



شماره ششم

زمستان ۱۳۸۷

صفحات ۱۶۳ - ۱۷۸

واژگان کلیدی

روایت

روایت‌شناسی

طرح

داستان معاصر

نادر ابراهیمی

نقد روایت‌شناختی سه داستان کوتاه نادر ابراهیمی

(خانه‌ای برای شب، دشنام و صدا که می‌پیچد)

دکتر مهیار علوی‌مقدم*

عضو هیأت علمی دانشگاه تربیت معلّم سبزوار

سوسن پورشهرام**

پژوهشگر و مدرس دانشگاه تربیت معلّم سبزوار

چکیده

روایت را می‌توان همچون جنبه‌های درهم بافته‌ای از متن و اثر ادبی به شمار آورد که به همراه زبان، یکی از مهمترین حوزه‌های نظریه ادبی به شمار می‌رود. روایت‌شناسی، در باره شیوه‌های مختلف بیان رویدادها و تحلیل ادبیات روایی نظیر رمان، داستان کوتاه و حماسه به بحث می‌پردازد. هر کدام از این شیوه‌ها، متن ادبی را از زاویه‌ای خاص بررسی می‌کند. شناخت روایت به منتقد، در نقد و تحلیل داستان و عناصر داستانی و نیز به آفریننده داستان در فرایند آفرینش داستان کمک می‌کند. پژوهشگران از راه روایت‌شناسی داستان، ساختار و مناسبات درونی نشانه‌ها را در متن باز می‌یابند. در این مقاله کوشیده شده است به بررسی روایت در سه داستان کوتاه نادر ابراهیمی (خانه‌ای برای شب، دشنام و صدا که می‌پیچد) و مسائلی را که در خواندن داستان اهمیت دارند، اما از جهتی به قدری آشکارند که گاه دیده نمی‌شوند، پرداخته شود؛ درک شیوه‌هایی که ما را به برداشتی تازه و نو از داستان می‌رساند و ارائه تفسیری بهتر از داستان که به‌سادگی از روساخت متن، قابل درک نیست.

*m.alavi2007@yahoo.com

**susanpooria@yahoo.com

تاریخ پذیرش مقاله: ۸۷/۱۲/۱۵

نشانی پست الکترونیکی نویسندگان:

تاریخ دریافت مقاله: ۸۷/۷/۸

۱. درآمد

نادر ابراهیمی^۱ (۱۳۸۷-۱۳۱۵) داستان‌نویس معاصر، نتیجه سالها مطالعه و تدریس خود را در زمینه ادبیات داستانی، عناصر اساسی داستان، فیلم‌نامه‌نویسی، اصول زیباشناسی و درس‌هایی در زمینه نقد و تحلیل هنر و ادبیات و همچنین حاصل بررسی و کنکاش خویش در آثار نویسندگانی که داستانهایی ماندگار خلق کرده‌اند، در مجموعه کتابهایی منتشر کرده است. او همچنین بر پایه همین اصول، داستانهایی را نیز به نگارش درآورده است.

نادر ابراهیمی (۱۳۶۹: ۲۸) در مورد ساختار داستانهایش بر این باور بود که «نثر با موضوع می‌آید. هر موضوع نثر خود را خود انتخاب می‌کند و کلی‌تر اینکه هر موضوع، در هر زمینه نوع نمود خود را برمی‌گزیند». هم از این روست که نادر ابراهیمی به زبان خاصی پایبند نیست و به اندیشه و روایت اهمیت بیشتری می‌دهد، چرا که وی این چنین می‌اندیشید که نوشته‌هایش به منظور بیداری است. مطالعه مجموعه آثار او دلیلی بر صحت این ادعاست، به طوری که اغلب داستانهای نادر ابراهیمی با بررسیهای نقد ادبی جدید به‌ویژه در زمینه روایت‌پردازی همسوست. بر این اساس، در این پژوهش، سه داستان (دو داستان تمثیلی و یک داستان واقعی) از میان آثار بسیار این نویسنده برای نقد انتخاب شد تا با روشی علمی و دقیق، نظامهای موجود در متن روایی را کشف کرد و به خواننده در فهم بیشتر داستان یاری رساند؛ مسائلی که در خواندن داستان حائز اهمیت‌اند اما از جهتی به قدری آشکارند که گاه دیده نمی‌شوند؛ درک شیوه‌هایی که ما را به برداشتی تازه و نو از داستان می‌رساند و ارائه تفسیری بهتر از داستان که به‌سادگی از روستا روایت قابل درک نیست.

ذکر این نکته نیز بایسته است که در حوزه داستان‌پردازی، تعریفهای گوناگون و گاه مستقلی از روایت شده است. یکی از این حوزه‌های تحلیلی، «نقد روایی» Diegesen و تحلیل‌های ساختاری داستان است. نقد روایی، رویکردی در نقد داستان برای تأویل این‌گونه متن‌هاست که توسط پیر برانت (۱۹۴۴) بر اساس الگوی کنشگر گرامس تدوین شد. «نقد روایی برانت دارای دو حوزه است: نخست حوزه‌ای که به شرح موقعیتهای متن که چارچوب کلی روایت را تشکیل می‌دهد، می‌پردازد و دیگری حوزه‌ای که

وضعیت‌های کنشگر را مورد بررسی قرار می‌دهد» (دینه سن، ۱۳۸۰: ۱۳۹). به این ترتیب ابتدا به نظریه‌ها و مبانی مهم روایت‌شناختی اشاره‌ای کوتاه می‌شود و سپس براساس این شیوه، سه داستان انتخابی نادر ابراهیمی مورد نقد و بررسی قرار می‌گیرد.

