

The study of lyric elements in solook novel according to Eileen Baldeshweiler theory

Mina Keshavarz Rezvan^{*}, Ebrahim Ranjbar^{**}

Sakine Rasmi^{***}, Mohammad Khakpour^{****}

Abstract

The study of lyric novel as a subdivision of lyric literature is considered as a new field of study in story criticism that its history goes back to recent decades when it was Eileen Baldeshweiler, who used the topic of lyric story in her essay (1969) for the first time and for some stories that contain the especial elements of lyric novel. After that, some other eminent scholars such as Ralph freeman and Jonathan culler have expanded the horizons of this study and thus today there are some more exact and scientific criteria for the ones who are interested in studying the domain of lyric novel. Baldeshweiler,s theory actually is specific to lyric short story but the principles and elements that she offered and depicted, can be used to novels too. Her theory includes some original main components such as poetic tone of the story, using repetitive symbols in story and emotional flux however she has taken some elements from the previous scholars, views and developed them into a component of lyric story. The component of objective correlative can be mentioned for an example. The given component has been originally raised by T.S Eliot for the first time in 1946.

* PhD. Student of Persian Language and Literature Department, Tabriz University, Tabriz, Iran (Corresponding Author), rezvan_mina@yahoo.com

** Associate Professor of Persian Language and Literature Department, Tabriz University, Tabriz, Iran, ranjbar@tabriz.ac.ir

*** Associate Professor of Persin Language and Literature Department, Tabriz University, Tabriz, Iran, rasmi1378@yahoo.com

**** Associate Professor of Persin Language and Literature Department, Tabriz University, Tabriz, Iran, khakpour@Tabrizu.ac.ir

Date received: 21/04/2023, Date of acceptance: 07/10/2023



Based on what was said, the present essay is going to study the novel of solook by Mahmoud dowlat Abadi on based on Baldeshweiler,s theory of lyric story. In the present study, this question was answered: what elements and factors have characterized the solook novel as a modern lyric story?

The results show that solook can be considered as one of the best examples of lyric novel in Persian literature because the most important features of lyric story raised in Baldeshweiler,s such as poetic tone, symbolism and emotional flux are found in it with high frequency and considerable quality.

Keywords: lyric novel, Solook, Mahmoud dowlat Abadi, Eileen Baldeshweiler.

تحلیل غنایی داستان «سلوک»: براساس نظریه آیلین بالدشویلر

مینا کشاورز رضوان*

ابراهیم رنجبر**، سکینه رسمی***، محمد خاکپور****

چکیده

پژوهش دربارهٔ رمان و داستان غنایی به عنوان زیرمجموعه‌ای از ادبیات غنایی، یکی از زمینه‌های مطالعاتی نوین در نقد داستان محسوب می‌شود که تاریخچهٔ آن به دهه‌های اخیر بازمی‌گردد. برای نخستین بار، آیلین بالدشویلر در مقاله‌ای در سال ۱۹۶۹ از عنوان داستان غنایی برای تعدادی از داستان‌هایی که واجد ویژگی‌های غنایی بودند، استفاده کرد؛ از آن پس، پژوهشگران برجسته‌ای چون رالف فریدمن و جانان کالر، افق‌های دید این نوع مطالعه را گسترش دادند و بر غنای آن افزودند؛ در نتیجه، امروزه معیارهای دقیق‌تر و علمی‌تری برای شناسایی و تحلیل آثار داستانی غنایی وجود دارد. نظریهٔ بالدشویلر در اصل، مختص به داستان کوتاه غنایی است؛ اما اصول و مؤلفه‌هایی که او ارائه کرده است، می‌تواند به رمان نیز تعمیم داده شود. نظریهٔ وی، شامل تعدادی مصادیق اصلی و بدیع است: مانند «لحن شاعرانه»، «نمادپردازی» و «منحنی عاطفی»؛ همچنین وی، برخی آراء محققان پیش از خود را نیز اخذ کرده و گسترش داده است؛ مانند نظریهٔ «هم‌پیوندی عینی» که در اصل، تی‌اس الیوت آن را در سال ۱۹۴۶ برای نخستین بار، مطرح کرد. مقالهٔ پیش‌رو، به دنبال بررسی و تحلیل داستان سلوک، از محمود دولت‌آبادی بر مبنای نظریهٔ داستان غنایی بالدشویلر است. در مطالعهٔ حاضر، این سوال

