کاوش‌نامهٔ ادبیّات تطبیقی (مطالعات تطبیقی عربی - فارسی)
دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی، دانشگاه رازی کرمانشاه
سال سوّم، شمارهٔ ۱۲، زمستان ۱۳۹۲ هـ ش/ ۱٤۳۵ هـ ق/ ۲۰۱٤ م، صص ۱۷-۳۷

روایت‌شناسی داستان‌های کوتاه نادر ابراهیمی و اکرم هنیه
(مطالعهٔ موردی: داستان «غیرممکن» و «هزیمة شاطر حسن»)[۱]

پیمان صالحی[۲]
استادیار گروه زبان و ادبیّات عربی، دانشگاه ایلام، ایران

چکیده
نگاه روایت‌شناسانه، با تأکید بر ساختار روایت می‌کوشد با عبور از رویه یا سطح و ساختار متن، به لایه‌های درونی آن دست یابد. در حقیقت، نویسنده با ایجاد نوع خاص روایت و راوی در داستان خود، سلسله‌ای زنجیروار از «نویسنده، پیام و گیرنده» را به کار می‌گیرد. در این پژوهش، تلاش شده است تا به روش توصیفی - تحلیلی، از یک سو با استفاده از فرضیهٔ مدل کنشی گریماس، ارتباط میان شخصیّت‌های داستانی و از سوی دیگر به یاری روایت‌شناسی پراپ یعنی فرایند پایدار و ناپایدار، ساختار و مناسبات درونی نشانه‌های متن دو داستان کوتاه «غیر ممکن» از نادر ابراهیمی، نویسندهٔ ایرانی و «**هزیمة شاطر حسن**» (شکست شاطر حسن) از اکرم هنیه، نویسندهٔ فلسطینی را مورد بررسی قرار دهد. نتایج نشان از آن دارند که این دو نویسنده با ایجاد نوع خاص روایت و راوی در داستان خود، سلسله‌ای زنجیروار از نویسنده، پیام و گیرنده را به کار گرفته‌اند. دو داستان مذکور از طرح بسیار مناسبی برخوردارند؛ چراکه هیچ حادثه‌ای در آن‌ها نیست که با کلّیت داستان بی‌ارتباط و در القای مفهوم کلّی داستان، نقشی نداشته باشد. زاویهٔ دید در آن‌ها، دانای کلّ است و در طول روایت، صحنه‌پردازی‌های مختلف راوی قابل مشاهده‌اند. علاوه بر آن، به ندرت ممکن است شخصیّت اصلی، حامل کلّ جهان‌بینی یا اعتقادات یک نویسنده باشد؛ امّا بررسی این دو داستان نشان می‌دهد که ابراهیمی و هنیه به خوبی توانسته‌اند خود را تمام و کمال به صورت شخصیّت‌های اصلی داستان درآورند و به این وسیله، اعتقادات و جهان‌بینی خویش را در قالب این شخصیّت‌ها به خواننده ارائه نمایند. از دیگر نکاتی که این دو نویسنده به آن توجّه داشته‌اند، استفاده از داستان کوتاه برای به تصویر کشیدن اوضاع نابسامان مملکتشان است؛ زیرا در جوامعی که مدام دستخوش ناآرامی و بی‌ثباتیند، نویسنده بیشتر به نوشتن داستان کوتاه اکتفا می‌کند تا اوضاع سیاسی-اجتماعی جامعه تقریباً تثبیت یابد.

واژگان کلیدی: نادر ابراهیمی، اکرم هنیه، داستان کوتاه، الگوی کنشگر، فرایند پایدار و ناپایدار.

---

۱. تاریخ دریافت: ۱۳۹۲/۹/۱۰ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۲/۱۲/۱۴
۲. رایانامه: salehi.payman@yahoo.com

۱. پیشگفتار

روایت را می‌توان هم‌چون جنبه‌های در هم بافته‌ای از متن و اثر ادبی به شمار آورد که به همراه زبان، یکی از مهم‌ترین حوزه‌های نظریهٔ ادبی به شمار می‌رود. روایت‌شناسی، دربارهٔ شیوه‌های مختلف بیان رویدادها و تحلیل ادبیّات روایی نظیر رمان، داستان کوتاه و حماسه به بحث می‌پردازد و هرکدام از شیوه‌های متن ادبی را از زاویه‌ای خاص بررسی می‌کند. شناخت روایت از یک طرف به منتقد، در نقد و تحلیل داستان و عناصر داستانی و نیز به آفرینندهٔ داستان در فرایند آفرینش داستان کمک می‌کند و از طرف دیگر، پژوهشگران از راه روایت شناسی داستان، ساختار و مناسبات درونی نشانه‌ها را در متن بازیابی می‌کنند.

نگاه روایت‌شناسانه با تأکید بر ساختار روایت می‌کوشد تا با عبور از رویه یا سطح و ساختار متن، به لایه‌های درونی آن دست یابد. در حقیقت، نویسنده با ایجاد نوع خاص روایت و راوی در داستان خود، سلسله‌ای زنجیروار از «نویسنده، پیام و گیرنده» را به کار می‌گیرد.

در پژوهش حاضر، تلاش کرده‌ایم تا با کاربرد شیوه‌های جدید تحلیل داستانی نقد روایتی، (استفاده از فرایند پایدار و ناپایدار) و نیز الگوی کنشگر گریماس[1] دو داستان کوتاه «غیر ممکن» از نادر ابراهیمی و «**هزیمة شاطر حسن**» از اکرم هنیه، دو نویسندهٔ برجستهٔ ایرانی و فلسطینی را بررسی و تحلیل کند تا با یاری روایت شناسی، ساختار و مناسبات درونی نشانه‌های متن و با کاربرد نشانه‌شناسی، ارتباط میان شخصیّت‌های داستانی را تبیین نماید؛ با این هدف که علاوه بر آشنایی خواننده با اندیشه‌های این دو نویسنده و شناخت شیوهٔ داستان‌پردازی آنان، زیبایی‌های هنری آن دو را در بوتهٔ نقد و داوری عقل قرار دهد.

قبل از تحلیل ساختارگرایانهٔ دو داستان کوتاه[2] «غیر ممکن» ابراهیمی و «**هزیمة شاطر حسن**» هنیه، لازم است چندین مسأله مورد بررسی قرار گیرند:

۱-۱. داستان کوتاه چیست؟

«داستان کوتاه، اثری کوتاه است که در آن نویسنده به یاری یک طرح منظّم، شخصیّتی اصلی را در یک واقعهٔ اصلی نشان می‌دهد و این اثر بر روی هم تأثیر واحدی را القا می‌کند.» (یونسی، ۱۳۷۹: ۱۵).

1. Grimas
2. Short story

می‌توان گفت که داستان کوتاه، دارای یک حادثهٔ اصلی است که حوادث دیگر، پیرامون آن حادثه اصلی رخ می‌دهند. کوتاه بودن زمان در داستان، ارائهٔ یک موضوع واحد، اندک بودن شخصیّت‌های داستان به همراه طرح منظّم، ایجاز و کوتاه نویسی، از ویژگی‌های این قالب داستانی است.

«داستان کوتاه، روایتگر تغییرات است. در جوامعی که مدام دستخوش ناآرامی و بی‌ثباتی هستند، نویسنده بیشتر می‌تواند به نوشتن داستان کوتاه اکتفا کند تا خصلت‌ها و ویژگی‌های اجتماعی و سیاسی جامعه، تقریباً تثبیت یابند.» (میرصادقی، ۱۳۸۸: ۱۲).

داستان کوتاه و به شکل امروزی، در قرن نوزدهم توسّط نویسندگانی چون ادگار آلن پو و واسیلی یوویچ گوگول ظهور کرد و از این دو به عنوان پدران داستان کوتاه به مفهوم امروزی آن، نام برده‌اند (همان: ۱۴).