۲. نظریه‌ها و مبانی روایت

مطالعه دقیق و منظم ساختار طرح در سال ۱۹۲۸ توسط ولادیمیر پراپ، صورت‌نگاری روسی، آغاز شد. او بیشتر نظریات خود را در باره روایت در کتاب ریخت‌شناسی قصه‌های پریان منتشر کرد. پراپ بر این باور بود که یک روایت کامل با وضعیت ثابت آغاز می‌کند (وضعیتی که دارای تعادل و آرامش است)، سپس این آرامش به وسیله نیرو(هایی) بر هم می‌خورد و به وضعیت نامتعادل منجر می‌شود و بالاخره وضعیت نامتعادل دوباره تعادل اولیه خود را باز می‌یابد (و یا نمی‌یابد). پراپ، روایت را متنی می‌داند که تغییر وضعیت را از حالت پایدار به حالت ناپایدار و بازگشت دوباره آن را به حالت پایدار بیان کند. او این تغییر وضعیت را «واقعه» یا «رخداد» (Event) می‌نامد و آن را عنصر اساسی و اصلی روایت می‌داند.

از دیدگاه ریخت‌شناسی، قصه به هر بسط و گسترشی گفته می‌شود که از یک شریا کمبود آغاز شود و پس از پشت سرگذاشتن کارهای بینابینی به عروسی یا کارهای دیگری که بتوانند در پایان جای گیرند، بیانجامد. کار پایانی می‌تواند پاداش، فتح و کشورگشایی... باشد. این بسط و گسترها، حرکت نامیده شود. هر تازه، حرکت جدیدی را ... به دنبال دارد. یک قصه می‌تواند از چندین حرکت تشکیل شده باشد. تجزیه متن نیز در درجه نخست مستلزم تعیین تعداد حرکات آن است (پراپ، ۱۳۶۸: ۱۴۳).

به بیان دیگر، پراپ گونه‌ای از روایت را به دست می‌دهد که بر بنیاد کارکردهای پایه‌ای آن استوار شده است و این کارکردها همواره در توالی یکسانی ظاهر شده‌اند. او ۳۱ کارکرد را از یکدیگر متمایز می‌کند که برای توصیف کنش در تمامی قصه‌های تحلیل شده به کار رفته است: درآمد؛ غیبت (یکی از اعضای خانواده از خانه غیبت می‌کند)؛ ممنوعیت (نهی قهرمان)؛ نقض ممنوعیت؛ خبرگیری (شریر در جستجوی خبر می‌آید)؛ خبریابی؛ فریب‌کاری (شریر سعی می‌کند قربانی خود را بفریبد)؛ هم‌دستی ناخواسته (قربانی به دام می‌افتد) و ...

پراپ در تحلیل خود از قصه‌های پریان به این نتیجه رسید که در حالی که شخصیتها یا افراد قصه ممکن است به ظاهر کاملاً متغیر باشند، باز هم کارکردهایشان در قصه یا به عبارتی اهمیت کنشهایشان از نظر گسترش داستانی، ثابت و قابل پیش‌بینی است. «کارکردهای شخصیتها در قصه، جدا از اینکه چگونه و به وسیله چه کسی ایفا می‌شوند، عناصری پایدار و ثابت‌اند. آنها مؤلفه‌های بنیادی قصه‌اند» (تولان به نقل از پراپ، ۱۹۶۸: ۲۱). پراپ توضیح می‌دهد که نیازی نیست همه ۳۱ عملکرد در هر روایت تکرار شوند، اما عملکردهایی که انتخاب می‌شوند همیشه با همان نظم اتفاق می‌افتند. به این ترتیب آنچه پراپ ارائه می‌دهد فهم کاملی از روایت نیست بلکه شالوده‌الگوی درونی یا ساختار روایت را مشخص می‌کند.

پراپ، علاوه بر این ۳۱ کارکرد، ۷ نقش شخصیتی را نیز شناسایی می‌کند: ۱- شخصیت شری؛ ۲- بخشنده؛ ۳- قهرمان (جوینده یا قربانی)؛ ۴- اعزام‌کننده؛ ۵- یاری‌دهنده؛ ۶- شخص مورد جستجو؛ ۷- قهرمان دروغین (ر.ک: تولان، ۱۳۸۶: ۳۶-۳۴؛ گی‌پرو، ۱۳۸۳: ۱۰۹؛ نیز ر.ک: پراپ، ۱۳۶۸: ۱۴۳؛ مقدادی، ۱۳۷۸: ۲۸۱).

گرماس، یکی از ساختارگرایان و نظریه‌پردازان نشانه-معناشناس پیرو پراپ، کوشید نظریه وی را که به افسانه‌های پریان محدود می‌شد در مورد متنهای روایی انجام دهد. گرماس توضیح می‌دهد که چگونه می‌توان از ساختارهای بنیادین محدود برای نوشتن انواع بی‌شمار داستان استفاده کرد. به این ترتیب، گرماس «روایت‌شناسی» را بر پایه ریخت‌شناسی قصه‌های پریان ولادیمیر پراپ استوار کرد. پراپ، شخصیتهای حکایتهای فولکلوریک مورد نظرش را با «موضوع جمله» یکی دانسته بود و کنشهای ویژه داستان را یعنی «نقش ویژه‌ها» را با «محمول جمله» برابر شناخته بود. گرماس از ژانر خاصی که مورد بحث پراپ بود، فراتر رفت و کوشید «دستور زبان» داستان را بیابد.