* دانشجوی دورهٔ دکتری، زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تبریز، تبریز، ایران (نویسندهٔ مسئول)،

rezvan_mina@yahoo.com

** دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تبریز، تبریز، ایران، ranjbar@tabriz.ac.ir

*** دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تبریز، تبریز، ایران، rasmi1378@yahoo.com

**** دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تبریز، تبریز، ایران، khakpour@Tabrizu.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۲/۰۱، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۷/۱۵



مطرح است که وجود چه عناصر و مؤلفه‌هایی در این اثر باعث شده که یک رمان مدرن غنایی محسوب شود. نتایج حاکی از آن است که می‌توان سلوک را یکی از بهترین نمونه‌های رمان غنایی محسوب کرد؛ زیرا مهم‌ترین ویژگی‌های داستان غنایی که در نظریه بالذویلر مطرح شده، مانند نمادپردازی، لحن شاعرانه، منحنی عاطفی، توصیف، فرجام گشوده، پیرنگ نامتعارف، روایت غیرخطی، تنهایی و بیگانگی شخصیت‌ها، با کیفیت و کمیت قابل ملاحظه در این اثر به کار رفته است.

کلیدواژه‌ها: داستان غنایی، سلوک، محمود دولت‌آبادی، آیلین بالذویلر.

۱. مقدمه

ادبیات غنایی یکی از انواع مهم ادبی، با مفهومی گسترده است. ادب غنایی اشعاری است که احساسات و عواطف شخصی را مطرح کند (نک. شمیسا، ۱۳۸۶: ۱۲۷). طبق این تعریف، هر آنچه عواطف و احساسات را با زبانی ادبی بیان کند، در حیطه ادب غنایی می‌گنجد. داستان‌های منظوم غنایی را معمولاً با اشعار عاشقانه و بزمی مترداف می‌دانند. «پس از عهد فرودسی، داستان‌های بزمی نضج می‌یابد. از سویی چون مردم به آن‌ها علاقه دارند و از سویی دیگر، پادشاهان و امیران منطقه‌ای به این داستان‌ها مهر می‌ورزند، شاعران نظم آن‌ها را آغاز می‌کنند» (غلامرضایی، ۱۳۹۳: ۵). بین چنین داستان‌هایی، با داستان غنایی مورد نظر ما در این مقاله، تفاوت است.

داستان‌های بزمی چون جنبه تاریخی و سیاسی ندارد و بیشتر تفننی است، در جوامعی رشد می‌کند که بشر رفاه و آسایشی فراوان‌تر داشته باشد و این فراغت در شهرها بیش‌تر حاصل می‌آید. بدین ترتیب می‌توان این‌گونه داستان‌ها را ادبیات شهری نامید و چون در زمان سلجوقیان این شرایط جمع شده بود، داستان‌های بزمی نیز به نظم درآمد. داستان‌هایی که موضوعش عشق و زندگی است (همان: ۶-۵).

درحالی‌که داستان‌های منثور غنایی در دوران معاصر که شاخه‌ای از داستان‌های مدرن محسوب می‌شوند، برخلاف داستان‌های منظوم غنایی کلاسیک، نشأت گرفته از عدم آرامش روانی انسان‌هاست. داستان‌هایی که حکایت از احوال پریشان و زندگی نابه‌سامان افرادی دارد که اغلب زندگی شهری دارند و با وجود رفاه دنیای مدرن، گرفتار بی‌معنایی و تردید در اعتقادات و مسائل انسانی هستند. انسان‌هایی که غالباً به صورت موجودی منزوی به تصویر کشیده می‌شوند که خود را با اطرافیان بیگانه احساس می‌کنند. شخصیت‌هایی در خود فرورفته

تحلیل غنایی داستان «سلوک»: براساس ... (مینا کشاورز رضوان و دیگران) ۲۱۷

و افسرده که وجهه‌ای روان‌شناختی به داستان می‌دهند. در این داستان‌ها برخلاف داستان‌های غنایی کلاسیک، عشق مضمون اصلی نیست؛ بلکه عشق در چنین آثاری در اصل، بستری فراهم کرده تا پریشانی ذهنی و احوال درونی شخصیت داستانی به تصویر کشیده شود. با ظهور مدرنیته و تحولات ناشی از آن، ارزش‌های جامعه و مسائل سیاسی به چالش کشیده و در کنار آن نیز ادبیات و هنر متحول شد.

