

تأملی بر ساختار و محتوای کابوس کوچ از حنا مینه و قلم سرنوشت از جعفر شهری

ناصرقلی سارلی*

دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه خوارزمی، تهران

مریم شکوهی نیا**

کارشناس ارشد ادبیات تطبیقی دانشگاه علامه طباطبائی، تهران

(تاریخ دریافت: ۱۳۹۴/۱۲/۰۸؛ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۰۵/۳۰)

چکیده

قرن‌هاست که رمان بزرگترین و گسترده‌ترین ژانر در میان ژانرهای ادبی است. تقسیم‌بندی نظریه‌پردازان دربارهٔ انواع رمان نشان می‌دهد که هر موضوعی می‌تواند به صورت یک رمان نوشته شود، به شرط آنکه نویسنده قوانین و ساختار رمان‌نویسی را بداند؛ یعنی نه اینکه این قوانین و چهارچوب‌ها همواره ثابت و تخطی‌ناپذیرند، بلکه نویسندهٔ رمان باید بداند که چه قوانین و اصولی را باید رعایت کند تا اثری که می‌آفریند، بتواند هم با اصول سبکی آن همخوانی داشته باشد و هم بر ذهن مخاطبان خود اثر بگذارد. یکی از بهترین راه‌های دستیابی به چنین شناختی، بررسی عناصر داستانی است که در هر سبکی با داشتن تعریف مشخص خود، ما را به این مقصود می‌رساند که آن اثر در نوع خود تا چه حد موفق بوده است. در این مقاله، کوشش بر آن است تا با تکیه بر روش توصیفی-تحلیلی و مطالعات کتابخانه‌ای، با بررسی عناصر داستان در کابوس کوچ اثر حنا مینه، نویسندهٔ سوری، و قلم سرنوشت اثر جعفر شهری نشان دهیم که عملکرد موفق‌تر عناصر داستانی در قلم سرنوشت نسبت به کابوس کوچ به چه دلایلی رخ داده است و در هر یک از این دو اثر، چه اندازه اصول و معیارهای ساختاری داستان‌نویسی رعایت شده است و این امر چه تأثیری بر هر یک از این آثار بر جای گذاشته است.

کلیدواژه‌ها: رمان، عناصر داستانی، کابوس کوچ، حنا مینه، قلم سرنوشت، جعفر شهری.

* E-mail: naser.sarli@gmail.com

** E-mail: mshokuhi63@gmail.com (نویسندهٔ مسئول)

مقدمه

نگاهی دقیق به تاریخچه پیدایش و تکامل انواع و سبک‌های ادبی این حقیقت را به خوبی نشان می‌دهد که در آفرینش‌های ادبی، تغییر و تبدل به عنوان یک اصل اساسی همواره مورد توجه شاعران و نویسندگان بوده است، اما در کنار این دگرگونی‌ها و تغییرات نیز پیوسته اصول و قوانینی برای رسیدن به ساختار مطلوب و قالبی تکامل یافته‌تر وضع شده است که بتواند تأثیر و زیبایی یک اثر ادبی را به صورت هرچه تمام‌تر بنمایاند. اگرچه این اصول و قوانین، تخطی‌ناپذیر نیستند، اما روشن است که انحراف بیجا از آنها از سوی کسانی که دست به آفرینش ادبی می‌زنند، می‌تواند بسیار ناگوار باشد تا جایی که علاوه بر ناکامی اثر، به سبب نبود اقبال عمومی در نخستین گام ظهور آن، رفته‌رفته می‌تواند باعث تنزل ذوق و خلاقیت نسل‌های بعدی صاحب‌قلم‌هایی باشد که معمولاً با توجه به آثار پیش از خود، دست به آفرینش یک اثر ادبی می‌زنند. بدیهی است که اگر چنین روندی در ادبیات یک ملت به وقوع بپیوندد، آنچه نتیجه قطعی و سرانجام حتمی آن ادبیات است، انحطاط و ایستایی آن است که نسل‌های آینده آن ملت را برای زنده کردن و شکوفایی و پیشرفت سازنده آن به شدت دچار مشکل می‌کند. بنابراین، در محدوده نوآوری و تغییر انواع و سبک‌های ادبی، آنچه باید به عنوان یک اصل اساسی برای دست زدن به آفرینش ادبی هر اثری از سوی نویسنده یا شاعر مورد توجه دقیق او باشد، تغییر اصولی و آگاهی خالق آن اثر از چگونگی این تغییر و تبدل‌ها برای رسیدن به شیوه‌ای مطلوب‌تر و در عین حال، تأثیرگذارتر از سایر آثار مشابه با آن است. البته هنرمند در آفرینش کاملاً آزاد است، اما این آزادی و اختیار به آن معنا نیست که او اجازه دارد تا هر قطعه‌جملات بریده‌ای را به عنوان شعر نو و هر درازگویی و حرافی را به نام رمان به جامعه ادبیات عرضه کند. در حقیقت، مقصود ما از این بحث آن است که این نکته را یادآور شویم که پژوهش‌های ادبی، عرصه‌ای است برای سنجش آثار ادبی بر اساس اصول و قوانین موجود در باب آن آثار؛ یعنی نگاهی علمی و دور از هر گونه ارزشگذاری سلیقه‌ای که نشان می‌دهد چگونه یک نویسنده یا شاعر با استفاده از پیروی از اصول و قوانین مختص یک اثر و یا برعکس، تخطی خلاقانه و تغییر هنرمندانه آنها موفق به آفرینش اثری می‌شود که پیشرفت و شکوفایی ادبی را در پی دارد:

«داستان اساس همه انواع ادبی است؛ چه روایتی، چه نمایشی.
از این نظر، داستان ممکن است ماده خامی باشد برای همه اشکال
ادبیات داستانی. نویسنده داستانی را می‌آفریند و به بیان دیگر، جهانی
را خلق می‌کند و از خواننده می‌خواهد در خیال و تصور، داخل آن شود»
(میرصادقی، ۱۳۶۷: ۲۸).

یکی از دلایل پیدایش داستان، رویارویی با ترس از تغییرات توجیه‌ناپذیر است؛ وحشت ناشناخته‌ای که در متن همه روابط انسانی ما نهفته است. داستان به ما فرصت می‌دهد تا انگیزه‌ها و دلایل رفتارهای آدم‌های واقعی را حدس بزنیم» (اسکات کارد، ۱۳۸۷: ۲۱۶). در واقع، می‌توان گفت:

«داستان در معنای امروزی‌اش در اروپا بعد از سروانتس و رابله پدید آمد؛ یعنی تقریباً از قرن هیجدهم به بعد، پس از شکست فئودالیسم و روی کار آمدن طبقه بورژوا... . سرانجام در نیمه قرن نوزدهم، نوول از همه انواع ادبی پیش افتاد و به کلی جای حماسه و رمانس را گرفت و روزبه‌روز با استفاده از تکنیک‌های سمبولیست‌ها و اکسپرسیونیست‌ها و یا حتی سینما به افق‌های تازه‌تری دست یافت. توالی و تداوم زمانی (Time sequence) را بر هم زد و اشکال، مضامین و موضوعات متنوع و یا عجیب و غریبی را از دنیای اساطیر، رؤیاهای خیال و توهم به وام گرفت و به شیوه‌هایی بکر و جالب، چون شیوه تداعی معانی آزاد یا سیلان ذهن (Stream of consciousness) دست یافت» (شمیسا، ۱۳۸۷: ۱۶۵).

پس «موضوع چنین داستانی، به طور اخص، انسان است؛ یعنی توصیف و شرح اقسام تجربیات انسانی، نه بیان حقایق یا خرده‌اطلاعات» (برسلا، ۱۳۸۹: ۳۸). بنابراین، با توجه به آنچه گفته شد، در رمان، ما با دو مقوله اساسی روبه‌رو هستیم: نخست شیوه‌ها و شگردهای گوناگونی که از آن ادبیات می‌سازد. دوم محتوای آن، که کسی یا چیزی غیر از انسان نیست:

«پس آیا ادبیات صرفاً به داستانی اطلاق می‌شود که واجد خصایص ادبی و زیبایی‌شناسانه خاصی باشد که مجموعاً به نحوی مطبوع به آفرینش اثر ادبی می‌انجامند؟ به عبارت دیگر، آیا اثر ادبی ماهیتی هستی‌شناسانه دارد؟ یعنی آیا اثر ادبی واجد کیفیاتی قائم به ذات است و می‌تواند فی‌نفسه وجود داشته باشد، یا ادبی بودنش منوط به مخاطب یا همان خواننده است؟ اگرچه به این سؤال به طور قطعی و مناقشه‌ناپذیری نمی‌توان پاسخ داد، اکثر منتقدان عقیده دارند که بررسی وضعیت هنری کلی متن، می‌تواند راهگشای ما باشد» (همان: ۳۹).