روش «معناشناسی داستان» گرماس با اصول متعارف معناشناسی هم‌خوان است. هر داستان از تعدادی «پی‌رفت» و هر پی‌رفت نیز از تعدادی الگوی کنش (Actant) تشکیل شده است. این الگوهای کنش قابل قیاس با شخصیتها در بحث پراپ هستند. همان‌طور که برای شناخت معنای یک جمله باید معنای واژگان و قاعده‌های دستوری و نحوی را دانست، برای شناخت معنای یک متن باید معنای پی‌رفت‌ها و قاعده‌های

«دستور داستان» را دانست. به نظر گِرماس، معنا، زمانی قابل فهم است که در قالب روایت بیان شود. او برای روایت سه نوع ساختار هم‌نشینی قایل بود:

- ۱- کنش‌مند: که چگونگی انجام فعالیتها و کشمکشها را بیان می‌کند؛
- ۲- هم‌نشینی قراردادی: به وسیله آنها وضعیت روایی مورد نظر به سرانجام معهود خود می‌رسد؛
- ۳- هم‌نشینی جابه‌جا کننده (انفصالی): که به کمک آنها انواع جابه‌جا سازی (عزیمت و ورود) روایت انجام می‌شود (ر.ک: چندلر، ۱۳۸۶: ۱۵۱-۱۵۰؛ مقدادی، ۱۳۷۸: ۲۸۳؛ احمدی، ۱۳۷۰: ۱۶۲-۱۶۱).

۳. جایگاه روایت در داستان

در اصطلاح نقد داستان، ساختار روایت، «پیرنگ» نامیده می‌شود. پیرنگ داستان، طرح رویدادها و توالی رخدادها داستان و حاصل ترکیب پی‌رفت زمانی و علیت است. در اصطلاح‌شناسی داستان، طرح «به چگونگی آرایشی گفته می‌شود که نویسنده به رویدادهای داستان می‌بخشد تا به نتیجه‌ای که دلخواه اوست دست یابد. هر طرح زنجیره‌ای از رویدادهای به هم پیوسته است که در کشاکش نیروهای مخالف به اوج و نتیجه می‌رسد» (ایرانی، ۱۳۶۴: ۱۶۴).

به عبارت دیگر طرح، نقشه یا پیرنگ «به معنی مرتب کردن کنشهاست. کنش معمولاً محصول جدال و کشمکش است. این جدال ممکن است میان افراد باشد (انسان در مقابل انسان) یا جدال با قوای بیرونی باشد، جدال با طبیعت، جامعه یا سرنوشت (انسان در مقابل محیط)؛ یا جدال انسان با چیزی در درون خودش باشد (انسان در مقابل خود). نظریه پیرنگ داستانی، برگرفته از دیدگاه‌های ارسطو در فن شعر و نظریه پوئیتیک اوست. ارسطو، پیرنگ را یکی از شش عنصر تراژدی می‌دانست و بر این باور بود که «در یک پیرنگ وحدت یافته، باید توالی پیوسته‌ای از آغاز، میان و پایان وجود داشته باشد. «آغاز» سرمنشأ کنشی است که به چیزی بیشتر نظر دارد، «میان» بیانگر چیزی است که گذشته است و آستن چیزی است که در پی می‌آید و «پایان» در پی

مطالب پیشین می‌آید، اما به چیز بیشتر احتیاج ندارد. در این هنگام است که پیرنگ کامل می‌شود» (مقدادی، ۱۳۷۸: ۳۵۴).

ای. ام. فارستر در کتاب *جنبه‌های رمان* (Aspects of Novel) (۱۹۲۷) در توصیف پیرنگ داستان، بین پیرنگ و روایت، پیوندی برقرار می‌کند و داستان را روایتی می‌داند که در آن، حوادث و رویدادها به ترتیب زمانی مرتب شده‌اند. پیرنگ نیز روایتگر رویدادهاست، با این تفاوت که در پیرنگ بر علت تأکید می‌شود (Cf. Abrams, 1999: 228). همین موضوع است که بین پیرنگ و روایت، پیوندی برقرار می‌کند و در نقد و تحلیل داستان، ضروری می‌نماید.

۴. ساختار روایت در داستان

داستان را می‌توان طرح‌روایی مقدماتی نامید. ماجراهای روایی در پیرنگ شکل می‌گیرد و سازمان می‌یابد. طرح اگرچه جزئی از ساختار متن است، در محدوده خود نیز دارای اصولی است. همان‌طور که بیان شد، هر داستان، حاصل به هم ریختن یک تعادل است. اگر زمان خطی مورد نظر باشد، فرایندهای سه‌گانه را می‌توان به این صورت بیان کرد: «فرایند پایدار نخستین - فرایند ناپایدار میانی - فرایند پایدار فرجامین»

در حقیقت گذر از فرایند پایدار نخستین به فرایند ناپایدار میانی، توسط نیروی ویران‌کننده یا گذر از فرایند ناپایدار میانی در رسیدن به فرایند پایدار فرجامین، توسط نیروی سامان‌دهنده، از مهمترین ویژگیهای طرح است. هر طرح ساختاری در تلاش است که این فرایندهای سه‌گانه را سازماندهی کند. تعادل برقرار کردن بین این فرایندهای سه‌گانه، خود از مهارتهای طرح‌ریزی ساختارهای داستانی است (نک: محمدی، ۱۳۷۸:

۱۰۷ و ۱۰۵). به بیانی دیگر، ساختمان طرح داستان شامل مراحل زیر است:

۱- زمینه‌چینی که مرحله آرامش است و در آن زمان، مکان و شخصیت‌های داستان معرفی می‌شوند (فرایند پایدار نخستین)؛ ۲- بحران که نقطه شروع داستان است و در آن، مسئله یا مشکلی توسط نیروی ویران‌کننده رخ می‌دهد و آرامش نخستین شکسته می‌گردد (فرایند ناپایدار میانی)؛ ۳- اوج‌گیری که مرحله تلاش قهرمان یا قهرمانان داستان (نیروی سامان‌دهنده) برای برطرف کردن بحران و حل مسئله است و

اصلی‌ترین بخش داستان را تشکیل می‌دهد؛ ۴- مرحله گره‌گشایی که حساس‌ترین بخش داستان است و بحران در آن به وسیله نیروی سامان‌دهنده برطرف می‌گردد؛ ۵- فرود یا نتیجه‌گیری که در آن آرامش دوباره برقرار می‌شود (فرایند پایدار فرجامین) (نک: خسرونژاد، ۱۳۸۲: ۱۲۲).