دوره طلایی رئالیسم در داستان کوتاه اواخر دهه ۱۳۴۰ و اوایل دهه ۱۳۵۰ بود؛ اما در همان زمان به موازات رئالیسم، گرایش دیگری در حال پا گرفتن بود به نام مدرنیسم. مدرنیسم در داستان کوتاه ایران از اوایل دهه ۱۳۶۰ به وجه غالب داستان‌نویسی تبدیل شد (پاینده، ۱۳۹۱: ج ۲/۱۶).

نخستین جلوه‌های نوگرایی در ادبیات داستانی ایران را باید در دهه چهل و در آثار نویسندگانی چون «صادق چوبک، سیمین دانشور، تقی مدرسی، بهرام صادقی و هوشنگ گلشیری جستجو کرد» (میرعابدینی، ۱۳۹۶: ۶۶۳). بزرگ‌ترین دگرگونی مدرنیته تأثیر بر تفکرات بشر است؛ دوره‌ای که آن را تسلط اومانیسم می‌دانند. «تفکر اومانیستی انسان را موجودی دانا، شناسا، متمرکز و کامل که در قلب جهان هستی جای دارد، به جهانیان می‌شناساند» (احمدی، ۱۳۷۷: ۸۵). در داستان‌های مدرن، دیگر بر ظاهر شخصیت‌ها توجهی نمی‌شود و تمرکز بر ویژگی‌های درونی و ذهن اشخاص است. «نویسندگان مدرن از نوعی سمبولیسم ناخودآگاه استفاده می‌کردند و اساس کارشان بر تداعی آزاد معانی، افکار و تصاویر ذهنی، فرو رفتن در جنبه‌های ناخودآگاه ذهن و وارد شدن به نوعی حالت خلسه و رویا بود» (بهمن، ۱۳۷۳: ۸۷). مدرنیسم علاوه بر پیچیده‌تر کردن فنون نویسندگی، به موضوعات جدید پرداخت و به سمت مسائل روابط بینافردی در زندگی شهری کشیده شد. از مهم‌ترین ویژگی‌های این نوع داستان، توجه به دنیای ذهنی شخصیت‌ها و کاویدن اعماق پررمز و راز ذهن شخصیت‌هاست.

تفاوت داستان مدرن با داستان‌های پیشین تنها تفاوت در عناصر داستانی نیست؛ بلکه مهم‌تر از آن، شاعرانه بودن داستان‌های مدرن است. پاینده داستان کوتاه مدرن را همان داستان شاعرانه و غنایی می‌داند.

داستان‌نویسان مدرن با اجتناب از پیرنگ‌های علت و معلولی و خوش‌ساخت، از تکنیک‌های متداول روایت‌گری در رمان و داستان کوتاه رئالیستی دور شده و در عوض، به روش‌های متداول در شعر نزدیک شده‌اند؛ به ویژه در زبان داستان‌هایشان که غالباً بیش از

نثر متداول در قرن نوزدهم، موزون و مشحون از صناعات بدیعی است (پاینده، ۱۳۹۱: ج ۲/۳۵).

از شناسایی اصول رمان و داستان غنایی، چندان نمی‌گذرد. این شاخه ادبی، نخستین بار در دهه بیستم میلادی با مقاله‌ای از آیلین بالدشوایلر که مختص به داستان کوتاه غنایی بود، مطرح شد و به دنبال وی پژوهش‌گرانی مانند سوزان بنت، جان اتان کالر و رالف فریدمن نیز به قلمرو ادبیات داستانی غنایی افزودند و آن را در رمان نیز بررسی کردند. سلوک، از جمله آثاری است که در آن با مختصات غنایی مواجه هستیم. قلت وجود پژوهش درباره داستان‌های غنایی معاصر در کشور ما، ضرورت مطالعات بیشتر را در این زمینه ایجاد می‌نماید. مقاله حاضر با چنین رویکردی، به تحلیل و بررسی سلوک می‌پردازد.