۱- بیان مسئله

وضعیت هنری یک متن را چگونه می‌توان سنجید؟ اگر ما همه تقسیم‌بندی‌های گذشته و کنونی محققان و منتقدان ادبیات را برای سنجش آثار ادبی کاملاً نادیده بگیریم و بگوییم که هنرمند آزاد است تا بدون رعایت هر گونه اصول و قواعدی هر چه دلش خواست بنویسد و آنچه مکتوب است، همان ادبیات است، آیا دیگر می‌توان برای پژوهش‌های ادبی ارزشی قائل شد؟ اگر پاسخ ما به این پرسش مثبت باشد، پس باید در پی جوابی قانع‌کننده برای این سؤال نیز باشیم که در این صورت، هدف از نقد و پژوهش در رابطه با آثار گوناگون ادبی چیست؟

بررسی دقیقی از گونه‌های مختلفی که از رمان وجود دارد و تعداد بسیار شگفت‌آوری که از این نوع ادبی، همه‌ساله در بازارهای کتاب به چاپ می‌رسد و در اختیار علاقه‌مندان به ادبیات داستانی قرار می‌گیرد، این نکته را به وضوح نشان می‌دهد که همه این آثار بر اساس توجه نویسندگان آنها به دو نگرش اساسی به وجود آمده یا می‌آیند: نخست

پیروی از اصول و قوانینی که طیف گسترده‌ای از رمان‌های مختلف بر اساس آنها نوشته شده‌اند. دوم نپذیرفتن این اصول و قوانین برای ارائه اثری جدید و متفاوت؛ به عبارت دیگر، برای نوشتن رمان، سبک‌ها و تکنیک‌هایی وجود دارد که رمان‌نویس یا ناگزیر از استفاده آنهاست، یا اینکه رمان‌نویس آن قدر قدرت خلاقیت دارد که به راحتی از آن سبک‌ها و تکنیک‌ها تخطی می‌کند و می‌تواند با ارائه شیوه‌ای بکر دست‌به‌کار نوشتن بزند و در عین حال، اثری کاملاً ادبی بیافریند. اما آیا صرف تخطی و نادیده گرفتن اصول، قوانین، سبک‌ها و شگردهایی که دیگر آثار ادبی بر اساس آنها ساخته و پرداخته شده‌اند، می‌تواند دلیل قانع‌کننده‌ای برای یک نوآوری ادبی باشد؟ البته پاسخ ما به این سؤال منفی است؛ زیرا معتقدیم تخطی از اصول و قواعدی که سایر آثار ادبی بر پایه آنها بنا نهاده شده‌اند، تنها در صورتی قابل پذیرش است که کاملاً هنرمندانه باشد؛ یعنی در صورتی که نظم موجود را برای رسیدن به افق تازه‌تر و در عین حال، معنادارتری بر هم بزند؛ چنان‌که اگر به همه آثار شاخصی که در حوزه رمان‌نویسی به وجود آمده‌اند، بنگریم، مشاهده می‌کنیم که این حقیقت هم در ساختار و هم در محتوای آنها به خوبی دیده می‌شود.

۲- ضرورت و اهمیت پژوهش

در این مقاله، از میان همه شگردها و شیوه‌هایی که تاکنون در رمان‌نویسی به کار گرفته شده‌اند، به بررسی عناصر داستانی روی آورده‌ایم؛ عناصری که در هر سبک و شیوه‌ای، چه سبک‌های موجود، چه ابداعی، نویسنده ناگزیر از استفاده از آنهاست؛ زیرا ممکن نیست ما در یک رمان، طرح، موضوع، شخصیت، حادثه و به طور کلی، هیچ گونه عناصر داستانی نداشته باشیم. از سوی دیگر، از آنجا که این دو متن مورد نظر، بر اساس تجربه‌های زندگی شخصی نویسندگان آنها نوشته شده‌اند و هر دو تلاش می‌کنند تا واقعیت‌های یک زندگی سخت و توأم با درد و رنج فقر را برای مخاطب ترسیم کنند و از این نظر، معیارهای رئالیستی در آنها مشهود است و نیز در هر دوی آنها عناصر داستانی به کار گرفته شده است و از مقوله داستان‌های درهم ریخته و پست‌مدرنی نیستند که اولین قاعده آنها، توالی بی‌نظمی شدید در عناصر داستانی است، چنین پژوهشی می‌تواند به خوبی نشان دهد که رعایت دقیق این عناصر و یا تخطی از آنها، چه به شکل هنرمندانه و آگاهانه، چه از روی اشتباه و ناآگاهانه، چگونه باعث جذابیت و زیبایی ساختاری این آثار می‌شود و از این رهگذر، خوانندگان آثاری از این دست را در درک و فهم هرچه بهتر زیبایی‌های آنها یاری کند. لازم به ذکر است که شیوه نگارش این تحقیق در حوزه ادبیات تطبیقی، بر اساس مکتب امریکایی است.

۳- پیشینه پژوهش

با توجه به بررسی‌های انجام شده، تاکنون در این باب پژوهشی صورت نگرفته است.

۴- بررسی رمان کابوس کوچ

۴-۱ طرح

«تعریف متداول (طرح) این است که هرچه در یک داستان اتفاق می‌افتد، طرح داستان نام دارد... طرح داستان از رویدادها و وقایع مهم در یک داستان معین ساخته شده است. مهم به این دلیل که این وقایع، پیامدهای مهمی نیز به دنبال دارند» (دیبل، ۱۳۸۷: ۱۷)؛ به عبارت دیگر، «طرح داستان، نوعی نگرش نسبت به چیزهاست؛ نوعی نحوه تصمیم‌گیری درباره اهمیت چیزها و نشان دادن این اهمیت از طریق خلق و مرتبط کردن وقایع داستان به هم است؛ شیوه‌ای است که اهمیت چیزها را با آن نشان می‌دهد» (همان: ۱۹). بنابراین، «طرح همان رمان است در جنبه معقول و منطقی آن، و نیاز به راز دارد که البته این راز بعدها آشکار خواهد شد» (فورستر، ۱۳۶۹: ۱۰۲).

شخصیت اصلی داستان در کابوس کوچ که راوی داستان هم می‌باشد و در تمام داستان، نویسنده نام او را ذکر نمی‌کند، فرزند سوم خانواده‌ای فقیر و تنگدست در کشتزار دورافتاده‌ای از یکی از روستاهای لاذقیه است که خاطرات کودکی خود را به قلم می‌آورد. ابتدای داستان، بیان چگونگی وضع و حال فقر در این خانواده و دیگر همسایگان و مردمانی است که در جوار آنها زندگی می‌کنند. سپس همین فقر و تنگدستی به علاوه خصوصیات ذاتی پدر راوی که عبارت از بی‌عرضگی، عیاشی و سنگدلی او نسبت به خانواده‌اش است، انگیزه‌ای می‌شود برای اینکه آنها به اتفاق همین پدر، از لاذقیه به سویدیّه و بعد هم به روستایی به نام «اکبر» کوچ کنند. تمام داستان شرح رنج‌ها و دردهای ناشی از فقر و تضاد طبقاتی است که میان طبقه رعیت و ارباب وجود دارد و پیوسته تمام سعی راوی بر این است که این رنج و دردها را به سوزناک‌ترین شکل بیان کند تا اینکه سرانجام پس از یک واقعه درگیری میان رعیت‌ها و ارباب و نیز مأموران حکومت و کشته شدن چند رعیت، خانواده راوی به اتفاق پدر از این روستا به شهر اسکندرونه مهاجرت می‌کنند و این پایان داستان است.