به این ترتیب، نیروی ویران‌کننده، آرامش اولیه را برهم می‌زند و داستان را از مرحله پایدار نخستین به مرحله ناپایدار میانی سوق می‌دهد و این عدم تعادل به وجود آمده، توسط نیروی سامان‌دهنده، برطرف می‌شود و بار دیگر آرامش برقرار می‌شود. با توجه به آنچه بیان شد، شیوه بیان روایت (طرح داستان) در سه داستان نادر ابراهیمی مورد تحلیل و بررسی قرار می‌گیرد.

۵. طرح‌های^۲ داستانی نادر ابراهیمی

در داستانهای مورد بررسی در این جستار، ماجرا با یک کمبود یا محرومیت آغاز می‌شود. شخصیت اصلی یا قهرمان داستان و نیرو(های) برهم زننده آرامش با هم درگیر می‌شوند و به این ترتیب داستان با یک کشمکش آغاز می‌گردد.

۵-۱. طرح داستان خانه‌ای برای شب

خانه‌ای برای شب، داستان کوتاه و نمادینی است که در سالهای ناآرام حکومت پهلوی نگاشته شد. «رمان محصول دوران ثبات است و داستان کوتاه روایتگر تغییرات. در جوامعی که مدام دستخوش ناآرامی و بی‌ثباتی است، نویسنده بیشتر می‌تواند به نوشتن داستان کوتاه اکتفا کند تا خصلتها و ویژگیهای اجتماعی و سیاسی جامعه تقریباً تثبیت یابد» (میرصادقی، ۱۳۶۶: ۱۲).

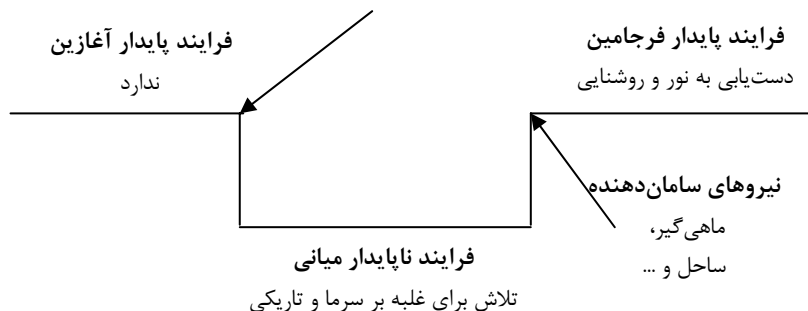
داستان با توصیف محل زندگی ماهیگیر آغاز می‌شود و همین توصیف ابتدایی کافی است تا خواننده، به راحتی وضعیت نامساعد شخصیتها را درک کند و در هنگام خواندن داستان با آنها همراه و هم‌گام شود زیرا اگر صحنه با موقعیت تاریخی، جغرافیایی، فکری و فرهنگی داستان و شخصیتهای آن تناسب هنری داشته باشد، مخاطب با شخصیتهای داستان بهتر ارتباط برقرار می‌کند (نک: روزبه، ۱۳۸۱: ۳۶).

سرما و تاریکی (نیروی ویران کننده) همه جا را فرا گرفته است. صیاد که به داشتن فانوس راضی نمی شود و نور نیمه مرده هیچ فانوسی به او دلگرمی نمی دهد، در اندیشه دست یافتن به خورشید (نور و روشنایی) است. او با کمک ساحل، مرجان و... (نیروهای سامان دهنده) وسایل کار را آماده می کند؛ توری سیمی و نی بلندی که تور را بر سر آن بگذارد. صیاد بر بالای صخره‌ای - همان جا که در تصویرهای شهری، آفتاب غروب می کند - تور می اندازد. «صیاد، غم آلودترین آواز امیدش را آغاز کرد: به شبهای تاریک ما و به آنکه دیگر تن به ستایش فانوس نمی دهیم بیاندیش. به دل‌های جوشان از امید و دیدگان در انتظار مانده فرزندان من بیاندیش» (ص ۴۹). داستان با مبارزه تاریکیها آغاز می شود (فرایند ناپایدار میانی).

«کلبه کهنه کنار رود، انباشته از نگاه، در تاریکی شب فرومانده بود...» (۴۰).
 «صیاد کورسان انگشتانش را به روی زمین کشید و پرسید: آنها را کجا گذاشته‌ای؟» (۴۰).
 «ماهگیر صبرش تمام شد: «لعنت به شبهای بی فانوس». و فریاد کشید: لعنت به شبهای بی فانوسی که بوی سرما و مرگ می دهد» (۴۱).
 در آن هنگام که خورشید فریفته آواز جانسوز و پر امید صیاد می شود، نقطه بحران یا اوج داستان است. «خورشید آهسته آهسته به تور نزدیک شد» (۴۹).
 «آفتاب سرش را میان تور گذاشت. دریا طوفان نعره‌اش را به آسمان فرستاد. آفتاب در میان تور فرو رفت. دریا خاموش شد» (۴۹).
 با به دست آمدن این نیروی روشنایی افزون و چیره شدن بر تاریکی و سردی، قصه، وارد مرحله فرایند پایدار فرجامین می شود.