۲. پیشینه پژوهش

سلوک موضوع پایان‌نامه‌ها و مقالات متعددی بوده است؛ از جمله: دهقان و همکاران (۱۳۹۳) در «ساز و کارهای مشروعیت‌بخشی گفتمان‌های جنسیتی در سلوک»، از نظر زبان‌شناختی اثر را بررسی کرده‌اند. حسین مرادی (۱۳۹۲) در «سلوک دولت آبادی در رمان سلوک» به واکاوی شخصیت و اندیشه قیس پرداخته است. جواد اسحاقیان (۱۳۸۲) در «رگه‌های مدرن‌سیم بر مرمر سلوک» ویژگی‌های کلی داستان‌های مدرن را در سلوک بررسی می‌کند.

تحلیل رمان و داستان غنایی در کشور ما چندان رایج نبوده؛ اما در سال‌های اخیر، چند اثر در این حوزه نوشته شده است؛ از جمله: گلاله مرادی و همکاران (۱۴۰۰)، در مقاله «بررسی مفاهیم غنایی در شوهر آهو خانم»؛ سلطان‌یان (۱۳۹۹)، در پایان‌نامه «تحلیل مؤلفه‌های رمان غنایی در ادبیات داستانی معاصر فارسی، با تکیه بر آثار بوف کور، شازده احتجاب، سلوک و سمفونی مردگان» به بررسی جلوه‌های غنایی این داستان‌ها پرداخته است. تفاوت موجود میان بررسی سلوک در این اثر و مقاله حاضر این است که سلطان‌یان بدون در نظر گرفتن نظریه خاصی، به تحلیل سلوک پرداخته است؛ اما در این مقاله، سلوک بر اساس نظریه داستان غنایی آیلین بالدشوایلر که مختص داستان غنایی است، بررسی شده است. عبدی (۱۳۹۷) در پایان‌نامه «نقد و تحلیل و مقایسه مجموعه داستان‌های کوتاه غنایی از بیژن نجدی، محمدکلباسی و حسین سنایور با توجه به نظریه بالدشوایلر» از طریق بررسی عناصر داستان به تحلیل این داستان‌ها پرداخته است و نیز صادق‌بیان و همکاران (۱۴۰۰) در «تحلیل داستان ابر بارانش گرفته است بر مبنای نظریه آیلین بالدشوایلر» اثر را بررسی کرده‌اند. نصرآزادانی و

محمدی (۱۳۹۵) در مقاله «تحلیل ساختاری داستان غنایی» به تبیین ساختار داستان غنایی پرداخته‌اند. پاینده (۱۳۸۸) در جلد دوم کتاب داستان کوتاه در ایران، به تحلیل داستان کوتاه غنایی پرداخته است. از دیگر موارد در این حوزه، کتابی از می چارلز (۱۹۹۴) با عنوان «نظریه‌های داستان‌های کوتاه مدرن» است که مجموعه‌ای از مقالات پژوهشگران برجسته حوزه داستان کوتاه است. کالر (۲۰۱۵) در کتاب خود با عنوان «نظریه ادبیات غنایی» بیشتر به شعر غنایی انگلیسی از گذشته تا دوره معاصر پرداخته است؛ اما در خلال مباحث، نکاتی هم درباره رمان غنایی مطرح کرده است. رالف فریدمن (۲۰۰۱) نیز در کتاب خود با عنوان «رمان غنایی» به این نوع ادبی پرداخته است.