۱-۲. چرا ابراهیمی و هنیه؟

با اینکه داستان «غیرممکن» در فضایی سوررئالیستی[1] و اکسپرسیونیستی[2] و داستان «هزیمهٔ شاطر حسن» در فضایی واقعی نوشته شده است، ممکن است این پرسش مطرح شود که چرا آثار این دو نویسنده با هم تطبیق داده شده است؟ در پاسخ باید گفت: حسّ وطن‌دوستی فراوان این دو و مخالفت آنان با استبداد و تجاوزگری‌هایی که در کشورشان یکی توسّط رژیم پهلوی و دیگری توسّط رژیم صهیونیستی حکمفرما بوده و در بسیاری موارد در آثارشان به صورت آشکار جلوه‌گر شده است؛ به گونه‌ای که به خاطر این مسأله چندین بار زندانی شده‌اند، نگارنده را بر آن داشت تا از میان آثار این دو نویسندهٔ انقلابی و میهن‌پرست، دو اثر مذکور را که جنبهٔ استبداد ستیزی دارند، با هم مقایسه کند تا توانایی آن دو را در تطبیق داستان‌های مذکور بر اساس الگوی کنشی گریماس و طرح روایتی پراپ[3] با هم بسنجد و آن‌ها را در معرض داوری قرار دهد.(۱)

۱-۳. خلاصهٔ داستان «غیر ممکن»(۲)

یک روز صبح، به علت خستگی زیاد، معلّمی نمی‌تواند از خواب بیدار شود. در این هنگام، شیطان که از کوی او می‌گذرد، متوجّه این مسأله می‌شود و فریاد می‌زند: «درود من بر همهٔ به خواب ماندگان!» وارد اتاق او می‌شود؛ لباس‌های آقا معلّم را می‌پوشد؛ مقابل آیینه می‌ایستد؛ دستی به سر و روی خود می‌کشد و خود را به ظاهر و هیأت آن معلّم درمی‌آورد و به جای او سر کلاس حاضر می‌شود. پس از

1. Surrealism
2. Expressionism
3. Vladimir propp

حضور و غیاب، از یکی از دانش‌آموزان می‌خواهد تا فعل «بدبخت بودن» را در زمان حال و گذشته، صرف کند. دانش‌آموز این کار را به خوبی انجام می‌دهد و مورد تشویق زیاد معلّم/ شیطان قرار می‌گیرد. سپس از او می‌خواهد همین فعل را در زمان آینده صرف کند. این بار دانش‌آموز از این کار امتناع می‌ورزد و فشارها و تهدیدات شیطان، حتّی اندکی در عقیدهٔ او تغییر ایجاد نمی‌کند. یکی از دانش‌آموزان از ته کلاس فریاد می‌زند، آقا اصلاً این فعل در آینده صرف نمی‌شود. شیطان می‌گوید: من خودم یادم هست که آن را چهار هزار و سیصد و بیست سال پیش صرف کردم! در این هنگام، معلّم از خواب بیدار می‌شود. آیینه، او را در جریان ماجرا قرار می‌دهد و او به سرعت خود را به مدرسه رسانده و با شیطان که می‌خواست برای آوردن وسایل فلک از کلاس خارج شود، برخورد می‌کند. بدون اینکه بچّه‌ها متوجّه شوند، گفتگویی انتقادی میان معلّم و شیطان صورت می‌گیرد. معلّم با تمسخر به شیطان می‌گوید: «شکست خوردی؛ نه؟ من به آن‌ها گفته‌ام که هرگز بدبخت بودن را به آینده نبرند.» شیطان شکست خورده، کلاس را ترک می‌کند. معلّم وارد کلاس شده، از دانش‌آموزان تشکّر می‌کند و به آن‌ها می‌گوید، این فقط یک امتحان بود!»

۱-٤. خلاصهٔ داستان «هزیمة شاطر حسن»

خشکسالی عجیبی اتّفاق می‌افتد. درختان و حیوانات از بین می‌روند. مردان روستا با سرگردانی و ناتوانی در این فکر بودند که چگونه می‌توانند زمین‌هایشان را آبیاری کنند. تنها «شاطر حسن» بود که سرگردان نبود و دست روی دست قرار نداد. با خود گفت: «باید چاره‌ای بیندیشم». اسبش را آمادهٔ رفتن کرد. در این میان، یکی از مالکان بزرگ به او گفت: «اگر با آب برگردی، دخترم «ست الحسن» را به ازدواج تو درمی‌آورم.»

شاطر حسن، راهی طولانی و بسیار پر مشقّت را پیمود. بعد از چند روز به رود بزرگی رسید؛ امّا نمی‌دانست چگونه آب را به زادگاه خود منتقل کند. در آن‌جا پیرمردی را می‌یابد و از او دربارهٔ انتقال آب، راهنمایی می‌گیرد. پیرمرد دربارهٔ مأموران حاکم به او هشدار می‌دهد. به همین دلیل، شاطر حسن تصمیم می‌گیرد شب هنگام و از راه فرعی به وطنش برگردد. به طرف صخره‌ها می‌رود. تبری می‌گیرد و شروع به ضربه زدن به میان شکاف‌ها می‌کند. با تلاش زیاد به آب می‌رسد. پس از آن شاطر حسن، قبله‌گاه و معبود همگان می‌شود و با ست الحسن ازدواج می‌کند. سالیان دراز به خوبی و خوشی سپری می‌شود تا اینکه آن چشمه خشک می‌شود. شاطر حسن باید از نو مسافرت می‌کرد تا چشمه‌های جدیدی می‌یافت. پس از سپری کردن شب‌های طولانی، به ساحل رودخانه رسید. به جستجوی پیرمرد

پرداخت؛ امّا او را نیافت. از دور حرکتی را احساس کرد، سه سوار به او نزدیک می‌شدند. سواران او را به طرف شهر سلطان بردند و زندانی کردند. گروهی از جوانان که هنوز رمقی برایشان باقی مانده بود و از بازگشت شاطر حسن ناامید شده بودند با هم جمع شدند و گفتند: می‌توانیم با هم همان کاری را بکنیم که شاطر حسن به تنهایی انجام داد. شروع به کندن جای‌جای زمین کردند و با سختی و تلاش فراوان به آب رسیدند. بار دیگر، موج شادی همه جا را در برگرفت و یاد و نام شاطر حسن جاویدان ماند.

۱-۵. پیشینهٔ تحقیق

در خصوص نگاه روایت شناسانه به داستان، کارهای متعدّدی صورت گرفته است که به برخی از آن‌ها اشاره می‌شود: «خوانشی ساختارگرایانه از داستان (کلاغ‌ها) ی نادر ابراهیمی» (۱۳۸۹) اثر پور شهرام، «ساختار شناسی مجموعه داستان «دیوان سومنات»» (۱۳۸۹) و «ساختار شناسی مجموعه داستان هاویه» (۱۳۹۰)، از مالمیر و اسدی جوزانی، «نقد و تحلیل ساختار و عناصر داستانی رمان بدون دود» (۱۳۹۰)، از علوی مقدّم، «نگاهی ساختارگرایانه به داستان‌های کاووس» (۱۳۹۰) از دهقانیان، «ساختار شناسی تطبیقی داستان رستم و اسفندیار در نهایة الأرب و شاهنامه» (۱۳۹۰)، از یاحقّی و همکاران.

پس از این مقدّمه، اکنون روایت شناسی دو داستان مذکور مورد بررسی قرار می‌گیرد:

۲. پردازش تحلیلی موضوع

۲-۱. کاربرد عناصر داستانی در داستان‌های «غیر ممکن» و «هزیمة شاطر حسن»

۲-۱-۱. زمان و مکان

هر داستان، مسیر مشخّصی دارد. از جایی شروع می‌شود؛ میانه‌ای دارد و در جایی پایان می‌یابد. در ادب فارسی، معمولاً روایت‌ها، حکایت‌ها و داستان‌ها با مقدّمه‌ای معین و عبارت‌هایی ثابت و متداول شروع می‌شوند؛ مانند «یکی بود، یکی نبود.» و... و پس از آن، قصّه شروع می‌شود. البتّه این شیوهٔ آغاز، خاصّ همهٔ داستان‌ها نیست؛ زیرا ممکن است داستانی از میانهٔ ماجرا یا حتّی از گفتگو یا حادثه‌ای شروع شود، به هر حال مقدّمه باید به شکلی آغاز شود که مؤثّر باشد و خواننده را تحت تأثیر قرار دهد. نادر ابراهیمی، براعت استهلال یا خوش آغازی را این‌گونه تعریف کرده است: «مؤثّر، مقبول، جمیل و جذّاب آغاز کردن (یا شدن) داستان، آن‌گونه که این آغاز، در ارتباط و یا در خدمت یک یا چند عنصر از عناصر پایه و نیز سازه‌های اصلی و ساختار داستان باشد.» (ابراهیمی، ۱۳۷۸: ۱۸).

سرآغاز داستان «غیر ممکن» این‌گونه است:

آن روز صبح، «آقا معلّم» نتوانست زود برخیزد. شب پیش تا دَم دَمای صبح دروغین، بیدار مانده بود و به روی ورقه‌های امتحان (ص) و (غ) گذاشته بود. (ابراهیمی، ۱۳۷۰: ۳۵)

و سرآغاز داستان «**هزیمة شاطر حسن**» به این صورت آمده است:

خشکسالی عجیبی اتّفاق می‌افتد. درختان پژمرده می‌شوند و حیوانات تلف می‌گردند. مردان روستا با سرگردانی و ناتوانی به فکر چاره‌ای می‌افتند: چگونه می‌توانند زمین‌هایشان را آبیاری کنند و آب را برای خانواده‌هایشان تهیه نمایند؟» (هنیه، ۲۰۰۳: ۶۹).