«صیاد لحظه‌ای به تور و به صید خویش نگریست. آنگاه با تمامی وجودش نعره کشید: من، خورشید را شکار کرده‌ام. پیرمردی از دورترین نقطه شمال دنیا فریاد او را شنید. سرش را بلند کرد و گفت: مردی خورشید را شکار کرده است! زنی، از دورترین کران جنوب جهان، گهواره فرزندان را نگه داشت و گفت: آه... مردی خورشید را شکار کرده است! در سراسر مغرب زمین، مردم از خانه‌هایشان بیرون ریختند؛ به آسمان نگریستند و گفتند: مردی خورشید را شکار کرده است!» (۵۰).
 الگوی فرایند پایدار و ناپایدار داستان خانه‌ای برای شب چنین است:

نیروی ویران کننده: وجود سرما و تاریکی



۵-۲. طرح داستان دشنام

داستان دشنام «یکی از بهترین و موفق‌ترین داستانهای تمثیلی و نمادین ابراهیمی است» (میرصادقی، ۱۳۸۲: ۲۶۶). این داستان نخستین اثر نویسنده در سالهای پرتنش و ناآرام پیش از انقلاب است. «یکی از دلایل گرایش نویسندگان ما به داستان کوتاه در این دورهٔ پرجنب و جوش این است که در داستان کوتاه بهتر می‌توان موقعیتهای و لحظه‌های حساس و ناپایدار و رویدادهای تند و زودگذر را تصویر کرد» (تقی‌زاده، ۱۳۷۲: ۴). نویسنده، داستان دشنام را بر پایهٔ حوادث و ماجراها پیش می‌برد، بنابراین شخصیتها هویت مشخص و مستقلی ندارند، «در واقع اشخاص در این‌گونه داستانها برگه‌هایی هستند که به دست طوفان حوادث سپرده شده‌اند. به این اشخاص نمونهٔ نوعی گفته می‌شود، زیرا آنها، اشخاص مستقل با هویتی مشخص و منحصر به فرد نیستند، بلکه خصوصیات را که مشترک میان یک دسته یا گروه از افراد جامعه است، دارا هستند» (نوذری، ۱۳۷۰: ۱۵۸).

سنجاب، به سبب اعتراض به شکار شدن برادرش توسط شیر (نیروی ویران کننده)، از جنگل بزرگ رانده شد. داستان با کشمکش آغاز می‌شود (فرایند ناپایدار میانی). سنجاب تنها با خود اندیشید «دنیا پر از همه چیز است و بی‌شک، جنگل، در میان آنها چیزی است. مرا جنگلهای دیگر و درختان سیب وحشی دیگری خانه خواهند شد» (۹۱).

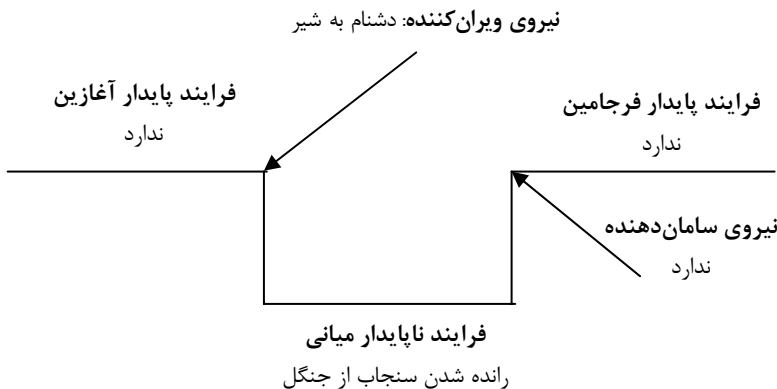
پس جنگل بزرگ را ترک کرد و برای یافتن خانه‌ای کوچک و مکانی آرام به راه افتاد. در جنگلی دیگر مرزبانان مانع ورود او شدند چرا که «جنگلهای عالم همه به هم گره خورده‌اند و شاخه‌های باریک تاکهای وحشی فرسنگها راه را به هم زنجیر کرده است» (۹۱).

سنجاب از این که او را در هیچ جنگلی نخواهند پذیرفت، نهراسید و با خود گفت: «دنیا پر از همه‌چیز است و بی‌شک بیشه کوچکی که از چار سوی باز باشد در میان آنها چیز است» (۹۲).

اما سنجابهایی بیشه از ترس این که مبادا باد، یا تاکهای وحشی - که فرسنگها راه به هم زنجیر شده‌اند - برای شیر خیر ببرند که سنجاب دشنام‌گوی را پذیرفته‌اند، به او گفتند: «بدان که بیشه‌های باز، فرزندان خلف جنگلهای بسته‌اند» (۹۳).

سنجاب در حالی که گریه‌اش گرفته بود، با خود تکرار کرد: «دنیا پر از همه چیز است و صحرا در میان آنها چیزی است» (۹۵). اما در میان صحرا نیز جایی برای سنجاب نبود. تا اینکه سرانجام چرخ بزرگی، راهش را از روی سر او باز کرد (اوج داستان). «و یک روز که چنین بود چرخ بزرگی (از همان چرخها که زنگ زده بودند و صدا می‌کردند) راهش را از روی سر او باز کرد. سورچی بی‌خیال به گندمهای زرد بادخوابانده چشم دوخته بود و یکی از ترانه‌های غم‌انگیز قدیم سرزمینش را زمزمه می‌کرد» (۹۸).