۳. نظریه آیلین بالدشویلر

اصطلاح «داستان کوتاه غنایی» را نخستین بار، گنراد آیکن در سال ۱۹۲۱ وضع کرد. در سال ۱۹۶۹ آیلین بالدشویلر این نظریه را بسط داد. بالدشویلر روایت را به دو گروه روایت‌های حماسی و غنایی تقسیم می‌کند. از نظر او بخش اعظم داستان‌های نوشته شده از قرن نوزدهم به این سو، در گروه روایت غنایی هستند. منظور وی از حماسی، برجسته بودن کنش داستانی در آن‌هاست؛ درحالی‌که در داستان‌های غنایی هدف نویسنده به دست دادن تصویری بلاواسطه از افکار و احساسات شخصیت اصلی داستان است؛ از این رو پیرنگ کم‌ترین اهمیت را دارد. این داستان‌ها فرجامی گشوده دارند؛ این بدان سبب است که نویسنده بیشتر در پی عطف توجه خواننده به تحولات درونی شخصیت است تا رویدادهای مشهود بیرونی. از نظر بالدشویلر برخلاف داستان‌های حماسی که زبانی کاملاً رئالیستی دارند، برای روایت داستان‌های غنایی از صنایع بدیعی و لفظی که کارکردی تداعی‌کننده و خاطره‌انگیز دارد، استفاده می‌شود. در داستان‌های غنایی از یک سو داستان به پیش می‌رود و از سوی داستان در واقع به پس می‌رود و هسته مرکزی یا نیروی محرکه روایت از توصیف کنش بیرونی به بازنمایی نمادین حال و هوای درونی شخصیت‌ها معطوف می‌شود و امر ناگفته بیش‌تر از گفته‌های راوی اهمیت دارد. در اکثر داستان‌های غنایی نوعی منحنی عاطفی وجود دارد که فراز و فرود احساسات شخصیت اصلی درباره موضوعی خاص را نشان می‌دهد (نک. پاینده ۱۳۹۱: ج ۶۶-۶۵).

به طور کلی ویژگی داستان غنایی از نظر آیلین بالدشویلر عبارت‌اند از: ۱- زبان شاعرانه و لحن غنایی؛ ۲- منحنی عاطفی؛ ۳- نمادپردازی؛ ۴- توصیف غنایی؛ ۵- روایت نامتوالی؛ ۶. پیرنگ نامتعارف؛ ۷- تنهایی شخصیت‌ها؛ ۸- فرجام گشوده.

۴. سلوک

دولت‌آبادی در سلوک، با وجود انتخاب مضمون کلاسیکِ عشق و زن قالب داستان‌نویسی سنتی را شکسته است. سلوک به شیوه داستان‌های مدرن و با روش جریان سیال ذهن نوشته شده. برخلاف آثار پیشین نویسنده، سلوک در دوره معاصر و فضای شهری می‌گذرد.

محتوای آثار قبلی دولت‌آبادی ترسیم سیمای روستایی، برخوردهای طبقاتی، فقر و تهی شدن جامعه از ارزش‌های اخلاقی است؛ اما سلوک محتوایی عاشقانه با رنگ‌وبوی مدرنیسم دارد؛ «مدرنیسم توجه داستان‌نویسان ما را از روستا و محرومیت و فقر روستائیان به شهر و مسائل روابط بینافردی در زندگی شهری معطوف کرد» (اسحاقیان، ۱۳۸۲: ۱۷). آرمان‌گرایی، بحران هویت، کشف و شهود، همکاری خواننده و اثر، از مواردی هستند که صبغه مدرنیستی به سلوک داده‌اند. این داستان «به نوعی مانیفست دولت‌آبادی در رابطه با زن و عشق است» (کرم‌پور، ۱۳۸۴: ۱۵).

سلوک روایت عشقِ قیس بر دختری است که با وی اختلاف سنی زیادی دارد و حال، قیس در شصت سالگی خویش، به شماتت معشوق که در آستانه سی سالگی است، می‌پردازد که چرا سرانجام چنین عشقی باید این‌گونه تیره باشد. دولت‌آبادی با بهره‌گیری از جریان سیال ذهن، داستان را از سه منظر پیش می‌گیرد. روایت داستان «گاهی از زبان قیس، گاهی از زبان نیمه دیگر قیس و گاه توسط یک راوی بیرون از زبان قیس شکل می‌گیرد» (مرادی، ۱۳۹۲: ۳). راوی لحظه‌ای در حال حضور دارد؛ دقیقه‌ای دیگر در گذشته سیر می‌کند و گاهی به آینده سرک می‌کشد.