۴-۲ کشمکش

در تعریف کشمکش آمده است:

«کشمکش یا جدال در اصطلاح ادبیات داستانی و ادبیات نمایشی، تقابل میان شخصیت‌ها یا نیروهای مختلف داستان است که بنیاد حوادث را پی می‌ریزد. کشمکش ممکن است میان یک شخصیت با یک یا چند شخصیت دیگر یا با جامعه، یا یک شخصیت، یا یک نیرو، یا دو نیرو با هم، یا یک شخصیت با خودش باشد. رایج‌ترین نوع، کشمکش دو شخصیت با یکدیگر است. کشمکش غالباً به چهار صورت نمود می‌یابد: ۱- کشمکش جسمانی. ۲- کشمکش ذهنی. ۳- کشمکش عاطفی. ۴- کشمکش اخلاقی. ممکن است در یک اثر، چند نوع کشمکش

یا حتی همه انواع آن موجود باشد» (شریفی و جعفری، ۱۳۸۷: ۱۱۶۶).

از آنجا که راوی، شخصیت اصلی داستان است و عمدتاً آنچه بیان می‌کند، بیشتر بازگوکننده احوالات و تألمات روحی خود و سایر افراد است، کشمکش‌های داستان، بیشتر، درونی (روحی و عاطفی) هستند تا بیرونی (جسمانی). البته مواردی هم از کشمکش‌های اخلاقی نیز در داستان آمده است، ولی به طور کلی، کشمکشی که خواننده را به طرز شگفت‌آوری به دنبال خود بکشاند و در ذهن او سؤالی شود، برای اینکه با به پایان بردن خواندن داستان، به جواب قانع‌کننده‌ای برای آن دست پیدا کند، وجود ندارد. در یک کلام، می‌توان گفت که کشمکش این داستان، همان کشمکش کلیشه‌ای میان طبقه رعیت و ارباب و ستم طبقه حاکم جامعه است که تبعات اجتماعی و اخلاقی آن دامنگیر خانواده‌ای فقیر و بی‌پناه می‌شود که در نهایت، هم پیروزی با همین طبقه زورگو و ستمگر است:

«نیمه‌های شب یک دسته ژاندارم رسید و روستا را اشغال کردند. ژاندارم‌ها با تازیانه و قنداق تفنگ به جان مردم و در خانه‌ها افتادند و آنها را فوج فوج به مرکز ناحیه و شهر بردند. برخی از رعیت‌ها گریختند و در کوه پناه گرفتند و به یاغیانی علیه حکومت تبدیل شدند. خانه‌ها به تاراج رفت و روستا برای چند روزی در محاصره بود که طی آن پدرمان از شهر برگشت، چون نتوانسته بودند ثابت کنند که او در دزدی و آشوب شرکت داشته است، او از همان لحظه ورود به خانه، به ما گفت که نقل مکان خواهیم کرد، اما نمی‌دانم چگونه و از کجا کرایه دژشکه و رفتن ما را تا شهر تهیه کرده و با خود آورده بود» (مین، ۱۳۷۰: ۲۵۷).

۳-۴ بحران

در تعریف بحران گفته شده است:

«بحران داستان، لحظه یا دوره بحرانی داستان است. اما چرا دوره؟ زیرا بحران می‌تواند مدتی به طول انجامد و یا حتی فوایدی از انتظار یا حوادث فرعی جریان آن را قطع کند، اما به هر حال تمام بحران‌ها یک وجه اشتراک دارند و آن این است که به یاری حوادثی غیرعادی احساس اشخاص داستان را به سطحی بالاتر از سطح احساس عادی برمی‌کشند... بحران داستان فقط حادثه جالبی نیست که تنها به سبب خود در داستان بیاید؛ یک چنین تلقی اشتباه‌آمیزی، ارزش داستان را پاک از بین می‌برد؛ زیرا در این صورت، خواننده به حادثه‌ای برمی‌خورد که با آنکه جالب است، نتیجه منطقی اکسیون داستان نیست، حال آنکه بحران داستان باید نتیجه منطقی اکسیون داستان باشد ولاغیر» (یونسی، ۱۳۶۵: ۲۱۴).

در واقع، «بحران تنوع و برجستگی به داستان می‌دهد و رشته انتظاری را که دقت و

توجه خواننده را تسخیر می‌کند، به وجود می‌آورد و پس از اینکه به وجود آورد، حفظ می‌کند» (همان: ۱۶۹).

با آنکه در کابوس کوچ فقر بیداد می‌کند و بارها زندگی راوی و خانواده‌اش را دستخوش خواری و ستم مضاعف می‌نماید، اما بحرانی که بتواند انفجار احساسات و همزادپنداری مخاطب را در این داستان برانگیزد، واقعا وجود ندارد. تنها بحرانی که برای لحظاتی مخاطب را درگیر خود می‌کند، حمله ملخ‌ها به روستا و در پی آن قحطی و گرسنگی است که در نهایت، به دزدی و قیام رعیت گرسنه علیه ارباب و مأموران حکومت منجر می‌شود که آن هم در جایی نامناسب، یعنی در پایان داستان شکل می‌گیرد. البته بحران‌های کوتاه فرعی نیز در این داستان به صورت ضعیفی پرداخته شده‌اند که عبارتند از: بیماری مادر راوی، به کلفتی برده شدن دو خواهر خردسال او در خانه کدخدا و ارباب از سوی پدرشان، کشته شدن «زنوبه»، زن بی‌بندوباری که چند مرتبه به راوی و خانواده‌اش کمک رسانده، درگیری‌های رعیت با مأموران حکومت در لحظات پایانی داستان.

۴-۴) نقطه اوج یا عطف

نقطه اوج یا عطف، «حادثه یا رویدادی است که در ماجرا چنگ می‌اندازد و آن را به جهت دیگری پرتاب می‌کند... نقطه عطف داستان را به سوی گره‌گشایی پیش می‌راند» (فیلد، ۱۳۸۶: ۱۳۹).

افزون بر این، باید گفت:

«اوج داستان باید نتیجه و مولود طبیعی حوادث داستان باشد، اما این طبیعی بودن نباید نمایان باشد؛ چه اگر خواننده با توجه به کیفیت هر یک از این حوادث بتواند ماهیت حادثه بعد را به حدس دریاورد، انتظار داستان لطمه می‌بیند و اوج داستان پیش از موقع آشکار می‌شود... اوج یک داستان خوب، نتیجه عمل متقابل و همکاری جامع کلیه حوادث داستان است و به همین سبب، چنانچه حوادث داستان پیوند و در نتیجه، همکاری لازم را نداشته باشند، اوج داستان نیز قوت لازم را نخواهد داشت» (یونسی، ۱۳۶۵: ۱۴۸-۱۴۹).

کابوس کوچ، شرح دردمندانۀ خاطرات کودکی است که در بزرگسالی با به قلم آوردن آن، راوی فقط می‌خواهد اشک بریزد و ترحم و شفقت مخاطب را برانگیزد. البته این حس ترحم و شفقت را نباید با کاتارسیس اشتباه گرفت؛ زیرا در این ترحم‌جویی، داستان فاقد هر گونه اوج و فرودهایی است که لازمه داستان‌نویسی است؛ یعنی ساختار روایت به گونه‌ایی است که نویسنده آشکارا حرف می‌زند و با مخاطب درد دل می‌کند و قصد دارد تا با برانگیختن حس ترحم و دلسوزی وی، او را با خود همراه کند. نبودن نقطه اوج در این رمان، فقط به دلیل نوع روایت غلط نویسنده و خنثی بودن شخصیت‌های آنهاست. بنابراین، طبیعی است وقتی نویسنده همه‌کاره قالب داستان باشد و عنان اختیار

شخصیت‌ها را در سیر حوادث رمان در دست بگیرد، نقطه اوجی اتفاق نخواهد افتاد.