برای اینکه داستان معنا داشته باشد، باید از واقعیت ریشه بگیرد؛ بنابراین ابراهیمی و هنیه، زمان و مکان اتّفاق افتادن ماجراهای داستان را، زمان و مکانی نزدیک به روزگار و زندگی خود برمی‌گزینند تا به این شیوه، بر واقعی بودن داستان‌ها تأکید ورزند؛ زیرا در این صورت، خواننده می‌تواند فضای داستان – مکان و زمان – را واقعی انگاشته و پیوندی عمیق و حسّی با این فضا، شخصیّت‌ها، قهرمان‌ها و ماجراها برقرار سازد و گاهی اوقات خود را به جای قهرمان داستان قرار دهد؛ به تجربهٔ فضاها و ماجراها بنشیند و منش، شخصیّت و معیارهای قهرمانان داستان را الگوی خود قرار دهد.

۲-۱-۲. زاویهٔ دید[1]

معمولاً نویسنده در نخستین جمله‌های خود، زاویهٔ دید داستان را نیز مشخّص می‌کند. «زاویهٔ دید، موقعیتی است که نویسنده نسبت به روایت داستان اتّخاذ می‌کند و دریچه‌ای است که پیش روی خواننده می‌گشاید تا از آن دریچه، حوادث داستان را ببیند و بخواند.» (داد، ۱۳۸۰: ۲۵۹) به عبارت دیگر، «شیوه‌ای است که نویسنده به وسیلهٔ آن، مصالح و موادّ داستان خود را به خواننده ارائه می‌دهد و در واقع رابطهٔ نویسنده را با داستان نشان می‌دهد.» (میرصادقی، ۱۳۸۸: ۳۸۳).

زاویهٔ دید، شیوه‌ای است که ارائهٔ موادّ داستان را به خواننده بر عهده می‌گیرد و بر سایر عناصر داستان نیز تأثیرگذار است. زاویهٔ دید، اقسامی دارد که مهم‌ترین آن، به شکل اوّل شخص و سوّم شخص با زاویهٔ دید درونی و بیرونی است. در زاویهٔ دید درونی، روایت توسّط یکی از اشخاص در داستان بیان می‌شود که غالباً به شکل اوّل شخص است. در زاویهٔ دید بیرونی، افکار و اعمال اشخاص از بیرون داستان تشریح می‌شود و فرد راوی در داستان نقشی ندارد. چون زاویهٔ دید در هر داستانی، بر اجزاء و عناصر داستان تأثیر می‌گذارد، انتخاب زاویهٔ دید مناسب برای هر داستانی اهمیّت ویژه‌ای

1. The point of view

می‌یابد آن‌گونه که فی‌المثل اگر داستان، دربرگیرندهٔ حوادث عجیب و شگفت‌انگیز باشد و ماجراهای آن کمتر قابل قبول و باور باشند، بهتر است که نویسنده به منظور قابل پذیرش ساختن وقایع، از زاویهٔ دید اوّل شخص، بهره جوید و داستان را چنان روایت کند که گویی حوادث آن برای شخص او روی داده است. (ر.ک: فلکی، ۱۳۸۲: ۴۲-۴۴).

گزینش زاویهٔ دید مناسب در موفّقیت اثر، نقش بسزایی دارد. در دو داستان «غیر ممکن» و «**هزیمة شاطر حسن**»، زاویهٔ دید، دانای کلّ است؛ یعنی «فکری برتر از بیرون، شخصیّت‌های داستان را رهبری می‌کند و از نزدیک شاهد اعمال و گفتار آن‌هاست و از گذشته، حال و آیندهٔ آن‌ها آگاه است. به این شیوهٔ بازگویی، دید دانای کلّ و عقل کلّ می‌گویند.» (میرصادقی، ۱۳۸۸: ۳۹۵) با این روش، برای نویسنده شرایطی فراهم می‌آید که در روند ماجرا هر جا لازم باشد، اندیشه‌ها و افکار خود را به خواننده انتقال دهد.

۲-۱-۳. شخصیّت‌پردازی

«شخصیّت،[1] موجودی است که ماجراها و حوادث داستان، اعمال و عکس‌العمل‌های او را باعث می‌شود و این کنش و واکنش، متقابلاً در روند وقایع، حوادث و ماجراهای داستان، تأثیر می‌گذارد.» (ابراهیمی، ۱۳۷۸: ۷۹).

کاربرد نشانه‌شناسی در شخصیّت‌های داستانی، یکی از رویکردهای ساختارگرایی است. پراپ کارکردهای شخصیّت‌های داستانی را در هفت حوزهٔ «کنش» قرار داد؛ از جمله: «شخصیّت شریر، حامی (بخشنده)، یاور قهرمان و...» پراپ در پیوند با چگونگی انجام این واکنش‌ها از سوی شخصیّت‌ها در قصّه‌های عامیانه دریافت که یا شخصیّت با کنش مطابقت دارد؛ یا با درگیر شدن در حوزه‌های متعدّد کنش، کارکردش را دگرگون می‌کند و یا یک حوزهٔ کنش از سوی شخصیّت‌های متعدّد انجام می‌شود (پراپ، ۱۳۶۸: ۱۳۳).

پس از پراپ، نظریه‌پردازان دیگری مانند تودوروف،[2] ژنت،[3] بارت[4] و... به نقد و تحلیل ساختار داستان پرداختند. یکی از ساختارگرایانی که پژوهش پراپ را در سطحی گسترده به کار برد، گریماس بود که با مطالعهٔ معناشناسی و ساختارهای معنا توانست فرضیهٔ مدل کنشی را ارائه دهد (استن، ۱۳۸۶:

1. Character
2. Todoroff
3. Gérard Genette
4. Roland Barthes

۳۶). این الگوی کنش با هدف نمایان ساختن نقش شخصیّت‌ها در داستان مطرح شد. گریماس، الگوی معناشناسی خود را بر کنش روایت استوار کرد و کوشید آن را در نظام نشانه‌شناسی بسنجد. «از نظر گریماس، باید شخصیّت‌ها را در گسترهٔ روایی یعنی هم‌چون الگوی کنش دید؛ نه در گسترهٔ نقشی که در داستان بر عهده دارند. حُسنِ الگوی کنشگر در این است که به صورت تصنّعی، خصوصیّات یک شخصیّت از کنش جدا نمی‌شود و شخصیّت‌های داستانی نه به صورت یک مورد روان‌شناختی، بلکه به صورت موجودی متعلّق به مجموعهٔ سیستم کلّی کنش‌ها در نظر گرفته می‌شود. گریماس بر این باور بود همچنان که فعل، گرانیگاه جمله است، کنشگران نیز گرانیگاه روایت به شمار می‌آیند. کنشگر، کسی یا چیزی است که کنش را انجام می‌دهد و یا اینکه عملی نسبت به او صورت می‌گیرد. در حقیقت، فاعل و مفعول، هر دو می‌توانند کنشگر باشند.» (کهنمویی‌پور، ۱۳۸۱: ۲۶-۲۸).

گریماس به تبعیّت از پراپ که پیشتر، هفت نقش روایی را در عین اصرار بر تبعیّت آن‌ها از ۳۱ کارکرد ویژه یا خویشکاری معرّفی کرده بود، پیشنهاد کرد تا دسته‌بندی کلّی حاکم بر تمام روایت‌ها فقط متشکّل از شش نقش یا مشارکت در سه تقابل دو سویه باشد. این دسته‌بندی‌ها عبارتند از: «فاعل/ مفعول»، «دهنده/ گیرنده»، «یاری‌دهنده/ مخالف». او معتقد بود که می‌توان از این عناصر رواساختی، به ساختارهایی که در عمق متن واقع شده‌اند و دارای معنا هستند، دست یافت. (تولان، ۱۳۸۳: ۸۲) این شش نقش که تمام کنش‌های داستان را پوشش می‌دهند، به این صورت نمایش داده می‌شوند:

الف: فرستنده یا تحریک‌کننده: او کنشگر را در پی خواسته یا هدفی (شیء) ارزشی می‌فرستد و دستور اجرای فرمان را می‌دهد.

ب: گیرنده: کسی است که از کنش کنشگر سود می‌برد.

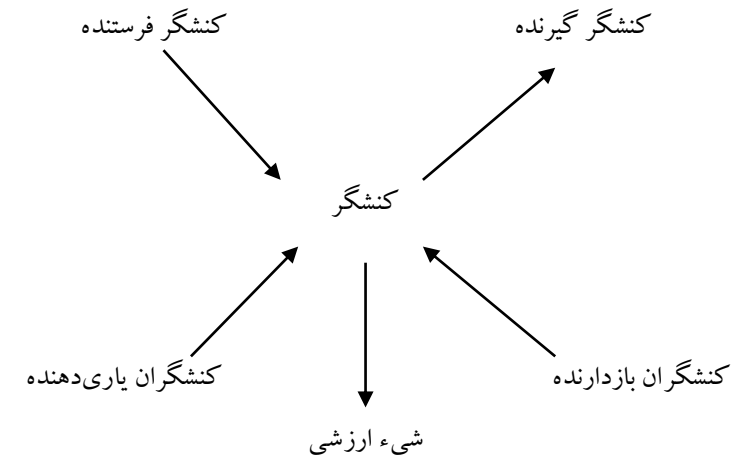
ج: کنشگر: معمولاً مهم‌ترین شخصیّت داستان است که عمل را انجام می‌دهد و به سوی شیء ارزشی می‌رود.