قیس معشوق خود، نیلوفر را با نام‌های مختلف می‌نامد و خود را قیس عامر و یا مرد بخارایی و پیرمرد خنزر پنزر معرفی می‌کند. داستان واگویه‌های قیس درباره دنیای ذهنی خود و ارتباطش با معشوق است. علاوه بر گفتگوهای ذهنی قیس، اتفاقات اندکی نیز در داستان رخ می‌دهد که اغلب ساخته ذهن قیس هستند.

نویسنده در ذهن قیس، ارادت خود را به بوف کور و صادق هدایت نشان داده است؛ ولی سلوک به تیرگی بوف کور نیست. جریان سیال ذهن به کار گرفته شده، نشان از آن دارد که این داستان را باید در حیطه داستان‌های روان‌کاوانه قرار داد (عزیزی نیک، ۱۳۸۲: ۴).

تحلیل غنایی داستان «سلوک»: براساس ... (مینا کشاورز رضوان و دیگران) ۲۲۱

قیس نماد مرد شرقی است که معشوق را از آن خود می‌دانسته و توان درک جدایی از وی را ندارد و اینجاست که عشق، جای خود را به نفرت می‌دهد و قیس بر آن می‌شود تا او را بکشد. خیال‌بافی‌های این انسان، خواننده را به یاد پیرمرد خنزر پنزری هدایت می‌اندازد.

۵. بحث و بررسی (جنبه‌های غنایی سلوک)

۱.۵ زبان شاعرانه و لحن غنایی

در داستان‌های غنایی از زبانی شعرگونه استفاده می‌شود که کارکردی تداعی کننده و خاطره‌انگیز دارد. خواندن داستان‌های غنایی، دائماً موضوعات مرتبط دیگری را به ذهن خواننده متبادر می‌کند که هرگز به صراحت در خود داستان نیامده‌اند و این همان است که زبان شعر دارد (نک. پاینده، ۱۳۹۱: ج ۲/۷۷).

هنگامی که یک اثر احساسات درونی را انعکاس می‌دهد و از تخیل استفاده می‌کند و در نحوه گزینش واژگان و موسیقی کلام موفق عمل می‌کند، به شعر نزدیک می‌شود. غنایی بودن هیچ داستانی برگرفته از موضوع آن نیست؛ بلکه حاصل لحن روایت است و موضوع داستان می‌تواند هر چیزی باشد. «لحن چه در شعر چه در داستان، حاصل دو مؤلفه است: یکی واژگانی که نویسنده برای بیان یک احساس یا حالت ذهنی یا حال و هوای فکری انتخاب می‌کند و دیگری طرز ترکیب واژه‌ها با یکدیگر» (همان: ۷۱). این لحن از راه‌های متفاوتی ایجاد می‌شود: «گاهی از راه ایجاد موسیقی در کلام و گاهی از طریق تمهید صنعت پردازشی‌های ادبی؛ اما آنچه مدنظر است، این است که این نوع لحن پردازشی، در تناسب با فضای غنایی آن بخش از داستان باشد» (culler، ۲۰۱۵: ۱۲۲).

۱.۱.۵ موسیقی کلام

آثار هنری کلمات خاصی را به کار می‌گیرند و یا کلمات را در موقعیتی به کار می‌برند که موسیقی خاصی به کلام می‌بخشد. علاوه بر واژه که خود باید در ذات، بار موسیقایی داشته باشد، چگونگی ترکیب حروف و نیز چگونگی ترکیب واژه‌ها در کنار هم، باعث ایجاد آهنگ کلام می‌شود. ترکیب‌های معنایی نیز نقش مؤثری در این زمینه دارند؛ همانند تعبیرات کنایی، تمثیلی، ایهامی و ...؛ شیوه بیان ترکیبات و آهنگ ویژه آنها هنگام خواندن، بسیار اهمیت دارد.

گاهی از طریق آهنگ کلام، متن چنان اوج می‌گیرد که بازتاب واقعیت خارج می‌شود؛ بدون آن‌که مستقیماً به واقعیتی اشاره شود.