۵-۴) گره‌گشایی

گره‌گشایی در حقیقت، همان پایان داستان است که همیشه به طریقی به یک راه حل قطعی دست می‌یابد (ر.ک؛ فیلد، ۱۳۸۶: ۷۷) و به عبارت دیگر، «گره‌گشایی همان بطن است که پایان را در جای خود نگه می‌دارد» (همان: ۸۱). در این باب می‌توان گفت:

«نویسنده هنگامی که داستان به اوج می‌رسد، باید مسئله گره‌گشایی و نتیجه‌گیری را به سرعت حل کند و داستان را به پایان برد. در برخی داستان‌ها، اوج و گره‌گشایی در یک جمله به هم می‌آمیزند و داستان پایان می‌پذیرد... گره‌گشایی امری است ضروری؛ زیرا نویسنده باید رشته‌هایی را که درهم انداخته است، بگشاید و خواننده را از ابهام به در آورد» (یونسو، ۱۳۶۵: ۲۲۳).

راوی و خانواده‌اش پس از تحمل رنج‌های فراوان و دیدن آزار و شکنجه‌های روحی بسیار، از سوی کدخدا و ارباب، پس از چند مرتبه فرار و کوچ به روستاهای دیگر، در نهایت، در پایان داستان باز هم مجبور به کوچ می‌شوند. اگرچه باز هم پرداخت نویسنده و کار او در این زمینه همچنان خطی و ساده است و روایت بر کنش داستانی غلبه دارد، اما این نکته را نیز باید گفت که کوچ خانواده راوی در پایان داستان به عنوان یک راه حل ناخوشایند و ناگزیر، این را می‌رساند که این کابوس که همان کابوس فقر است، پایان ندارد و در این دور باطل، سرگشتگی و دهشت همچنان ادامه دارد:

«دژشکه‌ای تک‌اسبی با چرخ‌های آهنی، همانند درشکه‌ای بود که سه سال پیش با آن به این روستا آمده بودیم. مختصر اثاث‌مان را وسط دژشکه گذاشتیم و دور و بر آن در کنار مادرم نشستیم. خواهر کوچک کورمان نیز با ما بود. پدر کنار دژشکه‌چی نشست و به ندرت صحبت می‌کرد... سر شب بود که گام در راه بازگشت نهادیم. زمستان بود! شبی تاریک، توفانی و بارانی! راه طولانی بود و ما به سکوت پناه برده بودیم. سَرَم را در آغوش مادرم فرو بردم. رواندازی رویمان انداخت و گفت: کوچولوهایم بخوابید! داریم به شهر می‌رویم» (مینه، ۱۳۷۰: ۲۵۷).

۶-۴) حادثه

در تعریف حادثه آمده است:

«حادثه از چیزی در گذشته سرچشمه می‌گیرد و بر چیزی در آینده اثر می‌گذارد و در واقع، از نظر زمانی سه‌بعدی است... هر حادثه‌ای از یک انگیزه قبلی - خودآگاه یا ناخودآگاه - سرچشمه می‌گیرد و به همین دلیل، ظرفیت عاطفی خاصی دارد... هر حادثه‌ای انسانی است و زمینی؛ خواه ذهنی باشد و خواه عینی؛ چراکه به دلایل انسانی و کنترل شده اتفاق می‌افتد» (براهنی، ۱۳۶۸: ۱۷۶).

از نظر قصه‌نویس، «حادثه» تدبیری است برای واقعیت و عینیت بخشیدن به افکار، احساس‌ها و یا اعمال پا در هوا. قصه‌نویس از طریق حادثه‌پردازی، ابعاد اعمال و شخصیت‌ها را نشان می‌دهد. حادثه و جدالی که از آن حادثه سرچشمه گرفته است؛ مثل آینه‌ای در برابر شخصیت‌های عریان قرار داده می‌شود تا آنها در صحنه عمل زوایای روح خود را برملا سازند. حادثه وسیله‌ای است برای افشا کردن شخصیت‌ها، برای باز کردن مشیت آنها و گرفتن مُچ آنها در حین عمل (ر.ک؛ همان: ۱۸۱).

داستان با ذکر حادثه بیماری مرگ پدر راوی شروع و آنگاه به جنگ‌های با عثمانی‌ها اشاراتی می‌شود. از این پس، رفته‌رفته خرده‌حوادثی نظیر غارت شدن پدر راوی و شریک او، «کراکویای» یونانی در تجارت توتون مطرح می‌شوند تا اینکه از مجموع این حوادث جزئی، نویسنده به حادثه اصلی داستان، یعنی کوچ کردن می‌پردازد، اما باید دانست که غرض از این حوادث فرعی و حادثه اصلی، یعنی کوچ کردن، نشان دادن اوضاع تیره، ستم‌ها و بیداد فقر و ناداری است که نویسنده در تمام داستان مرتب به آن می‌پردازد. به‌طور کلی، چنان‌که پیش‌تر اشاره شد، به دلایل گوناگون از جمله خنثی بودن شخصیت‌ها و همه‌چیزدان بودن راوی در بطن داستان، حادثه‌ای که مخاطب را به دنبال جوابی برای چرایی اتفاق افتادنش بکشاند و اشتیاق وی را برای دانستن سرانجام ماجرا برانگیزاند، در این رمان وجود ندارد. در حقیقت، اگر بخواهیم تشبیهی برای این رمان به کار ببریم، باید بگوییم که این رمان بیشتر به قصیده‌ای سوزناک می‌ماند که حنا مینه طی سرودن آن قصد دارد شرحی از رنج‌های ناشی از فقر و ستم‌دگی خانواده خود را برای مخاطب بازگو کند.

۷-۴) شخصیت و شخصیت‌پردازی

اصولاً «شخصیت‌ها را باید پایه‌هایی دانست که ساختمان یک اثر بر آن ساخته می‌شود. هر قدر این پایه‌ها با استحکام‌تر باشند، بنا محکم‌تر و پایدارتر و از گزند زمانه مصون‌تر خواهد بود» (دقیقیان، ۱۳۷۱: ۱۷). همچنین، «شخصیت‌پردازی، یعنی حاصل جمع تمام خصایص قابل مشاهده یک فرد انسانی، هر آنچه که بتوان با دقت در زندگی شخصیت از او فهمید؛ سن و میزان هوش، جنس، سبک حرف زدن و ادا و اطوار و... وضعیت روحی و عصبی، ارزش‌ها و نگرش‌ها» (مک و کی، ۱۳۸۷: ۶۹). با توجه به تعریف‌های بالا، نمونه‌هایی از دو شخصیت اصلی داستان، یعنی پدر و مادر راوی را چنان‌که در داستان هستند، معرفی می‌کنیم.

۱-۷-۴) شخصیت پدر

«این پدر خوب که نسبت به چیزی کنجکاوی نشان نمی‌داد و هیچ‌گاه سراغ غذا یا لباسی را نمی‌گرفت و با مرگ با حالتی بی‌باکانه روبه‌رو می‌شد و با دریادلی و بی‌توجهی به پیامدها، دشواری‌ها را پشت سر می‌گذاشت، در حالت مستی سُست می‌شد. در برابر بطری

عرق سست می‌شد. در مقابل، زن اسیر شهوت می‌گردید و ضعف نشان می‌داد. او هنگامی که تجربه همانندی را پشت سر می‌گذاشت، بهایش را نیز می‌پرداخت. این بها را به خاطر احساس عظیم گناه می‌پرداخت. پشیمانی‌اش نه از سر احساس مسئولیت، بلکه به این علت بود که پشیمانی او را به حالتی که گذرانده بود، باز می‌گردانید. پشیمانی عذاب می‌داد و وادارش می‌کرد که از این عذاب لذت ببرد و به عملش تمایل نشان دهد، آنگاه به همان عذاب و همان عمل باز می‌گشت» (مینسه، ۱۳۷۰: ۵۴).

۴-۷-۲) شخصیت مادر

«مادر آنگونه که برایم تعریف می‌کرد، از کار جستجو کردن می‌ترسید. او به خاطر جمع کردن چند خوشه گندم که از دروگران و جمع‌کنندگان می‌افتاد، مجبور بود هجوم ببرد، تنه بزند و پشتش خم گردد و پاهایش خونین شود... مادر این واقعیت را با درد و اشک پذیرفته بود. سوزش آفتاب و گرمای خاک و خارتته‌ها را تحمل می‌کرد و چه بسا همه اینها خسته‌اش می‌کرد و در بیابان‌های سوزان برهوت، پنهان یا آشکار می‌گریست» (همان: ۲۰۹).