د: شیء ارزشی: هدف و موضوع کنشگر است.

هـ: کنشگر بازدارنده (نیروی بازدارنده): کسی است که مانع رسیدن کنشگر به شیء ارزشی می‌شود.

و: کنشگر یاری‌دهنده (نیروی یاری‌دهنده): او کنشگر را یاری می‌دهد تا به شیء ارزشی برسد.

فرستنده، کنشگر را دنبال شیء ارزشی می‌فرستد تا گیرنده از آن سود برد. در روند جستجو، کنشگران یاری‌دهنده یا نیروهای یاری‌دهنده او را همراهی و یاری می‌کنند و کنشگران بازدارنده یا نیروهای بازدارنده، مانع او می‌شوند (گریماس، ۱۹۸۳: ۸۶) و (محمدی، ۱۳۷۸: ۱۱۳).



۲-۱-۳-۱. شخصیّت‌های داستان «غیر ممکن»

برای جای دادن شخصیّت‌های دو داستان «غیر ممکن» و «**هزیمة شاطر حسن**»، در الگوی کنشگران، نخست باید شخصیّت‌ها را به خواننده شناساند.

در داستان «غیر ممکن»، شخصیّت‌های داستان به این صورت هستند:

۲-۱-۳-۱-۱. معلّم

آن روز صبح، «آقا معلّم» نتوانست زود برخیزد. شب پیش تا دَم دَمای صبح دروغین، بیدار مانده بود و به روی ورقه‌های امتحان (ص) و (غ) گذاشته بود (ابراهیمی، ۱۳۷۰: ۳۵).

در این داستان، معلّم واقعی، کنشگر است. او درمی‌یابد که برای نجات دانش‌آموزان از گمراهی (شیء ارزشی) باید هر چه سریع‌تر خود را به شیطان (کنشگر تحریک‌کننده) برساند. در این زمینه، او آن‌قدر احساس مسئولیت می‌کند که برخلاف معلّمان دیگر به ثبت حضور خود در دفتر حضور و غیاب مدرسه اهمیّت نمی‌دهد و با عجله، سراغ کلاس درسش می‌رود:

«دل مهربان معلّم لرزید و بار اندوهی بزرگ بر آن نشست. همهٔ راه کوتاه خانه تا مدرسه را دوید و بی‌آنکه با امضایی وجودش را در مدرسه اثبات کند، درِ کلاس درسش را باز کرد.» (همان: ۳۹)

۲-۱-۳-۱-۲. شیطان

«شیطان، ولگردانه و بی‌خیال از جلوی پنجرهٔ اتاق آقا معلّم می‌گذشت که نگاهش به چهرهٔ خسته امّا خرسند معلّم افتاد و لبخند تلخی زد و گفت: «درود من بر همهٔ به خواب ماندگان!» و وارد اتاق شد. (همان: ۳۵)

۲-۱-۳-۱-۳. آیینه

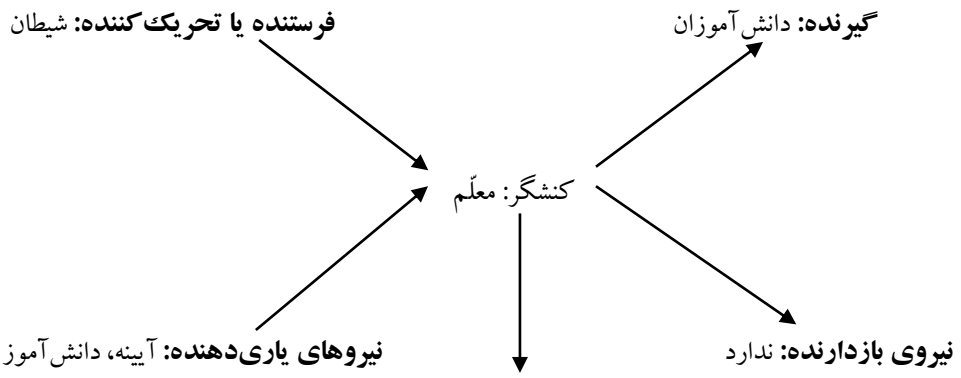
در داستان «غیر ممکن»، آیینه، کنشگر یاری رساننده است.

خود آقا معلّم از خواب بیدار شد. آیینهٔ موج‌دار به او گفت: شیطان به بالینت آمده بود. او لباس‌های خاکستری تو را پوشید و به تصویر کهنهٔ تو نگریست. (همان: ۳۹)

۲-۱-۳-۱-٤. دانش‌آموزی که مورد پرسش قرار گرفت

این دانش‌آموز نیز کنشگر یاری‌دهنده است؛ زیرا با مقاومت و سرسختی در مقابل شیطان، مانع رسیدن او به هدفش می‌شود: آقا معلّم یعنی شیطان، موذیانه به همه نگاه کرد و گفت: ... تو، آقا پسر! (پسرک موهای مشکی صاف و قیافهٔ مهربانی داشت) تو فعلِ ترکیبیِ «بدبخت بودن» را صرف کن! پسرک سرسختانه گفت: غیر ممکن است! این فعل هیچ وقت به صورت آینده درنمی‌آید و به آینده نمی‌رود (همان: ۳۸).

الگوی کنشگر در داستان «غیر ممکن» چنین است:



۲-۱-۳-۲. شخصیّت‌های داستان «هزیمة شاطر حسن»

در داستان «**هزیمة شاطر حسن**» شخصیّت‌های داستان به این صورت هستند:

۲-۱-۳-۲-۱. شاطر حسن

«گرسنگی در روستاها و سراسر کشور منتشر شد و آثار آن در چهره‌های مردمان و کشاورزی و زمین به خوبی نمایان گردید. تنها شاطر حسن بود که سرگردان و ناراحت دست روی دست قرار نداد. با ترحّم به چهره‌های آدم‌های بیچاره نگاه می‌کرد و با خود می‌گفت: «باید چاره‌ای بیندیشم» (هنیه، ۲۰۰۳: ۶۹).

در این داستان، شاطر حسن کنشگر است. او درمی‌یابد که برای یافتن شیء ارزشی (رسیدن به آب) که از سوی آسمان و مأموران حکومتی (کنشگران تحریک‌کننده) از بین رفته، روستا را ترک می‌کند تا شاید راه نجاتی بیابد و مانع خشک شدن مزارع و درختان و تشنگی مردم شود.

۲-۱-۳-۲-۲. پیرمرد کهنسال

این شخصیّت، کنشگر یاری‌دهنده است:

«شاطر حسن، با پیرمرد کهنسالی مواجه شد. پیرمرد به او گفت: «خوش آمدی شاطر حسن.» شاطر حسن تعجّب کرد. از کجا مرا می‌شناسی؟ پیرمرد پاسخ داد: از زمانی که از روستایت به دنبال آب به راه افتادی، تو را می‌پاییدم... آیا کسی از قوم تو نتوانست همراه تو بیاید؟! شاطر حسن سرش را پایین انداخت و گفت: آنان ناتوان و بیچاره هستند؛ ولی تو مرا راهنمایی کن. چگونه با آب برگردم؟ پیرمرد سرش را تکانی داد و گفت: بسیار خوب! تو را راهنمایی می‌کنم.» (همان: ۷۰).