و این بازی ابر و آفتاب چه پُر بود از همه عشوه‌های طبیعت و طبع که خود معجزتی بود که طالع می‌شد و حقیقتی که دست کودکی مرا می‌گرفت و راه می‌برد به بلوغ فردایی دیگر که مجال معجزتی دیگر بود که بس او بود که سکوت پیرانه‌سر مرا و خشم جوان‌آسای مرا و اندوه به سالیان مانده در چشمان مرا می‌فهمید (دولت‌آبادی، ۱۳۹۳: ۹۱).

اگرچه زبان راوی در اینجا متشور است؛ اما ویژگی‌های شعری در آن به قدری بارزند که می‌توان گفت در حقیقت این متن در مرز بین نثر و شعر قرار دارد. واژه‌های ابر و آفتاب، طبیعت و طبع و طالع، سکوت و پیرانه‌سر و خشم جوان‌آسای، از لحاظ ترکیب صامت‌ها و مصوت‌ها و نیز ترکیب واژگان کنار هم، باعث ایجاد موسیقی شده‌اند و نیز تعبیراتی مثل دست کودکی، عشوه‌های طبیعت، بلوغ فردا، جلوۀ ادبی به متن بخشیده‌اند. «روزم مثل روز همه مردمان می‌گذرد؛ اما چون شب فرا می‌رسد، یک واژه، با یک واژه پریشانی من آغاز می‌شود؛ روزهایم را با حدیث نفس می‌گذرانم؛ اما شبانگاه من غم می‌شوم و غم من» (همان: ۵۹). «چه دوزخی است شب. از آن‌که آزموده‌ام بهشت شب را هم. چه بهشتی بود و چه دوزخی که هست. اضطراب را هم می‌شناسم؛ نه بس از یک جهت، از هفتاهفت جهت» (همان: ۳۹).

کلام در اینجا آهنگین و موزون است. سبک خاص راوی، واژه‌هایی که گزینش کرده و الگوهای نحوی که به کار برده، باعث این تأثیر شعری شده است. به کار رفتن واژگان متضاد شب و روز، بهشت و دوزخ، برجستگی خاصی به متن داده است؛ اما مهم‌ترین عامل تأثیرگذار، خوانش متن است. متن دارای لحنی عاجزانه است که حالت درماندگی و عجز گوینده آن احساس می‌شود و موسیقی غم‌انگیزی را تلقین می‌کند.

۲.۱.۵ صناعات ادبی

در آثار هنری صنایع صرفاً برای تزئین کلام به کار نمی‌رود؛ بلکه کارکردی در بیان معنا دارد. شگردی که معنای داستان وابسته به آن می‌شود و با حذف آن شگرد، معنای داستان ناقص می‌شود. در این نوع آثار، علاوه بر محتوی، زبان نیز اهمیت خاصی دارد. نویسنده داستان غنایی، انواع صناعات ادبی را به کار می‌گیرد و با استفاده از انواع استعاره، مجاز، تشبیه و دیگر

بازی‌های زبانی، دست به آفرینش هنری می‌زند و مطلب را هرچه فشرده‌تر و زیباتر بیان و به شعر نزدیک می‌کند.

رالف فریدمن یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های رمان غنایی را استفاده از تصاویر غنایی در محور عمودی متن می‌داند. نویسنده باید از تصاویر غنایی که تصاویری بر مبنای استعاره، تشبیه، کنایه و رمز است، در اثرش استفاده کند و این تصاویر باید تا حد ممکن بدیع و غیر کلیشه‌ای و همراه با بازی‌های زبانی باشند و مهم‌تر آن‌که با فضای آن بخش از داستان در تناسب و انسجام کامل باشد (نک. ۹۱: ۲۰۰۱، Freedman).