باید دانست که «جوهر شخصیت کنش است. شخصیت عبارت است از کاری که می‌کند» (فیلد، ۱۳۸۶: ۳۸). نویسنده در این داستان بیشتر از آنکه شخصیت‌ها را آزاد بگذارد تا به کنش بپردازد، به توصیف اعمال و خصوصیات آنها می‌پردازد. این امر، یعنی توصیف ویژگی‌ها، اعمال و گفتار شخصیت‌ها، آنها را ایستا بار می‌آورد، در حالی که بهترین شخصیت‌ها، شخصیت‌های پویا هستند. البته نمونه‌های چندی هم وجود دارد که نویسنده گاهی شخصیت‌ها را به حال خود رها می‌کند و اجازه می‌دهد تا آنها گفتگو و کنش کنند. برای نمونه، به جریان دعوی پدر و مادر راوی داستان اشاره می‌کنیم:

«بغض در گلوی مادر شکست و گفت: ای خدا چه اتفاقی افتاده است؟ چرا به ما توجهی نداری؟»

پدر فریاد زد: ساکت باش.

«اما ما غریبیم و می‌خواهیم کوچ کنیم. دخترمان نزد کدخدا گروگان است... نمی‌توانم بگذارم که او نزد کدخدا گروگان و خدمتکار بماند.»

پدر گفت: بفرما و مسئله را حل کن! برو، پیش کدخدا و این حرف‌ها را به او بگو، یا برو به لوشیه و تاجرها را قانع کن محصول را بخرند.

«من زخم؛ این کار مردهاست.»

- من هم مرد نیستم... من هم مثل تو زنم!...

- همیشه همین طور بوده‌ای.

- همیشه زن بوده‌ام؟ پدرسگ... زمان تو زن شدم؟ پس بگیر...

سیلی محکمی بر گونه‌اش زد. مادر مویه کرد و ما هراسان به سویش دویدیم» (مینه، ۱۳۷۰: ۹۷).

۸-۴) موضوع

«فهم داستان از ادراک کلی‌ترین جنبه‌های آن، که موضوع و تم داستان باشند، آغاز می‌شود... موضوع یک اثر داستانی همیشه جایی یا کسی یا موقعیتی است... با این تعریف، موضوع، کانون و مرکز توجه داستان، و تم نظریه‌ای است که درباره این قسمت از قلمرو تجربه انسانی اظهار می‌شود و با عناصر خاصی که طرح داستان و توصیف و لحن و نظرگاه داستان و تصویرپردازی و سمبولیسم داستان باشند، القا می‌گردد... بدیهی است که تم داستان نتیجه عمل کلیه عناصر داستان است؛ یعنی از مجموع فعل و انفعالات، اعمال، اشخاص، لحن، آهنگ، طرح و سایر عوامل داستان فراهم می‌آید» (یونسی، ۱۳۶۵: ۲۲-۲۳).

موضوع کابوس کوچ، فقر و نمایش پیامدهای تلخ آن در یک خانواده کوچک روستایی است. در این داستان، اگرچه نویسنده می‌کوشد تا واقعیت‌ها را به تصویر بکشد، اما با وجود این، نمی‌توان گفت او کاملاً بر اساس این یک اصل رمان‌نویسی عمل کرده است که «رمان‌نویس، واقعیت را در ساختاری زیبایی‌شناختی بازآفرینی می‌کند و بدین ترتیب، با مصالحی که از واقعیت برمی‌گیرد، عالم هنری مستقلی می‌سازد... که زندگی او به گونه‌ای دستکاری و بازآفرینی می‌شود که معانی و حقایقی که نویسنده دوست دارد، از آنها فهم کند یا بر آنها بار کند، به خواننده انتقال یابد» (ایرانی، ۱۳۸۰: ۱۵۸)؛ زیرا با دقت در شیوه نوشتن و دنبال کردن سیر خطی و یکنواخت داستان و نیز کوشش نویسنده در برانگیختن عواطف و ترخّم مخاطب در جای‌جای متن درمی‌یابیم که مطرح ساختن فقر و بازگو کردن اثرات آن در این داستان، به این صورتی که هست، هیچ گونه تلاش و مبارزه جدی را، چنان‌که باید، در پی ندارد، اگرچه در پایان داستان با یک مبارزه ناگهانی و غیرمنتظره مواجه می‌شویم، اما از آنجا که این مبارزه به شکست می‌انجامد و به محرّکی برای تکاپو و حرکت ذهنی مخاطب تبدیل نمی‌شود، ارزش چندانی برای آن نمی‌توان قائل شد.

۵- قلم سرنوشت

۱-۵ طرح

جعفر که در یک خانواده فقیر متولد شده، پس از تحمّل سختی‌ها و رنج‌های بسیار که به سبب بی‌کفایتی و سنگدلی پدرش است، با بیان خاطرات دوران نوجوانی خود، داستان را آغاز می‌کند و شرح مفصّلی از اتفاقات و حوادثی گوناگونی را بیان می‌نماید که برایش به وقوع پیوسته است. این خطّ سیر داستان آن قدر پیش می‌رود تا اینکه دوران جوانی را هم فراگرفته است و سرانجام به پیری جعفر می‌رسد. تمام داستان، شرح حوادثی است که جعفر را در دل یک اجتماع آکنده از فقر و تضاد طبقاتی و ریاکاری و رذایل اخلاقی محاصره کرده است و او به فراخور حال، با این سختی‌ها دست و پنجه نرم می‌کند و هر بار به شکلی مطلوب از مبارزه و درگیری با آنها سرافراز و پیروز بیرون می‌آید. این داستان از پس‌رکی بینوا، اما زرنگ که به سبب بی‌کفایتی و خودپرستی حیوانی پدرش مجبور شده است تا از سوی شوهر مادرش هم پیوسته در رنج و عذاب باشد، قهرمانی دست‌یافتنی می‌سازد که در پایان داستان، نویسنده‌ای خوشبخت است و نشان می‌دهد که اراده و هوش انسان قادر است تا حتی در بدترین شرایط به بهترین انتخاب‌ها دست بزند و خود را از ورطه هلاک و بدبختی برهاند.

۲-۵ کشمکش

در قلم سرنوشت، کشمکش‌های بسیار و در عین حال، شگفت‌انگیزی وجود دارد که هر کدام در جای خود مخاطب را دچار شگفتی و حیرت می‌کند. اولین کشمکش داستان با درگیری و ستمکاری تقی‌خان، شوهر مادر جعفر با جعفر و مادرش شروع می‌شود که ادامه این وضع جعفر را وامی‌دارد تا برای مقابله با آن چاره‌ای بیندیشد و با وجود سنّ کم، او را به سوی یک زندگی مستقل سوق دهد. کشمکش‌های این داستان آن قدر بسیار است که همه گونه آن را شامل می‌شود؛ کشمکش عاطفی، جسمانی، ذهنی و اخلاقی که یکی از بارزترین کشمکش‌های این داستان است. این کشمکش‌ها به عنوان ابزاری برای نشان دادن چهره روزگار و احوالات و خصوصیات رفتاری و اخلاقی جامعه‌ای که جعفر در آن متولد شده است و در آن می‌بالد، به‌خوبی از پس تصویر کردن فضای آن شرایط در داستان برمی‌آید و در جای‌جای داستان انگیزه‌هایی را برای جعفر به وجود می‌آورد تا او به عنوان یک شخصیت فوق‌العاده پویا، دست به کنش و واکنش‌های جالب و شگفت‌انگیزی بزند و برای به دست آوردن هدف مطلوب خود مرتب در تلاش و مبارزه باشد:

«از روزی که در خانه آنها استقرار دایمی یافته بودم، احساس می‌کردم مادرم اضطرابی سواى گرفتاری خانوادگی و نداری و کمبود و مثل آن یافته، مسئله‌ای دیگر آزارش می‌دهد... بعدها دانستم که درست می‌فهمیده‌ام. دلش شور می‌زد که از صدای من، تقی‌خان بیدار نشده باشد و مشوّش بود از اینکه باعث گرفتاری و بهانه‌جویی تازه‌اش نگردیده باشم و کم‌کم

هم احساس می‌کردم خوابش هم کم و کمتر شده، دلهره و هول و هراس مرموزش زیادتیر می‌گردد، چنان‌که منتظر واقعه‌ای هولناک می‌باشد... کار مادرم با من و تقی‌خان به درماندگی می‌رسید. درمانده اینک مرا یا شوهرش را مقدم داشته، قبول بکند و چون ترک هیچ کدامان برایش میسر نبود، اینک چگونه هر دو را با هم جمع بکند! (شهری، ۱۳۷۸: ۲۰-۲۴).