الگوی فرایند پایدار و ناپایدار داستان دشنام چنین است:



۵-۳. طرح داستان صدا که می پیچد

نادر ابراهیمی در مجموع، پنج داستان در مورد صحرا و ترکمنها نوشت. «ماحصل فرورفتن در فضای صحرا، پنج قصه بود. در حقیقت سه قصه کامل و دو طرح. بعد، فضا خود را کنار کشید و آنگاه من دیگر نتوانستم نوشتن قصه‌های صحرائی را ادامه بدهم. دلم خیلی می خواست این کار را بکنم؛ اما نشد که نشد. و نخواستم تقلب کنم و یک فضای مصنوعی برای خودم به وجود بیاورم یا همان پنج قصه را به صور مختلف تکرار کنم و از مهارت یا نوشتن خود سوء استفاده کنم. این کار، مقدور بود ولی درست نبود» (ابراهیمی، ۱۳۶۹: ۴۰-۳۹). داستان صدا که می پیچد، داستانی برگرفته از واقعیت است. داستانی که «تصویرگر تار و پود ظریف روح انسانی و نمایشگر رابطه‌های دایمی و همبستگی آنها با هم، اختلافهایشان، انتظارها و آرمانهایشان، امیدها و رؤیاهای، غمها و شادیها و رنجها و محرومیت‌هایشان است» (میرصادقی، ۱۳۸۰: ۲۶۳).

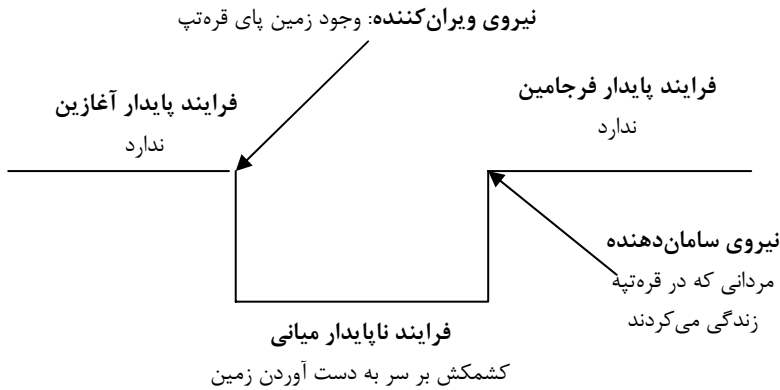
زمین کوچک عثمان افتاده بود پای قره‌تپه (فرایند پایدار آغازین) و بایروم خان (نیروی ویران کننده) عاشق این زمین بود. بایروم خان می اندیشید که اگر خاک عثمان را بخرد، زمینهایش به قره‌تپه می رسد. آن وقت، بالای قره‌تپه، یک تالار می ساخت و از آن بالا تمام مرزهای خاک خودش را می دید. اما عثمان به هیچ طریقی حاضر نبود زمین خود را از دست بدهد؛ نه با زمین بیشتر، نه با زور و تهدید. «زمین مال خداست، به او بگو؛ اما من روی آن می کارم و به هیچ کس نمی دهمش» (۱۳۱).

بایروم خان نیز نمی توانست از زمین عثمان چشم بپوشد. پس، شیوه‌ای دیگر در پیش گرفت. او یک مرد شهری را با یک سند ساختگی همراه با دو ژاندارم به سراغ عثمان فرستاد. «قانون می گوید زمین مال کسی است که قباله دارد» (۱۳۲).

عثمان این بار بدون هیچ حرفی، وسایلش را جمع کرد و همراه همسرش - مارال - و برادرزاده‌هایش به خانه برادر مارال - جوچی - رفت. عثمان، به تمام اوبه‌های قره‌تپه سرکشید و از آنها کمک خواست. او حتی نزد بایروم خان نیز رفت. به این ترتیب ۷۵ سوار ترکمن به زمین عثمان رفتند تا مرد شهری را بیرون کنند. ترکمنها نزدیک زمین عثمان رسیدند. ابتدا عثمان سعی کرد شهری را راضی کند، که زمین را پس بدهد. اما شهری خودش را مالک زمین می دانست.

«شهری تفنگش را سر دست بُرد و صدا پیچید. عثمان فرو افتاد. از پشتِ قامت خمیده عثمان، شهری بایروم خان را دید... و ضربه خون‌خواه چوب دست او را بر شانه خود احساس کرد؛ اما در دم صدای تیر دیگر تفنگ شهری بلند شد و بایروم خان بی صدا خمید و زمین خورد» (۱۴۰).

الگوی فرایند پایدار و ناپایدار داستان صدا که می‌پیچد چنین است:



۶. شیوه روایت (زاویه دید) در سه داستان برگزیده نادرابراهیمی

روایت‌شناسان معمولاً روایت را متنی می‌دانند که در آن، قصه‌گویی (راوی)، قصه‌ای را بیان می‌کند. در حقیقت، هر داستان از بیان حادثه‌ای آغاز می‌شود. رخدادی، قتلی و یا شرح زندگی، همگی آنجا که بیان می‌شوند، سویه‌ای داستانی می‌یابند و به «حوادث داستانی» تبدیل می‌شوند. هر راوی همواره ادراک خود را از داستان بیان می‌کند و بر اساس این ادراک پاره‌ای از حادثه‌ها را برمی‌گزیند و قسمتی را نیز کنار می‌گذارد؛ یعنی هر راوی ناگزیر است که ادراک مخاطب را «حدّ روشنگری داستان» بداند. باید گونه‌ای دانش مشترک میان راوی و مخاطب وجود داشته باشد (نک: احمدی، ۱۳۷۰: ۱۶۱).

بنابر این، انتخاب شیوه روایت به نوع تأثیری که داستان‌نویس می‌خواهد روی خواننده بگذارد ارتباط مستقیم دارد. به عبارت دیگر زاویه دید، جایگاه نویسنده را با جهان داستانش تبیین می‌کند و احساسات خواننده را نسبت به شخصیت‌ها آشکار

می‌سازد. «از این جهت انتخاب زاویه دید از اهمیت بسیاری برخوردار است، زیرا سازمان‌بندی داستان در گرو آن است» (میرصادقی، ۱۳۸۰: ۳۵۸).