۲-۱-۳-۲-۳. مأموران حکومتی

این شخصیّت‌ها، کنشگرهای بازدارنده هستند:

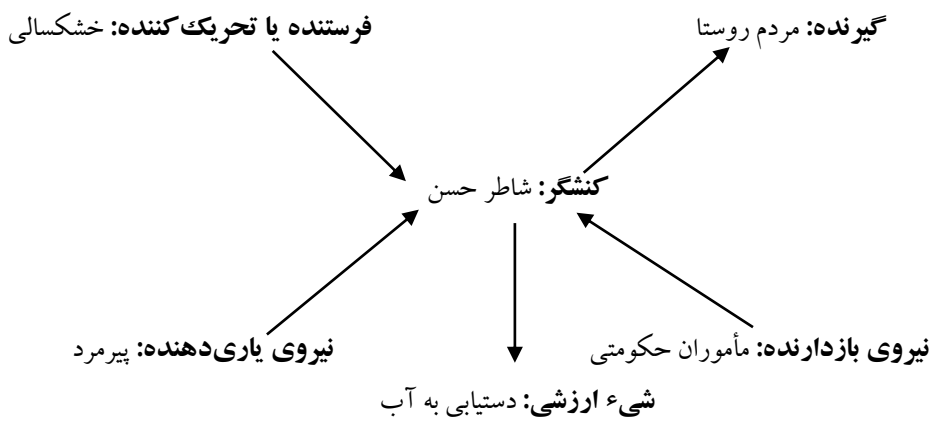
«شاطر حسن از دور، حرکتی را احساس کرد. سه سوار به او نزدیک می‌شدند. برای اوّلین بار در زندگی احساس ترس می‌کرد. تلاش نمود به طرف اسبش بدود؛ ولی قبل از اینکه از جایش تکان بخورد، سواران به او رسیدند و او را به طرف شهر سلطان بردند و زندانی کردند.» (همان: ۷۲)

۲-۱-۳-۲-٤. برخی از جوانان روستا

«گروهی از جوانان روستا که از آمدن شاطر حسن ناامید شده بودند و هنوز مقداری توان برایشان باقی مانده بود با هم جمع شدند. گفتند: می‌توانیم با هم همان کاری را بکنیم که شاطر حسن به تنهایی انجام داد؛ پس شروع به کندن جای‌جای زمین کردند. به صورت گروه‌های کوچکی درآمدند و از هر چه در اختیار داشتند، تبر، میله، عصا، دستان، ناخن‌ها و... بهره بردند.» (همان: ۷۳)

در این داستان، ست الحسن، همسر شاطر حسن، پسرش و پدر همسر شاطر حسن، نقشی در پیشبرد داستان ندارند و تنها نامی از آن‌ها یاد می‌شود.

الگوی کنشگر در داستان **هزیمة شاطر حسن** چنین است:



۲-۲. کاربرد روایت در تحلیل داستان

یکی از عناصر مهم در داستان، عنصر «روایت» است. اصولاً داستان، طرح روایتی مقدّماتی است. ماجراهای روایت در پیرنگ شکل می‌گیرند و سازمان می‌یابند. روایت را می‌توان هم‌چون جنبه‌های در هم بافته‌ای از متن یا سخن ادبی دانست. اصطلاح ادبی‌ای که برای ساختار روایت به کار می‌رود «پیرنگ»، است. مطالعهٔ دقیق و منظّم ساختار طرح در سال ۱۹۲۸ م. از سوی ولادیمیر پراپ، صورت‌گرای روس انجام شد. پراپ بر این باور بود که یک روایت کامل با وضعیتی که دارای تعادل و آرامش است، آغاز می‌شود. سپس این آرامش از سوی نیروهایی به هم می‌خورد و به وضعیت نامتعادل[۳] منجر می‌شود و سرانجام وضعیت نامتعادل دوباره تعادل نخستین خود را بازمی‌یابد و یا نمی‌یابد. در حقیقت، پراپ روایت را متنی می‌داند که تغییر وضعیت را از حالت پایدار به حالت ناپایدار و بازگشت دوبارهٔ آن را به حالت پایدار، بیان می‌کند. او این تغییر وضعیت را «واقعه» یا «رخداد» می‌نامد و آن را عنصر اساسی و اصلی روایت می‌داند. از دیدگاه ریخت‌شناسی، قصّه به هر بسط و گسترشی گفته می‌شود که از یک شر یا کمبود آغاز شود و پس از پشت سر گذاشتن کارهای بینابین، به عروسی یا کارهای دیگری که بتوانند در پایان جای گیرند، بینجامد. کار پایانی می‌تواند پاداش، فتح و... باشد. این بسط و گسترش‌ها، حرکت نامیده می‌شود. یک قصّه می‌تواند از چندین حرکت تشکیل شده باشد. تجزیهٔ متن نیز در درجهٔ نخست مستلزم تعیین تعداد حرکات آن است. (ر.ک: پراپ، ۱۳۶۸: ۱۴۳-۱۴۵).

اگرچه طرح، جزیی از ساختار متن است، در محدودهٔ خود نیز دارای اصولی است. وجود وضعیت‌های سه گانه در ادبیات داستانی یکی از ویژگی‌های طرح است. هر داستان، حاصل به هم ریختن یک تعادل است. اگر زمان خطّی مورد نظر باشد، فرایندهای سه گانه را به شکل زیر می‌توان نمایش داد:

فرایند پایدار نخستین ← فرایند ناپایدار میانی ← فرایند پایدار فرجامین (محمدی، ۱۳۷۸: ۱۰۵).

در حقیقت، گذر از فرایند پایدار نخستین، به فرایند ناپایدار میانی توسّط نیروی سامان دهنده، از مهم‌ترین ویژگی‌های طرح است. «هر طرحِ ساختاری در تلاش است که این فرایندهای سه‌گانه را سازماندهی کند. تعادل برقرار کردن بین این فرایندهای سه گانه، خود از مهارت‌های طرح‌ریزی ساختاری داستانی است.» (همان: ۱۰۷) به سخن دیگر، ساختمان طرح داستان شامل این مراحل است: ۱. زمینه‌چینی که مرحلهٔ آزمایش است و در آن، زمان، مکان و شخصیّت‌های داستان معرفی می‌شوند. (فرایند پایدار نخستین)، ۲. بحران که نقطهٔ شروع داستان است و در آن، مسأله یا مشکلی توسّط نیروی ویران‌کننده رخ می‌دهد و آرامش نخستین می‌شکند. (فرایند ناپایدار میانی)، ۳. اوج‌گیری که مرحلهٔ کوشش قهرمان یا قهرمانان داستان (نیروی سامان دهنده) برای برطرف کردن بحران و حلّ مسأله است و اصلی‌ترین بخش داستان را تشکیل می‌دهد. ۴. مرحلهٔ گره‌گشایی که حسّاس‌ترین بخش داستان است و بحران در آن به وسیلهٔ نیروی سامان دهنده برطرف می‌گردد. ۵. فرود یا نتیجه‌گیری که در آن، آرامش دوباره برقرار می‌شود. (فرایند پایدار فرجامین) (خسرونژاد، ۱۳۸۲: ۱۲۲). به این ترتیب، نیروی ویران‌کننده، وضعیت آرامش اوّلیّه را بر هم می‌زند و داستان را از مرحلهٔ پایدار نخستین به مرحلهٔ ناپایدار میانی سوق می‌دهد و این ناپایداری پدید آمده به کمک نیروی سامان دهنده، برطرف می‌شود و وضعیت آرامش دوباره برقرار می‌شود.

شروع طرح باید گیرا، کوتاه و دور از هرگونه مقدّمه‌چینی طولانی باشد و بسیار زود، خواننده را به درون حادثهٔ اصلی پرتاب کند و با معرفی شخصیّت اصلی، زمان و مکان داستانی، سرنخ ماجراها را به مخاطب بدهد و قلاّب احساسات و اندیشهٔ او را به تنه و قسمت میانی داستان وصل کند (حکیمی، ۱۳۸۲: ۲۱۵).

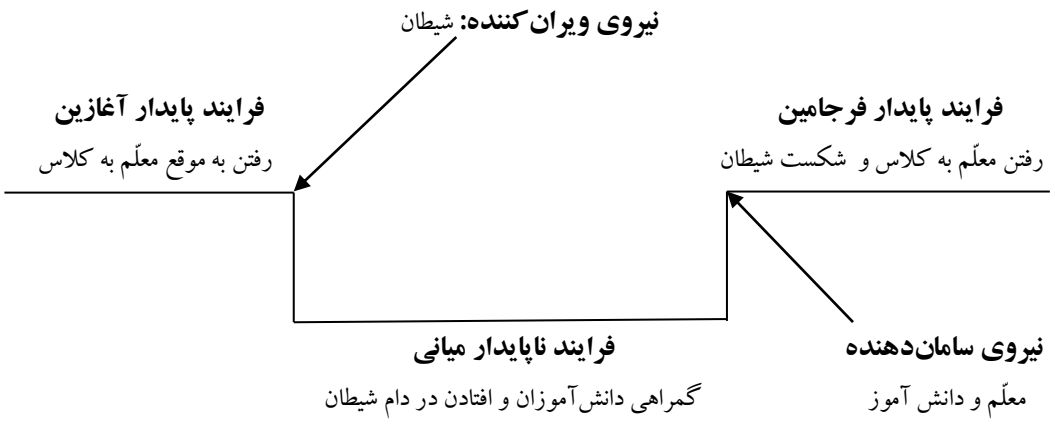
در اصطلاح‌شناسی داستان، «طرح به چگونگی آرایشی گفته می‌شود که نویسنده به رویدادهای داستان می‌بخشد تا به نتیجه‌ای که دلخواه اوست دست یابد. هر طرح، زنجیره‌ای از رویدادهای به هم پیوسته است که در کشاکش نیروهای مخالف به اوج و نتیجه می‌رسد.» (ایرانی، ۱۳۶۴: ۱۶۴).