۳-۵ بحران

در قلم سرنوشت، لحظات بحرانی فراوانی برای جعفر رقم می‌خورد که از مهم‌ترین آنها می‌توان اشاره کرد به بحران بیکاری‌های مداوم او به سبب خصوصیات کثیف اخلاقی و رذایل کسانی که جعفر با آنها کار می‌کند و او را وامی‌دارد تا از آنها کناره بگیرد. بحران سربازی جعفر و اینکه چون سرباز لایقی است، او را با دو سه ماه اضافه خدمت نگه می‌دارند. بحران خودکشی جعفر در سربازی به سبب تهمتی که برایش رقم می‌زنند؛ بحران ازدواج او با فاطمه (زن اولش)، بحران خیانت فاطمه به جعفر، بحران ازدواج دومش، بحران مرگ مادر جعفر و بحران ورشکستگی او.

مجموعه این بحران‌ها علاوه بر ترسیم فضایی کاملاً ملموس و رئالیستی، هر لحظه انگیزه‌ای را در مخاطب به وجود می‌آورد تا داستان را تا آخر دنبال کند تا ببیند که جعفر چگونه از پس آنها برمی‌آید و با مشکلات آن مقابله می‌کند و از این لحاظ بر جذابیت داستان و گیرایی آن بیشتر می‌افزاید.

۴-۵ نقطه اوج یا عطف

لزومی ندارد که هر داستان یا رمان فقط یک نقطه اوج یا عطف داشته باشد. تعداد نقاط اوج یا عطف داستان به چگونگی پیشرفت مسیر داستان و نیاز دراماتیک آن بستگی دارد. در قلم سرنوشت، نقاط عطف متعددی وجود دارد که هر یک در جای خود پاسخگوی این نیاز اصولی داستان است. از مهم‌ترین این نقاط، سه نقطه اوج را باید نام برد که سیر داستان را به شدت دگرگون می‌کند: الف) خودکشی جعفر در سربازی. ب) خیانت فاطمه، همسر جعفر، به او. ج) مرگ کبری، مادر جعفر.

چنان‌که ملاحظه می‌شود، ما در این قسمت به اتفاقاتی اشاره کردیم که جزء نقاط بحران داستان بودند. بنابراین، لازم است اینجا به این نکته ظریف اشاره کنیم که نقطه اوج یا عطف در حقیقت، همان کنش و واکنش شخصیت اصلی داستان است در مواجهه با بحران. این کنش و واکنش است که مخاطب را با شگفتی روبه‌رو می‌سازد که چرا شخصیت داستان چنین کاری کرد یا نکرد. این است که به ماجرا چنگ می‌اندازد و آن را به سبب دیگری پیش می‌راند تا به گره‌گشایی برسد. اقدامات و واکنش‌های جعفر مخصوصاً در این سه زمینه بسیار حیرت‌آور است تا حدی که مخاطب که انتظار دارد شاید این اتفاقات دامی باشد برای هلاک حتمی جعفر و پایان ماجرا به صورتی که قابل پیش‌بینی است، در حالی که برخلاف انتظار، جعفر به گونه‌ای عمل می‌کند که سیر

داستان را به سویی دیگر می‌کشاند و در حقیقت، به این قابلیت پیش‌بینی مخاطب، دهن‌کجی می‌کند.

۵-۵) گره‌گشایی

جعفر در تمام طول داستان پیوسته با توسل به تجربیات افراد عاقل و بهره‌گیری از هوش و تدبیر خود به کمک همت و تلاش و پشتکاری بی‌وقفه و سازنده و با استعانت از صبر و عدم کنش یا واکنش بر اساس احساسات زودگذر و نابجا یا خشم و عصبانیت، با تمام حوادث تلخ و ناگواری که برایش اتفاق می‌افتد، مقابله می‌کند و موفق می‌شود که خود را از ورطهٔ هلاک و نابودی حتمی برهاند. در پایان داستان، جعفر رنج‌دیده را که پیوسته در معرض رنج‌ها و آسیب‌های گوناگون اجتماعی بود، نویسنده‌ای پخته و فردی باتجربه و آرام و راضی می‌بینیم که عاقبت همسر دلخواهش را می‌یابد و از زندگی در کنار او احساس رضایت می‌کند، اگرچه به نابینایی مبتلا می‌شود.

اگر با دید فرمالیستی به قلم سرنوشت بنگریم و از اینکه این پایان را نتیجهٔ یک زندگی طبیعی بدانیم، چشم‌پوشی کنیم، باید بگوییم که پویایی شخصیت اصلی داستان یعنی «جعفر» این گره‌گشایی را به این شکل رقم می‌زند. در اینجا هم راوی اگرچه دانای کل است و همه چیز را می‌داند، اما به این سبب که شخصیت‌ها را آزاد می‌گذارد و به آنها مجال کنش و واکنش می‌دهد، داستان با موفقیت پیش می‌رود و از این لحاظ می‌توان گره‌گشایی و پایان داستان را بدین شکلی که هست، به‌خوبی پذیرفت:

«در این اوقات و از وقتی که همسر حالیه‌ام که سال چهلیمین زندگی را با او می‌گذرانم، زندگی‌ام روبه‌راه و سرگشتگی‌ها و پریشان‌حالی‌هایم مرتفع شده بود، در آن حد و محاسبه که حج بیت‌الله‌الحرام هم، همراه وجود شرایطش که امنیت راه و سلامت جسم و تأمین مخارج سفر و معونهٔ عیالاتی باشد که به جا می‌مانند، برایم واجب گشته بود و همسرم که مشوقم می‌شد؛ همان همسر که در سفر به عتبات مشابهنش را همراه دیگر خواسته‌ها از پروردگار و مقربینش خواستم؛ همسری که نه مطابق خواسته، بلکه به قول حافظ عزیز که فرماید: شکر خدا که هر چه طلب کردم از خدا، * بر منتهای مطلب خود کامران شدم؛ زیادت‌تر از خواسته!» (شهری، ۱۳۷۸: ۵۷۴).

۵-۶) حادثه

قلم سرنوشت پُر از حوادث گوناگون و جذّابی است که به سیر پیشرفت داستان کمک شایانی می‌کند و به آن رونق و صفایی خاص می‌بخشد. جعفر که شخصیت پویایی است، خود در بعضی موارد حادثه‌آفرین است. حوادث مختلفی نظیر اقدام به خودکشی جعفر، روی آوردن او به فال‌گیری و در نتیجه، ملاقات دختر رضاشاه و نماینده‌ای از طرف محمدرضا پهلوی به نزد جعفر برای یافتن محل اختفای وزیر امور خارجهٔ فراری وقت،

سید حسین فاطمی، ازدواج با فاطمه، خیانت فاطمه به او، مرگ مادر و سفر به عتبات برای زیارت و دیگر حوادث جزئی دیگری که هر یک تأثیری خاص از خود بر جای می‌گذارند و هر کدام به گونه‌ای اشتیاق خواننده را برای دنبال کردن ماجرا بیشتر می‌کنند. علاوه بر این، تک‌تک این حوادث نشان می‌دهند که شخصیت جعفر به عنوان یک شخصیت رئالیستی، پیوسته در معرض حوادث و اتفاقات گوناگون است و از این نظر، چهره یک زندگی کاملاً واقعی و منطبق با دنیای بیرون برای مخاطب در داستان قابل مشاهده است. تنها معضلی که در قلم سرنوشت و توصیف‌های مختلف آن به چشم می‌خورد، پیچیدگی و دشوارفهم بودن نوع نثر نویسنده است، به گونه‌ای که خواننده مجبور می‌شود برای فهم درست آنچه که نویسنده به بیان آن می‌پردازد، چند بار متن را بخواند. همین معضل، به‌ویژه در توصیف حوادث، گریبان‌گیر داستان است تا جایی که اگر خواننده دقت لازم را در حین مطالعه به خرج ندهد، ای بسا دلیل اصلی به وقوع پیوستن بسیاری از حوادث را هم نمی‌فهمد.