شیوه روایت در این سه داستان و بسیاری از داستانهای نادر ابراهیمی، به صورت دانای کل است. استفاده از راوی دانای کل، بستر مناسبی ایجاد می‌کند تا نویسنده، در ضمن داستان، اندیشه‌ها و دیدگاههای خود را نیز مطرح کند. کاربرد این شیوه اگرچه خواننده را از جهان داستان دور می‌کند، اما سبب می‌شود مخاطب اندیشه‌ها، ادراکها و احساسات نویسنده را به خوبی دریابد و این امتیازی است جبران‌کننده آن محرومیت. به این ترتیب هرگاه موضوع داستان علاوه بر گسترش، به استنتاج و استدلال هم نیاز داشته باشد، حضور نویسنده دانای کل اجتناب‌ناپذیر است (نک: ایرانی، ۱۳۸۰: ۳۸۷). نادر ابراهیمی همواره در جریان روایت حضور دارد، نتیجه‌گیری می‌کند و احساس خود را نسبت به آنچه در داستانش رخ می‌دهد به خواننده انتقال می‌دهد؛ به همین دلیل حضور او در تمامی آثارش پررنگ است. او عقاید و باورهایش را بی‌پروا به مخاطب عرضه می‌کند و می‌کوشد ارتباطی تنگاتنگ و صمیمی با خواننده‌اش برقرار کند.

۷. نتیجه‌گیری

۷-۱. یک داستان خوب، برآیند دو عنصر زیبایی و ساختار است. هر داستان از پیوند استوار بین دو عنصر روبه یا سطح و ساختار تشکیل شده است. در حقیقت، ارزش هر داستان در زیبایی نهفته در آن است تا آنجا که ساختار درست یک داستان می‌تواند به زیبایی آن بیفزاید. بنابراین، شناخت ساختار روایی و توصیف و تشریح آن، یکی از مهمترین نکته‌ها در پژوهشهای ادبی است. نقد روایی نیز الگو و روشی مناسب برای تأویل متن است. منتقد با استفاده از تحلیل ساختاری داستان و به‌ویژه رویکرد نقد روایتی می‌تواند به مطالبی ورای آنچه در معنا نهفته است و در نظام صوری متن وجود دارد، دست یابد؛

۷-۲. همان‌طور که بیان شد هر نویسنده‌ای برای بیان داستان خود شیوه‌ای خاص را برمی‌گزیند. بنابراین ممکن است داستانی از وسط ماجرا شروع شود یا حتی از گفتگو

یا حادثه. انتخاب طرح مناسب برای داستان، نوع شروع داستان، کاربرد عنصر تعلیق، چگونگی به پایان رساندن ماجرا، در کل داستان تأثیر به‌سزایی خواهد داشت؛ ۳-۷. ماجرای داستان با یک کمبود یا محرومیت آغاز می‌شود؛ شخصیت اصلی یا قهرمان داستان و نیرو(های) برهم‌زننده آرامش با هم درگیر می‌شوند و به این ترتیب ماجرا با یک کشمکش (فرایند ناپایدار میانی) شروع می‌شود. شخصیت اصلی با همکاری نیرو(های) سامان‌دهنده، برای برقراری مجدد آرامش (فرایند پایدار فرجامین) تلاش می‌کند، اما همیشه موفقیت در انتظار قهرمان داستان نیست، زیرا برخی از داستانهای نادر ابراهیمی وقایع زندگی را به تصویر می‌کشد و خواننده را با حقایقی آشنا می‌کند که ممکن است در زندگی هر فردی رخ دهد. به این ترتیب می‌توان نتیجه گرفت که داستانهای نادر ابراهیمی، به‌ویژه این سه داستان، اغلب ویژگیهای یک طرح کامل و درست را داراست؛

۴-۷. شیوه بیان داستان به گونه‌ای است که ما در طول روایت وجود راوی را در جریان داستان می‌بینیم. در حقیقت، داستان از زبان راوی آگاه و همه‌چیزدان، البته خارج از حوزه عمل، روایت شده است. راوی خارج از داستان است، در میان داستان نیست و برای خود نقشی در نظر نمی‌گیرد اما حضور او در داستان به راحتی قابل درک است.

پی‌نوشت

۱- آثار نادر ابراهیمی را می‌توان به هفت دسته تقسیم کرد که البته برخی از آنها جزو داستانهای برگزیده‌اند. کتاب *کلاغ‌ها*: برنده جایزه اول فستیوال کتابهای کودکان توکیو- ژاپن، برنده جایزه اول (سیب طلایی) براتسیلاوا، برنده جایزه اول تعلیم و تربیت از یونسکو؛ داستان *دور از خانه*: برگزیده کتاب شورای کتاب کودک و کتاب برگزیده آسیا از سوی سازمان جهانی یونسکو؛ داستان *پهلوان پهلوانان پوریای ولی*: برنده جایزه بزرگ جشنواره کتاب کودک کنکور نوما ژاپن و ...

الف- آثار کودکان، شامل کتابهای داستانی (کتابهایی مانند: *آن شب تا سحر؛ باران، آفتاب و قصه کاشی؛ پهلوان پهلوانان، پوریای ولی؛ دور از خانه؛ سنجابها؛ کلاغها* و ...)، کتابهای علمی (مانند: *داستان سنگ و فلز و آهن؛ فرهنگ مواد معدنی ایران* و ...)، آثار منتشر نشده و زیر چاپ (۷ کتاب).

ب- آثار بزرگسالان (مانند: آتش بدون دود؛ ابن مشغله؛ ابوالمشاغل؛ افسانه باران؛ بر جاده‌های آبی سرخ؛ پاسخ‌ناپذیر؛ چهل نامه کوتاه به همسر؛ خانه‌ای برای شب؛ مردی در تبعید/بدی؛ یک عاشقانه آرام و ...).