طرح خوب، طرحی است که همهٔ عناصر را دربر داشته باشد. در هر طرحی، مجموعهٔ حوادث به صورت پی در پی و با نظمی منطقی و علّت و معلولی، پشت سر هم قرار می‌گیرند؛ بنابراین «اگر رفتار شخصیّت‌ها یا موقعیت‌های داستان به گونه‌ای غیر منطقی تغییر جهت دهند، نویسنده باید اشکال را از طرح داستانش بداند و هر عملی که پشت آن، دلیل و انگیزشی نباشد، ضعف طرح داستان را برملا

می‌کند.» (سلیمانی، ۱۳۶۵: ۳۹). دو داستان مورد بحث نیز با توجّه به آنچه گفته شد از طرح بسیار مناسبی برخوردارند؛ چراکه هیچ حادثه‌ای در آن‌ها نیست که با کلّیت داستان بی‌ارتباط باشد و در القای مفهوم کلّی داستان، نقشی نداشته باشد.

۲-۲-۱. طرح داستان[1] «غیر ممکن»

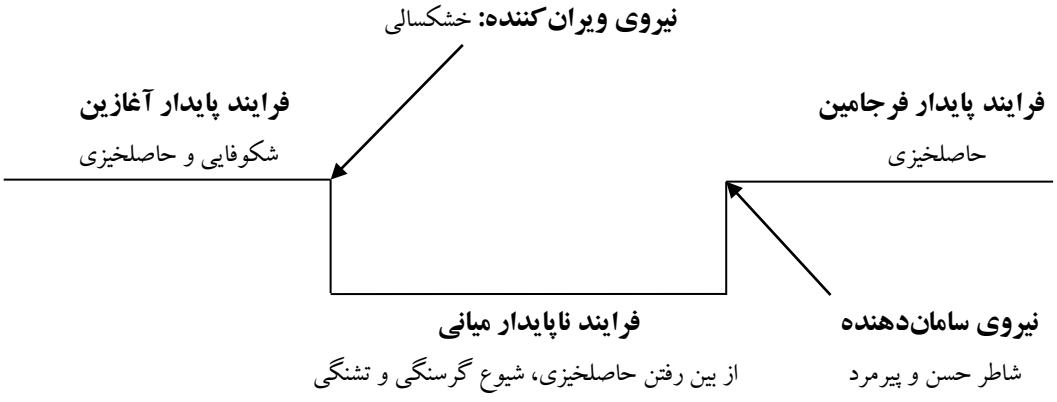
داستان غیر ممکن، داستان کوتاه و نمادینی است که در سال‌های حکومت پهلوی نگاشته شده است. به اعتقاد ابراهیمی، «پایه‌ای‌ترین وسیلهٔ شناخت داستان‌نویسان بزرگ، مهر بیکران ایشان به کودکان است. امروزه نویسنده، کسی است که نسبت به کودکان، شادی و آیندهٔ آنان، بیش از دیگر افراد جامعه و به خصوص بسیار بیش از متخصّصان تعلیم و تربیت، حسّاس و عاطفی باشد» (ابراهیمی، ۱۳۷۷: ۲۸۰). ابراهیمی، این اعتقاد خود را در قالب داستان مذکور که مربوط به دوران حکومت پهلوی بوده، عملی ساخته است. معلّم انقلابی از اوضاع نابسامان کشورش آگاهی دارد و با دلسوزی، آن را به دانش‌آموزان خود تفهیم کرده است؛ ولی به آنان می‌آموزد که باید نکبت و بدبختی را از چهرهٔ جامعه زدود. او معتقد است فعل «بدبخت بودن» اصلاً در زمان آینده صرف نمی‌شود و به قدری این حسّاسیت را در دانش‌آموزان ایجاد کرده که با وجود اینکه نمی‌دانند شیطان، معلّم واقعی آنان نیست، به هیچ وجه حاضر نیستند از مواضع خود عقب‌نشینی کنند؛ به همین دلیل در پایان ماجرا، معلّم طوری وانمود می‌کند که خود او از دانش‌آموزان خواسته تا آن فعل را صرف کنند؛ لذا با زیرکی تمام می‌گوید، آفرین بچّه‌ها این فقط یک امتحان بود!



1. Pilot

۲-۲-۲. طرح داستان «هزیمة شاطر حسن»

طرح داستان **هزیمة شاطر حسن** نیز مربوط به یکی از روستاهای فلسطین است و نشان می‌دهد که مأموران اسرائیلی با وجود اینکه از جایگاه آب اطّلاع داشتند؛ ولی به شدت مراقب بودند تا با وجود فشار زیادی که خشکسالی بر مردم وارد کرده بود، آنان به چشمه‌های آب دسترسی نداشته باشند تا موجبات نابودی و مرگ طبیعی آنان، فراهم آید. همانند داستان «غیر ممکن»، از نکات قابل تأمّل در این داستان، تأثیر بسیار مثبتی است که «شاطر حسن»، شخصیّت اصلی داستان، در جوانان ایجاد کرد. او غیرت آنان را بیدار کرد و آنان نیز به نوبهٔ خود، باعث ایجاد تعادل فرجامینی شده بودند. شاطر حسن یکی از قهرمانان اسطوره‌ای است که نویسنده از او در دورهٔ معاصر استفاده کرده تا جهان عرب را در مقابل واقعیت فلسطین قرار دهد. عنوان قصّه از همان ابتدا ما را به محتوای داستان رهنمون می‌شود. شکست شاطر حسن چیست؟ عملکرد او در خصوص قضیهٔ فلسطین فردی است؛ در صورتی که در روزگار ما، زمان قهرمان‌بازی‌های فردی پایان یافته است و کسی که می‌خواهد به نتیجه‌ای برسد، باید کارش را به صورت گروهی انجام دهد.



از جمله نکات خاصّی که این دو نویسنده به آن توجّه داشته‌اند، استفاده از داستان کوتاه برای به تصویر کشیدن اوضاع نابسامان و پریشان مملکتشان است؛ زیرا همان‌طور که گفته شد: «در جوامعی که مدام دستخوش ناآرامی و بی‌ثباتی هستند، نویسنده بیشتر می‌تواند به نوشتن داستان کوتاه اکتفا کند تا خصلت‌ها و ویژگی‌های اجتماعی و سیاسی جامعه، تقریباً تثبیت یابد.» (میرصادقی، ۱۳۸۸: ۱۲).

نکتهٔ حائز اهمیّت دیگر این است که «هرگز شخصیّت‌های اصلی یا قهرمانان همهٔ داستان‌های یک نویسنده، ناقل جهان‌بینی آن نویسنده نیستند. به ندرت ممکن است شخصیّت اصلی یا قهرمان یا داستان

بزرگِ نویسنده‌ای هم حامل کلّ جهان‌بینی یا اعتقادات آن نویسنده باشد؛ یعنی نویسنده، خود را تمام و کمال، به صورت شخصیّت اصلیِ داستانی درآورده باشد» (ابراهیمی، ۱۳۷۷: ۱۶۱)؛ امّا بررسی و تحلیل دو داستان مذکور نشان داد که ابراهیمی و هنیه، به خوبی توانسته‌اند اعتقادات و جهان‌بینی خویش را در قالب شخصیّت‌های اصلی به خواننده ارائه نمایند.

۲-۳. سرانجام داستان

«پایان طرح داستان شامل نقطهٔ اوج و گره‌گشایی داستان است. در اوج، قلّهٔ جاذبه و احساس داستان است. بخش عمدهٔ لطف داستان در همین نکته تمرکز می‌یابد.» (یونسی، ۱۳۷۹: ۲۴۸).

نویسنده در این بخش می‌کوشد تا به شکل غیر مستقیم و ظریف، نکات ریز امّا با اهمیّتی را که همچنان برای خواننده مبهم مانده است، روشن کند. برخلاف داستان‌های بزرگسالان، معمولاً داستان‌های کودکان و نوجوانان دارای پایانی خوش و امیدوارکننده است؛ یعنی کودک و نوجوان از پایان آن‌ها راضی و خشنود است. از دیگر خصیصه‌های داستان کودک این است که پایان در آن معمولاً متناسب با انتظارهای مخاطب (کودک) است. این ویژگی در داستان‌های بزرگسالان ممکن است برعکس انتظار مخاطب باشد و بیشتر اعجاب وی را برانگیزد (وستلند، ۱۳۷۱: ۱۲۳).

داستان غیر ممکن، نشان داد که نکات تعلیمی این معلّم انقلابی در دانش‌آموزان بسیار تأثیرگذار بوده و آنان درس خود را خوب پس داده‌اند. جمله‌های پایانی داستان نیز گویای این مطلب هستند:

شیطان شکست خورده، کلاس را ترک و معلّم از دانش‌آموزان تشکر می‌کند و به آن‌ها می‌گوید این فقط یک امتحان بود! من از همهٔ شما متشکّرم، خیلی متشکّرم!