۷-۵) شخصیت و شخصیت‌پردازی

در قلم سرنوشت به جرئت می‌توان گفت که همه شخصیت‌ها پویا و کنشگرند. جعفر که شخصیت اصلی است، نمونه‌ای از یک شخصیت پویای کاملاً بی‌نقص است. همچنین، می‌توان به شخصیت‌های دیگری نظیر مادر جعفر و پدرش نگاه کرد که در روند داستان به شکل کاملاً آزاد و مستقل عمل می‌کنند. به علاوه، توصیف شهری از چگونگی شخصیت‌ها هم بسیار قابل توجه است. او با اینکه از دست بسیاری از این شخصیت‌ها دچار مصیبت‌ها و بدبختی‌های گوناگون می‌شود، اما هرگز ماجرا را طوری به قلم نمی‌آورد که بخواهد عواطف و ترحم مخاطب را به خود جلب کند. اینک به نمونه‌ای از این شخصیت‌ها یعنی تقی‌خان (شوهر مادر جعفر) اشاره می‌کنیم:

«تقی‌خان، شوهر مادرم یا شوور ننه‌ام مردی بود دوشخصیته. از سویی، با رأفت و عطوفت کامل و از طرفی با قساوت و خشونت طبع نزدیک به سبعت، و درباره من به حسادت تمام؛ حسادتی که غالباً عشاق را در جهت رقیب به‌وجود می‌آید و در جهت من، محرک شخصیت دومش می‌شد. مادرم را دوست می‌داشت و می‌خواست تمام و تمام از آن خودش باشد و من برایش رقیبی بودم که نصف عشقش به پای او ریخته شده بود و نمی‌توانست تحمل آن بکند. غم عشقی که تخم و ترکه دیگری موی دماغ و زانو به زانوبش شده، مزاحم کسب لذتش از او می‌گردید» (همان: ۷).

۸-۵) موضوع

موضوع قلم سرنوشت شرح زندگانی جعفر شهری است که پس از تحمل فقر و رنج‌های بسیاری، به علت بی‌کفایتی و خودپرستی پدر عیاش خود به این نتیجه می‌رسد که با وجود همان سن کم باید روی پای خودش ایستاده، پیوسته تلاش و همت به خرج دهد؛ به زبان دیگر، باید گفت موضوع اصلی قلم سرنوشت نشان دادن

چهره قدرتمند اراده، هوش و تلاش انسان است برای رسیدن به موقعیت‌های مطلوب زندگی. شهری در روایت خود، اوضاع و احوال اجتماع عصر خویش را به تصویر می‌کشد، اما نه به گونه‌ای که همه تلخکامی‌ها، فقرها و بیدادهای آن را نتیجه قطعی حاکمیت وقت و یا استعمار بداند. البته او اشاره‌هایی نیز در این زمینه دارد، ولی موضوع کار او در پرداخت و روایت، انسان است و بس؛ همان چیزی که در مکتب رئالیسم، ایده‌آل رمان‌نویسی است؛ یعنی بها دادن به هویت فردی؛ زیرا «رمان آن نوع ادبی است که این تغییر جهت فردمحورانه و نوآورانه را به کامل‌ترین شکل بازمی‌تاباند» (لاچ و دیگران، ۱۳۷۴: ۱۸).

«نویسنده‌ای که در پی فردیت بخشیدن به شخصیت‌هایش است، انگیزه اعمال آنها را تلویحاً روشن می‌کند تا خواننده بتواند دریابد که چرا شخصیت این‌گونه رفتار می‌کند و نه غیر از آن. البته این انگیزه‌ها سبب می‌شوند تا خواننده از هر شخصیت، نوعی ثبات عمل انتظار داشته باشد؛ بدین مفهوم که شخصیت‌ها بنا بر خصلت‌هایشان عمل کنند، برای اعمالشان دلایلی موجه داشته باشند و اگر در نگرش‌ها یا رفتارشان تغییری به وجود می‌آید، این تغییر یا زمینه‌سازی قبلی برای خواننده باورپذیر جلوه کند» (پابنده، ۱۳۹۰: ۹۰).

این همان چیزی است که به‌خوبی در قلم سرنوشت ساخته و پرداخته شده است. بر این اساس، باید گفت که جعفر شهری با نمایاندن تصویری جامع و کامل از انسان‌ها و اجتماع عصرش با پرداختن به هویت فردی موفق شده است که تجربه‌های انسانی را بی‌کم و کاست در اختیار خواننده بگذارد.

۶- مقایسه تطبیقی قلم سرنوشت و کابوس کوچ

«بعضی از داستان‌ها به گونه‌ای روایت می‌شوند که گویی دور جهان داستان دیوار بلندی کشیده است که نمی‌گذارد خواننده از پشت آن قد بکشد و خود به چشم ببیند آنچه را دیدنی است و به گوش بشنود آنچه را شنیدنی است، بلکه ناگزیر است چشم و گوش به دهان نویسنده بدوزد و بسپارد که گویی بالای دیوار نشسته است تا ابتدا به جهان داستان بنگرد و ببیند در آنجا چه می‌گذرد و آنگاه داستان را آمیخته با احساسات، پیش‌داوری‌ها و موضع‌گیری‌های شخص خود برای خواننده تعریف کند... برعکس، برخی دیگر از داستان‌ها به گونه‌ای روایت می‌شوند که خواننده هیچ دیواری بین خود و جهان داستان حس نمی‌کند و با آنکه می‌داند دارد داستانی می‌خواند که کلمه کلمه‌اش در کارگاه ذهن فلان نویسنده ابداع شده، می‌گذارد سحر کلمه مکتوب، نویسنده و نویسندگی را از یاد او ببرد و روحش را مستخر این پندار سازد که خود در جهان داستان حاضر است و از نزدیک، بی‌واسطه می‌بیند و می‌شنود آنچه را دیدنی و شنیدنی است» (ایرانی، ۱۳۸۰: ۳۷۶).

با توجه به بررسی ما از کابوس کوچ و قلم سرنوشت، باید بگوییم که هر دوی آنها به گونه‌ای روایت شده‌اند که این اجازه را نمی‌دهند تا خواننده از پشت دیوار ذهنیات و تجربه‌های درونی نویسندگان آنها قد بکشد و همه چیز را ببیند. با این حال، عناصر داستان در قلم سرنوشت، بسیار موفق‌تر از کابوس کوچ به کار گرفته و پرداخت شده است؛ زیرا دیدگاه نویسنده آن دیدگاهی پویاست که سعی دارد تا گستره‌ای عظیم از تغییرهای فردی و اجتماعی و نیز تأثیرگذاری و تأثیرپذیری آنها را از یکدیگر به تصویر بکشد:

«در کل، اگر داستان بخواهد مؤثر و ثمربخش باشد، باید ضرابهنگ را گسترش دهد. این چیزی است که به آن پویایی می‌گویند... ضرابهنگ از چیزهای زیادی تشکیل شده است: به هم آمیختن طرح اصلی و فرعی داستان، ساخت قطعات آراسته، معرفی غافل‌گیری‌های جدید، باز کردن رشته‌های قدیمی طرح داستان، اندازه و جای قرارگیری شرح، تأثیر یکنواخت و یکدست انعکاس‌های روایتی و درونمایه‌ای قوی و مشخص و سرانجام، پیچیدگی یا سادگی ماهیت خود داستان» (دیبل، ۱۳۸۷: ۱۶۱).

