، نصر الله؛ قاسمی پور، قدرت؛ بیدلی، محمدعلی (۱۳۹۹). «گونه‌شناسی مکان و مناسبات سوژه با آن در گفتمان تصوف؛ مطالعهٔ موردی میراث صوفیانهٔ ابوسعید ابوالخیر». پژوهشنامه نقد ادبی و بلاغت، ۹ (۴)، ۶۳-۸۶.

فورستر، ادوارد مورگان (۱۳۶۹). *جنبه‌های رمان*. ترجمهٔ ابراهیم یونسی. تهران: نگاه.

لینت ولت، ژپ (۱۳۹۰). *رساله‌ای درباب گونه‌شناسی روایت و نقطهٔ دید*، ترجمهٔ علی عباسی و نصرت حجازی. تهران: علمی فرهنگی.

میرصادقی، جمال (۱۳۶۰). *ادبیات داستانی (قصه، داستان کوتاه، رمان)*، تهران: ماهور.

مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۸۸). *دانشنامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر*، ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی. تهران: آگه.

مندنی‌پور، شهریار (۱۳۸۳). *ارواح شهرزاد*، تهران: ققنوس.

نصراصفهانی، محمدرضا، و طیبه جعفری (۱۳۸۹). «مقایسهٔ شیوهٔ پردازش شخصیت در گاو ساعدی و مسخ کافکا». *زبان و ادب فارسی، نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی تبریز*، ۵۳ (۲۱۵)، ۱۳۳-۱۵۶.

ولک، رنه و وارن، آوستن (۱۳۷۳). *نظریه ادبیات*، ترجمهٔ ضیاء موحد و پرویز مهاجر. تهران: علمی و فرهنگی.

هارلند، ریچارد (۱۳۸۲). *درآمدی تاریخی بر نظریهٔ ادبی از افلاطون تا بارت*، ترجمهٔ علی معصومی و شاپور جورکش. تهران: چشمه.

Scholes, R. (1968). *Elements of fiction*, Oxford U. P.

Chatman, S. (1978). *Story and Discourse*, Cornell University Press. Ithaca and London.

Morner, K. (1991). *Ralph Rausch. NTC Dictionary Terms*, NTC Publishing group. Abnormal Psychology: Clinical Perspectives on Psychological Disorders Book by Richard P. Halgin and Susan Krauss Whitbourne.

Genette, G. (1988). *Narrative Discourse Revisited*, Trans. Jane E. New York: Cornell University Press Ithaca.

روش استناد به این مقاله:

علی‌پور گسکری، بهناز. (۱۴۰۲). «مکانمندی و استیلای مکان بر شخصیت‌های روایی در «عزاداران بَیَل»». *نقد و نظریه ادبی*، ۱۵(۱): ۷۷-۱۰۲. DOI: 10.22124/naqd.2023.24842.2472

Copyright:

Copyright for this article is retained by the author(s), with first publication rights granted to *Naqd va Nazaryeh Adabi* (*Literary Theory and Criticism*).

This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided that the original work is properly cited.