زنگ خورد و بچه‌ها برای معلّم کف زدند. (ابراهیمی، ۱۳۷۰: ۴۰)

داستان «**هزیمة شاطر حسن**» نیز، حاوی نکات تعلیمی برجسته‌ای است. هرچند شاطر حسن توانست برای بار اول به موفّقیت دست یابد؛ ولی شکست بعدی او در رساندن آب به مردم روستا و به تبع آن، شور و جنبشی انقلابی که در جوانان روستا برای حلّ بحران آب ایجاد شد، اثبات کرد که همکاری گروهی، لازمهٔ موفّقیت در کار است. عبارات پایانی داستان، گویای این مطلبند:

گروهی از جوانان که مقداری توان برایشان باقی مانده بود، شروع به کندن جای‌جای زمین کردند. به صورت گروه‌های کوچکی درآمدند و از هرچه در اختیار داشتند، تبر، میله، عصا، دستان، ناخن‌ها و... بهره بردند. ناگهان راز، آشکار شد و ده‌ها چشمه از دل زمین تشنه، جاری شد. موج شادی در دشت‌ها و دل‌های مادران و چشم‌های کودکان و چهره‌های مردان آشکار شد. همگی زیر بارش

قطرات آب، مراسم استحمام را که نشانهٔ راز بقا بود، اجرا کردند و یاد و نام شاطر حسن جاویدان ماند و در آسمان روستا به پرواز درآمد (هنیه، ۲۰۰۳: ۷۳).

نتیجه

۱. یکی از مهم‌ترین اصول در پژوهش‌های داستانی، شناخت ساختار روایی داستان است؛ زیرا نگاه ساختارگرایانه با تأکید بر ساختار روایت می‌کوشد تا با عبور از سطح و ساختار متن، به لایه‌های درونی آن دست یابد. این کار، از یک طرف، به آفرینندهٔ داستان در فرایند داستان‌پردازی کمک می‌کند و از طرف دیگر، پژوهشگران می‌توانند، با بازیابی ساختار و مناسبات درونی نشانه‌ها در متن، داستان و عناصر آن را مورد نقد و تحلیل قرار دهند؛ به عبارت دیگر، منتقد با استفاده از تحلیل ساختاری داستان، به ویژه رویکرد نقد روایت، می‌تواند به مطالبی ورای آنچه در معنا نهفته است و در نظام صوری متن وجود دارد، دست یابد. الگوی کنشگر، از دیگر شیوه‌هایی است که با ساختاری نظام‌مند و علمی، به تحلیل عناصر داستانی؛ به ویژه شخصیّت می‌پردازد.

۲. شیوهٔ بیان این دو داستان، به گونه‌ای است که ما در طول روایت، وجود راوی را در جریان داستان می‌بینیم. در حقیقت، داستان از زبان راوی آگاه، البتّه خارج از حوزهٔ عمل، روایت شده است. راوی خارج از داستان است؛ در میان داستان نیست و برای خود، نقشی در نظر نمی‌گیرد؛ امّا حضور او در داستان به راحتی قابل درک است.

۳. از جمله نکات خاصّی که این دو نویسنده به آن توجّه داشته‌اند، استفاده از داستان کوتاه برای به تصویر کشیدن اوضاع نابسامان و پریشان مملکتشان است؛ زیرا در جوامعی که مدام دستخوش ناآرامی و بی‌ثباتی هستند، نویسنده بیشتر می‌تواند به نوشتن داستان کوتاه اکتفا کند تا خصلت‌ها و ویژگی‌های اجتماعی و سیاسی جامعه، تقریباً تثبیت یابد.

۴. به ندرت ممکن است شخصیّت اصلی یا قهرمان یا داستان بزرگِ نویسنده‌ای هم حامل کلّ جهان‌بینی یا اعتقادات آن نویسنده باشد؛ یعنی نویسنده، خود را تمام و کمال، به صورت شخصیّت اصلیِ داستانی درآورده باشد؛ امّا بررسی و تحلیل دو داستان مذکور نشان داد که ابراهیمی و هنیه، به خوبی توانسته‌اند، اعتقادات و جهان‌بینی خویش را در قالب شخصیّت‌های اصلی به خواننده، ارائه نمایند.

۵. طرح خوب، طرحی است که همهٔ عناصر را دربر داشته باشد. در هر طرحی، مجموعه حوادث به صورت پی در پی و با نظمی منطقی و علّی و معلولی، پشت سر هم قرار می‌گیرند. دو داستان مورد بحث نیز با توجّه به آنچه گفته شد، از طرح بسیار مناسبی برخوردارند؛ چراکه هیچ حادثه‌ای در آن‌ها نیست که با کلّیت داستان بی‌ارتباط و در القای مفهوم کلّی داستان، نقشی نداشته باشد.

پی‌نوشت‌ها

(۱) زندگی‌نامهٔ نادر ابراهیمی: نادر ابراهیمی در سال ۱۳۱۵ در تهران به دنیا آمد. تحصیلات مقدّماتی خود را در آن شهر گذراند و پس از گرفتن دیپلم ادبی از دبیرستان دارالفنون، در رشتهٔ زبان و ادبیات انگلیسی به درجهٔ لیسانس رسید. از ۱۳ سالگی به یک سازمان سیاسی پیوست که بارها دستگیری، بازجویی و زندان رفتن را برایش در پی داشت. در سال ۱۳۴۲ نخستین کتاب خود را با عنوان «خانه‌ای برای شب» به چاپ رسانید که داستان «دشنام» در آن با استقبالی چشمگیر مواجه شد. تا سال ۱۳۸۰ علاوه بر صدها مقالهٔ تحقیقی و نقد، بیش از صد کتاب از او منتشر شد که دربرگیرندهٔ داستان بلند (رمان) و کوتاه، کتاب کودک و نوجوان و... است. ابراهیمی در زمینهٔ ادبیات کودکان، جایزهٔ نخست براتیسلاوا، جایزهٔ نخست تعلیم و تربیت یونسکو، جایزهٔ کتاب برگزیدهٔ سال ایران و چندین جایزهٔ دیگر را هم دریافت کرده است. او همچنین عنوان «نویسندهٔ برگزیدهٔ ادبیات داستانی ۲۰ سال بعد از انقلاب» را به خاطر داستان بلند و هفت جلدی «آتش بدون دود» به دست آورده است. ابراهیمی در سال ۱۳۸۷ درگذشت. برخی دیگر از مهم‌ترین آثار او عبارتند از: آرش در قلمرو تردید، کلاغ‌ها، ساختار و مبانی ادبیات داستانی و... برای اطّلاع بیشتر از زندگی و آثار ابراهیمی، (ر.ک: ابراهیمی، ۱۳۷۲ و ۱۳۷۶).

زندگی‌نامهٔ اکرم هنیه: اکرم عبدالسلام عبدالحمید هنیه در سال ۱۹۵۳ م. در رام الله به دنیا آمد. تحصیلات خود را از رام الله آغاز کرد و در سال ۱۹۷۱ از دبیرستان فارغ‌التحصیل شد. همراه با هیأتی از طرف وزارت آموزش و پرورش اردن به دانشگاه قاهره فرستاده شد و در آنجا در رشتهٔ زبان و ادبیات انگلیسی، فارغ‌التحصیل شد. (ر.ک: المتوکل، ۱۹۹۰: ۱۵۳-۱۷۵) در فاصله سال‌های ۱۹۷۶-۱۹۷۸ در مدارس اردن به تدریس پرداخت. در این زمان، سردبیر روزنامهٔ «الشّعب» اردن بود. پس از توقیف مجلّه در سال ۱۹۷۸، به کرانهٔ باختری برگشت. در سال ۱۹۸۰ به مدت چهار سال به عنوان رئیس روزنامه‌نگاران فلسطین برگزیده شد. هنیه دو بار بازداشت شد. نخستین بار در سال ۱۹۸۱ برای مدت ۳۳ روز و بار دوّم در سال ۱۹۸۶ به مدت ۵۵ روز (شاهین، ۱۹۹۹: ۱۱۲).

اکرم هنیه در داستان کوتاه شهرت بسیار پیدا کرد. از مهم‌ترین آثار او در این زمینه می‌توان به «**السفينة الأخيرة... الميناء الأخير**» (۱۹۷۹)، «**هزيمة شاطر حسن**» (۱۹۸۰)، «**وقائع التغريبة الثانية للهلالي**» (۱۹۸۱)، «**طقوس يوم آخر**» (۱۹۸۶)، «**أسرار دوري**» (۲۰۰۱) و... اشاره کرد.

(۲) این داستان، بخشی از کتاب «آرش در قلمرو تردید» است.