ج- آثار نظری (مانند: صوفیانه‌ها و عارفانه‌ها؛ لوازم نویسندگی؛ مقدمه‌ای بر مراحل خلق و تولید ادبیات کودکان و ...).

د- آثار ترجمه‌ای (مانند: آدم آهنی؛ مویه کن سرزمین محبوب من و ...).

هـ - فعالیت‌های سینمایی (تدریس، نویسندگی و کارگردانی، ساخت فیلم مستند علم کوه و تخت سلیمان و مجموعه‌های تلویزیونی آتش بدون دود، سفرهای دور و دراز هاسی و کامی در وطن و ...) و فیلمنامه و نمایشنامه

و - مقاله‌ها (۱۲ مقاله).

ز- ساخت شعر و آهنگ.

۲- نادر ابراهیمی در کتاب مقدمه‌ای بر مراحل خلق و تولید ادبیات کودکان (۱۳۶۳: ۴۳) توضیح می‌دهد که طرح، در وهله نخست، مسلماً مکتوب یا مضبوط کردن یک یا چند جرقه مربوط به هم است با نظمی محدود و موضوعی، همراه با تفکرات و حرکاتی در جهت تنظیم «ماجرها»ی آن جرقه یا جرقه‌ها. البته در داستان کوتاه، طرح، گسترش و پیچیدگی کمتری نسبت به رمان یا داستان بلند دارد، اما به هر حال ساختمان همه طرح‌ها از سه بخش فرایند پایدار آغازین، فرایند ناپایدار میانی، و فرایند پایدار فرجامین، تشکیل می‌شود. زیرا هر طرح با واقعه‌ای - که اغلب با پدید آمدن عدم تعادل در موقعیتی همراه است - آغاز می‌شود. این ماجرا در میانه داستان بسط و گسترش می‌یابد و سرانجام در پایان به اوج و آرامش ابتدایی خود بازمی‌گردد.

کتابنامه

ابراهیمی، نادر (۱۳۴۸)، *خانه‌ای برای شب*، تهران، امیرکبیر.

_____ (۱۳۶۹)، *مجموعه اول (قصه‌های کوتاه)*، چاپ اول، تهران، امیرکبیر.

_____ (۱۳۶۳)، *مقدمه‌ای بر مراحل خلق و تولید ادبیات کودکان*، تهران، آگاه.

_____ (۱۳۸۱)، *هزارپای سیاه و قصه‌های صحرا*، تهران، روزبهان.

احمدی، بابک (۱۳۷۰)، *ساختار و تأویل متن (نشانه‌شناسی و ساختارگرایی)*، ۲جلد، تهران،

نشر مرکز.

اخوٲ، احمد (۱۳۷۱)، *دستور زبان داستان*، اصفهان، نشر فردا.
 ایرانی، ناصر (۱۳۴۶)، *داستان، تعاریف، ابزارها و عناصر*، تهران، کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

پراپ، ولادیمیر (۱۳۶۸)، *ریخت‌شناسی قصه*، ترجمهٔ مدیا کاشیگر، تهران، نشر روز.
 تقی‌زاده، صفدر (۱۳۷۲)، *شکوفایی داستان کوتاه در دههٔ نخستین انقلاب*، تهران، علمی.
 تولان، مایکل (۱۳۸۶)، *روایت‌شناسی*، درآمدی زبان‌شناختی - انتقادی، ترجمهٔ فاطمه علوی - فاطمه نعمتی، تهران، سمت.

چندلر، دانیل (۱۳۸۶)، *مبانی نشانه‌شناسی*، ترجمهٔ مهدی پارسا، تهران، شرکت سوره مهر.
 خسرونژاد، مرتضی (۱۳۸۲)، *معصومیت و تجربه؛ درآمدی بر فلسفهٔ ادبیات کودک*، تهران، نشر مرکز.

روزبه، محمدرضا (۱۳۸۱)، *ادبیات معاصر ایران* (نثر)، تهران، روزگار.
 گی‌پرو، پیر (۱۳۸۳)، *نشانه‌شناسی*، تهران، نشر آگاه.
 لچت، جتن (۱۳۷۷)، *پنجاه متفکر بزرگ معاصر (از ساختارگرایی تا پسامدرنیته)*، ترجمهٔ محسن حکیمی، تهران، خجسته.

مارتین، والاس (۱۳۸۲)، *نظریه‌های روایت*، ترجمهٔ محمد شهباز، تهران، هرمس.
 محمّدی، محمّد هادی (۱۳۷۸)، *روش‌شناسی نقد ادبیات کودکان*، تهران، سروش.
 مقدادی، بهرام (۱۳۷۸)، *فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی (از افلاطون تا عصر حاضر)*، تهران، فکر روز.
 مک‌کی، رابرت (۱۳۸۲)، *داستان: ساختار، سبک و اصول فیلم‌نامه‌نویسی*، ترجمهٔ محمّد گذرآبادی، تهران، هرمس.

میرصادقی، جمال (۱۳۸۲)، *داستان‌نویسهای نام‌آور معاصر ایران*، با نقد و بررسی آثار سی و یک نویسنده از آغاز داستان‌نویسی نوین ایران تا انقلاب ۱۳۵۷، تهران، اشاره.

_____ (۱۳۶۶)، *داستانهای نو (با مقدمهٔ جمال میرصادقی)*، تهران، شباهنگ.

_____ (۱۳۸۰)، *عناصر داستان*، تهران، سخن.

نوذری، داریوش (۱۳۷۰)، *راه و روش داستان‌نویسی*، تهران، پیام نو.

Abrams, M.H (1999), *A Glossary of literary terms*, seventh edition,
 Thomson learning, U.S.A.