عملکرد موفق‌تر عناصر داستانی در قلم سرنوشت نسبت به کابوس کوچ، دلیل دیگری نیز دارد و آن «تعادل میان این چهار عامل است: محیط، اندیشه، شخصیت و رویداد» (اسکات کارد، ۱۳۸۷: ۹۲). کابوس کوچ ماجرای روستایی است و قلم سرنوشت ماجرای شهری و با دامنه اجتماعی بسیار وسیع‌تر. پیداست که شخصیت‌ها در یک ماجرای روستایی نسبت به ماجرای شهری چه اندازه توانایی و قابلیت تغییر و پویایی دارند و طرح و موضوعات چه مقدار می‌توانند با هم تفاوت داشته باشند. اندیشه‌ای که در پس کابوس کوچ نهفته است، همدردی و دلسوزی و توجه به رنج و درد طبقات فقیر و دردکشیده روستایی است که با بدبختی و سیاه‌روزی به زندگی ادامه می‌دهند، اما اندیشه‌ای که در لابه‌لای قلم سرنوشت می‌توان آن را به وضوح مشاهده کرد، قدرت اراده و تلاش انسان است که می‌تواند در بدترین شرایط نجات‌بخش او باشد. نویسنده کابوس کوچ به دلیل غلبه دادن روایت بر کنش داستانی در کار خود، شخصیت‌هایی ایستا را به ما می‌نمایاند، در حالی که در قلم سرنوشت این قضیه کاملاً به عکس اتفاق افتاده، شاهد شخصیت‌هایی پویا و کنشگر هستیم. رویدادها در کابوس کوچ کاملاً ساده و خطی هستند، حال آنکه رویدادهای قلم سرنوشت سرشار از حادثه و لحظات بحرانی هستند:

«داستان هرچه باشد، نباید یکنواخت باشد. پیداست چنانچه رشته نقل داستان بر خط مستقیمی پیش رود و تنوعی نیابد و پستی و بلندی پیدا نکند و حوادثی ضمن آن به وقوع نپیوندد، داستان یکنواخت و خسته‌کننده خواهد بود. برای اینکه بتوان علاقه و میل خواننده را زنده نگه داشت باید کاری کرد که درباره وقایعی که روی می‌دهد، بیندیشد و بخواهد که به نیروی حدس و گمان حوادث آتی را دریابد؛ به عبارت دیگر، دنبال حوادث و سرنوشت اشخاص داستان به راه افتد... و در انتظار بماند» (یونسی، ۱۳۶۵: ۲۱۳).

پیداست که چنین هدفی به دست نمی‌آید، مگر اینکه نویسنده بدانند که چگونه باید عناصر ساختاری رمان‌نویسی را درست به کار گیرد یا آنکه کاملاً هنرمندانه از آنها تخطی کند و راه را برای دستیابی به افقی تازه‌تر هموار سازد؛ چراکه گفته می‌شود:

«یک رمان تنها یک موضوع یا داستان نیست که لباس زیبایی از حوادث گوناگون گردآوری شده به تن کرده باشد، بلکه جهانی متمایز از دنیای واقعی است که ما در آن زندگی می‌کنیم؛ دنیایی است مستقل و پیچیده که باید مفهوم آن را از خلال صورت‌های تشکیل دهنده‌اش جستجو کرد» (اونله و بورونوف، ۱۳۷۸: ۳۷).

نتیجه‌گیری

با توجه به آنچه ارائه شد، باید گفت که اگرچه کابوس کوچ و قلم سرنوشت مشابهت‌هایی دارند؛ نظیر فقر اقتصادی، تضاد طبقاتی، دیکتاتوری حکومت، پدران‌ی عیاش و بی‌خرد و سنگدل، مادرانی رنج‌دیده و مفلوک که در اجتماع مردسالار تقریباً هیچ کاری از پیش نمی‌برند، اما درباره مسائل اجتماعی باید گفت که جعفر شهری در این زمینه موفق‌تر عمل کرده است، به این دلیل که بر اساس مؤلفه‌های رئالیستی و با به‌کارگیری شخصیت‌های پویا و پرهیز از دخالت احساسات نویسنده در لابه‌لای حوادث و طراحی حوادث مطلوب، دست به نوشتن زده است.

حنا مینه اگرچه کوشیده است چهره سیاه فقر را به نمایش بگذارد، اما بر اساس آنچه از ویژگی‌های یک داستان موفق که تصویرگر اوضاع جامعه و انسان در حال زندگی در آن است و آنها را برشمردیم، به‌خوبی از پس این کار بر نمی‌آید. غلبه روایت بر کنش داستانی که در بطن کار او نهفته است، او را به انحراف می‌کشاند و به جای داستان‌گویی، به سرودن نوعی شعر سوزناک وامی‌دارد و به همین دلیل، به داستان سیری ساده و یکنواخت می‌بخشد که با شخصیت‌های خنثی و ایستا به طرف پایان پیش می‌رود. البته هر دوی این نوشته‌ها به گونه‌ای روایت شده‌اند که این اجازه را نمی‌دهند تا خواننده از پشت دیوار ذهنیات و تجربه‌های درونی نویسندگان آنها قد بکشد و همه چیز را ببیند. با این حال، عناصر داستان در قلم سرنوشت بسیار موفق‌تر از کابوس کوچ به کار گرفته و پرداخت شده است؛ زیرا دیدگاه نویسنده آن دیدگاهی پویاست که سعی دارد تا گستره‌ای عظیم از تغییرات فردی و اجتماعی و نیز تأثیرگذاری و تأثیرپذیری آنها را از یکدیگر به تصویر بکشد.

عملکرد موفق‌تر عناصر داستانی در قلم سرنوشت نسبت به کابوس کوچ دلیل دیگری نیز دارد و آن تعادل میان چهار عامل محیط، اندیشه، شخصیت و رویداد است. کابوس کوچ ماجرای روستایی است و قلم سرنوشت ماجرای شهری و با دامنه اجتماعی بسیار وسیع‌تر. پیداست که شخصیت‌ها در یک ماجرای روستایی نسبت به یک ماجرای شهری چه اندازه توانایی و قابلیت تغییر و پویایی دارند و چه مقدار طرح و موضوعات می‌توانند با هم تفاوت داشته باشند.

منابع و مأخذ

- اسکات کارد، اورسون. (۱۳۸۷). *شخصیت‌پردازی و زاویه دید در داستان*. چ ۱. ترجمه پریسا خسروی سامانی. اهواز: رسش.
- اوله، رئال و رولان بورونوف. (۱۳۷۸). *جهان رمان*. چ ۱. ترجمه نازیلا خلخالی. تهران: مرکز.
- ایرانی، ناصر. (۱۳۸۰). *هنر رمان*. چ ۱. تهران: سپهروردی.
- براهنی، رضا. (۱۳۶۸). *قصه‌نویسی*. چ ۴. تهران: البرز.
- برسلر، چارلز. (۱۳۸۹). *درآمدی بر نظریه‌ها و روش‌های نقد ادبی*. چ ۲. ترجمه مصطفی میرعابدینی. تهران: نیلوفر.
- پاینده، حسین. (۱۳۹۰). *گفتمان نقد*. چ ۲. تهران: نیلوفر.
- دقیقیان، شیرین‌دخت. (۱۳۷۱). *منشاء شخصیت در ادبیات داستانی*. چ ۱. تهران: نویسنده.
- دیبل، انسن. (۱۳۷۸). *طرح در داستان*. ترجمه مهرنوش طلایی. چ ۱. اهواز: رسش.
- دیچز، دیوید، دیوید لاج و ایان وات. (۱۳۷۴). *نظریه رمان*. ترجمه حسین پاینده. چ ۱. تهران: نظر.
- شریفی، محمد و محمدرضا جعفری. (۱۳۸۷). *فرهنگ ادبیات فارسی*. چ ۱. تهران: فرهنگ نشر نو و انتشارات معین.
- شمیسا، سیروس. (۱۳۸۷). *انواع ادبی*. چ ۳. تهران: میترا.
- شهری، جعفر. (۱۳۷۸). *قلم سرنوشت*. چ ۱. تهران: معین.
- فورستر، ادوارد مورگان. (۱۳۶۹). *جنبه‌های رمان*. ترجمه ابراهیم یونسی. چ ۴. تهران: نگاه.
- فیلد، سید. (۱۳۸۶). *چگونه فیلمنامه بنویسیم؟*. ترجمه عباس اکبری و مسعود مدنی. چ ۱. تهران: نیلوفر.
- مک کی، رابرت. (۱۳۸۵). *داستان، ساختار، سبک و اصول فیلمنامه‌نویسی*. ترجمه محمد گذرآبادی. چ ۲. تهران: هرمس.
- میرصادقی، جمال. (۱۳۶۷). *عناصر داستان*. چ ۲. تهران: شفا.
- مینه، حنا. (۱۳۷۰). *کابوس کوچ*. چ ۱. تهران: دنیای نو.
- یونسی، ابراهیم. (۱۳۶۵). *هنر داستان‌نویسی*. چ ۱. تهران: سپهروردی.