(۳) میرصادقی به «حالت نامتعادل»، مرحلهٔ واژگونی می‌گوید و معتقد است در پیرنگ، اغلب بر واژگونی وضعیت و موقعیت‌های داستان بنا می‌شود؛ یعنی شخصیت ممکن است در خود، چیزی را کشف کند که مثلاً از آن خبر نداشته باشد و همین آگاهی، موجب بروز کنش‌ها و واکنش‌هایی از او می‌شود. (میرصادقی، ۱۳۸۸: ۷۲)

کتابنامه

الف: کتاب‌ها

۱. ابراهیمی، نادر (۱۳۷۰)؛ **آرش در قلمرو تردید**، چاپ اوّل، تهران: سپهر.

۲. ---------- (۱۳۷۲)؛ **ابن مشغله**، چاپ اوّل، تهران: روزبهان.

۳. ----------(۱۳۷۶)؛ **ابوالمشاغل**، چاپ اوّل، تهران: روزبهان.

۴. ----------(۱۳۷۷)؛ **ساختار و مبانی ادبیات داستانی (لوازم نویسندگی)**، چاپ دوّم، تهران: سازمان تبلیغات اسلامی، حوزه هنری.

۵. ----------(۱۳۷۸)؛ **براعت استهلال یا خوش آغازی در ادبیات داستانی**، چاپ اوّل، تهران: سازمان تبلیغات اسلامی، حوزه هنری.

۶. استن، آلن و ساوانا، جرج (۱۳۸۶)؛ **نشانه‌شناسی متن و اجرای تئاتری**، ترجمهٔ داود زینلو، تهران: سورهٔ مهر.

۷. ایرانی، ناصر (۱۳۶۴)؛ **داستان، تعاریف، ابزارها و عناصر**، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

۸. پراپ، ولادیمیر (۱۳۶۸)؛ **ریخت‌شناسی قصّه**، ترجمهٔ مدیا کاشیگر، تهران: روز.

۹. حکیمی، محمود و مهدی کاموس (۱۳۸۲)؛ **مبانی ادبیات کودکان و نوجوانان**، تهران: آرون.

۱۰. خسرونژاد، مرتضی (۱۳۸۹)؛ **معصومیت و تجربه؛ درآمدی بر فلسفهٔ ادبیات کودک**، تهران: مرکز.

۱۱. داد، سیما (۱۳۸۰)؛ **فرهنگ اصطلاحات ادبی**، چاپ چهارم، تهران: مروارید.

۱۲. سلیمانی، محسن (۱۳۶۵)؛ **رمان چیست؟**، تهران: برگ.

۱۳. شاهین، احمد عمر (۱۹۹۹)؛ **موسوعة كتاب فلسطين في القرن العشرين**، المجلّد الأوّل، الطّبعة الثّانية، غزّه، فلسطين: المركز القومي للدراسات والتوفيق.

۱۴. فلکی، محمود (۱۳۸۲)؛ **روایت داستان؛ تئوری‌های پایه‌ای داستان‌نویسی**، چاپ اوّل، تهران: بازتاب نگار.

۱۵. کهنمویی‌پور، ژاله؛ نسرین دخت خطّاط و علی افخمی (۱۳۸۱)؛ **فرهنگ توصیفی نقد ادبی (فرانسه – فارسی)**، تهران: دانشگاه تهران.

۱۶. المتوكّل، طه (۱۹۹۰)؛ **الدّخول إلي حبر الروح؛ دراسات في ادب هنية**، الطّبعة الأولى، القدس: دار العودة للدراسات والنشر.

۱۷. محمّدی، محمّد هادی (۱۳۷۸)؛ **روش‌شناسی نقد ادبیات کودکان**، تهران: سروش.

۱۸. میرصادقی، جمال (۱۳۸۸)؛ **عناصر داستان**، چاپ ششم، تهران: سخن.

۱۹. وستلند، پیتر (۱۳۷۱)؛ **شیوه‌های داستان‌نویسی**، ترجمهٔ محمّد عباسی پور تمیجانی، تهران: مینا.

۲۰. هنية، اكرم (۲۰۰۳)؛ **الأعمال القصصية**، الطّبعة الأولى، بيروت: المؤسّسة العربية للدّراسات والنشر.

۲۱. یونسی، ابراهیم (۱۳۶۵)؛ **هنر داستان‌نویسی**، چاپ پنجم، تهران: نگاه.

ب: مجلّه‌ها

۲۲. پورشهرام، سوسن (۱۳۸۹)؛ «خوانشی ساختارگرایانه از داستان (کلاغ‌ها) ی نادر ابراهیمی»، **مجلّهٔ علمی – پژوهشی مطالعات ادبیات کودک**، سال اوّل، شماره دوّم، صص ۱-۲۶.

۲۳. دهقانیان، جواد (۱۳۹۰)؛ «نگاهی ساختارگرایانه به داستان‌های کاووس»، **مجلّهٔ بوستان ادب دانشگاه شیراز**، سال سوّم، شمارهٔ دوّم، پیاپی ۸، صص ۹۹-۱۲۲.

۲۴. علوی مقدّم، مهیار (۱۳۹۰)؛ «نقد و تحلیل ساختار و عناصر داستانی رمان بدون دود»، **فصلنامهٔ تخصّصی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)**، سال چهارم، شمارهٔ سوّم، پیاپی ۱۳، صص ۲۵۵-۲۶۶.

۲۵. مالمیر، تیمور و حسین اسدی جوزانی (۱۳۹۰)؛ «ساختارشناسی مجموعه داستان هاویه»، **فصلنامهٔ متن پژوهی ادبی**، شماره ۴۸، صص ۱۴۱-۱۷۱.

۲۶. ----------(۱۳۸۹)؛ «ساختارشناسی مجموعه داستان «دیوان سومنات»»، **پژوهشنامهٔ زبان و ادبیات فارسی**، سال دوّم، شمارهٔ هشتم، صص ۱۱۳-۱۴۶.

۲۷. یاحقی، محمّد جعفر؛ سیّد حسین فاطمی؛ مه دخت پور خالقی و رقیه شیبانی‌فر (۱۳۹۰)؛ «ساختار تطبیقی داستان رستم و اسفندیار در **نهایة الأرب** و شاهنامه»، **مجلّهٔ علمی - پژوهشی جستارهای زبانی**، شمارهٔ ۱۷۳، صص ۱-۳۲.

دراسة لعملية السَّرد في قصص نادر إبراهيمي وأكرم هنية القصيرة
(قصّة «غير ممكن» و «هزيمة شاطر حسن»: نموذجاً)[1]

پیمان صالحي[2]

أستاذ مساعد في قسم اللّغة العربية وآدابها، جامعة إيلام، ايران

الملخّص

الرؤية السَّردية تسعى جاهدة العبور من ظواهر النَّص والوصول إلى أعماق النَّص والوقوف على البنى التّحتية ونسيج القصّة. في الحقيقة يعمد الكاتب إلى خلق نظام متشابک من الكاتب ورسالة القصّة والمتلقّي بإرساء قواعد القصّة وحبكتها. يرمي هذا البحث بالاعتماد على المنهج الوصفي، التّحليلي إلى دراسة الجانب الشّكلي والدّاخلي للقصّتين القصيرتين «غير ممكن» لـ «نادر ابراهيمي» و «هزيمة شاطر حسن» لـ «أكرم هنية» في ضوء نظرية الأسلوب الفعلي لـ «غريماس من جهة والاستمداد من نظرية السّردية القائمة على عملية» الديمومة واللّاديمومة لـ «براب» من جهة أخرى ومن أهمّ نتائج البحث أنّ هذين الكاتبين عمدا إلى خلق نمط خاص من الرّواية والرّاوي في قصّتيهما وإيجاد شبكة متداخلة من كاتب الرّسالة والمتلقّي وهاتان القصّتان لهما حبكة مناسبة جدّاً لأنّه لا توجد حادثة في القصّتين إلاّ ولها علاقة بأجزاء القصّة وعناصرها علاقة عضويّة فسيفسائية. فما يلفت الانتباه أنّ إبراهيمي وهنية تمكّنا من بيان وجهات نظرهما مستفيدَينِ من عنصر الشّخصيّة وأنّهما استمدّا من القصّة القصيرة حتّى يرسما تصويراً واضحاً عن الأوضاع المتدهورة لبلدانهما؛ ذلک لأنّه في البيئات المضطربة يستخدم الكاتب القصّة القصيرة أداة للتّعبير عن الأوضاع السّياسية والإجتماعية.

الكلمات الدّليليّة: نادر ابراهيمي، أكرم هنية، القصة القصيرة، الأسلوب الفعلي، عملية الدّيمومة واللاّديمومة.

---

۱. تاريخ الوصول: ۱۳۹۲/۹/۱۰ تاريخ القبول: ۱۳۹۲/۱۲/۱۴

۲. العنوان الإلكتروني: salehi.payman@yahoo.com