«گل انداخت و به‌راستی شکفت؛ مثل سیبی که به چشم بیاید رنگ گرفتنش از آفتاب و آن لبخند و چال ملیح کنار لب‌ها که لب‌ها خود به رنگ برگ گل گلاب بودند» (دولت‌آبادی، ۱۳۹۳: ۱۸۶). گل انداختن کنایه از خوشحال شدن است؛ در ادامه از فعل «شکفتن» استفاده شده و مشبّه به یعنی گل، حذف شده است تا کنایه قبلی قابل تأویل به حقیقت هم باشد و تناسب زیبایی با شکفتن پیدا کند. راوی در ادامه معشوق را به سیبی که سرخ شده و از آفتاب رنگ گرفته، تشبیه کرده و این‌گونه وجه‌شبه سرخیِ چهره معشوق را غنی‌تر و بلیغ‌تر کرده است. در مثال‌های بعدی نیز نویسنده از صنعت تشبیه برای بیان احساسات خود بهره برده است تا از این طریق بر تأثیر سخن خود بیفزاید و حس درونی خود را نسبت به مسائل، زیباتر توصیف کند. «زندگی از گونه‌هایش تنق می‌کشد. او تمام زندگی است که شعله‌ور در کنار مرد نشسته است» (همان: ۸). «کلمات، ظرف‌های بسیار کوچکی هستند برای بیان آن وجد یا مهابتی که در ذهن و در روح می‌گذرد» (همان: ۲۳). «همانا عشق تو در قلب من ثابت است و جای گرفته، چنان‌که انگشتان بر کف دست» (همان: ۵۹). «مانده‌ام تندیس را مانند بر صندلی چوبین و پشت میز کار» (همان: ۸۶). تشبیه از جمله صنایعی است که بالاترین بسامد را در این اثر دارد.

علاوه بر تشبیه، استعاره نیز در سلوک کاربرد دارد: «از چاله‌های ذهن به برکت یک دم شکفتن و مرد تمام می‌شد در شکفتن او» (همان: ۹). «آمدی و نشست و شکفتی و من بی‌پروا با معصومیتی شریف در شکفتن تو می‌نگریستم» (همان: ۱۹). «من تو را لمس نمی‌کنم؛ من تو را زیارت می‌کنم. تو بوی بهشت با خود داری» (همان: ۹۹). نویسنده از زبانی موجز و فشرده و در عین حال ادبی و زیبا برای بیان احوال و احساسات خود و ذکر خصایص معشوق استفاده کرده است و همین ویژگی زبانی داستان غنایی است که آن را به شعر نزدیک می‌کند. در نثر غنایی نیز همانند شعر غنایی، گوینده سعی دارد تا فحوای سخن را به زیباترین و

در عین حال کوتاه‌ترین روش ارائه دهد و این هدف از طریق به کار بستن تصاویری مانند تشبیه، استعاره، کنایه و... حاصل می‌شود که در سلوک شاهد کاربرد فراوان آن هستیم. در نمونه زیر نوعی حس‌آمیزی به کار رفته است که نویسنده متناسب با فضای داستان و ابهام شخصیت‌ها، سکوت را نیز خاکستری می‌داند. «این بار، نه او صورت دارد؛ نه من صدا. سکوت عمیقاً خاکستری است» (همان: ۱۶). رنگ خاکستری نه سفید است و نه سیاه؛ رنگی است مبهم؛ بنابراین نویسنده به طور کاملاً مناسب از آن استفاده کرده است تا از این طریق بر فضای مبهم و رازآلود داستان تأکید داشته باشد. «روی نیمکت پارک نشسته است. کنارش نشسته؛ اندکی اریب، تا رو به قیس باشد. می‌خندد؛ مثل گل اگر بخندد و مردمک چشم‌های کبودش برق می‌زند؛ مثل وقتی که آفتاب کم‌رمق غروب گذر کند از روی موج‌های سبک یک برکه» (همان: ۷). مشابه‌های به کار رفته در این تشبیه، حاکی از رمزآلود بودن و ناشناخته بودن مشبه است.

باتوجه به شواهد، متوجه چگونگی کارکرد صنایع ادبی در سلوک، در تناسب با محتوای آن شدیم. در صنایع به کار رفته، نویسنده سعی دارد تأکید و اشاره‌ای بر فضای کلی داستان داشته باشد و هر یک از صنایع را به درستی در جایگاه خود به کار برده و اثری غنایی و شاعرانه خلق کرده است.

۳.۱.۵ تکرار

از دیگر ویژگی پربسامد سلوک که شکلی شعرگونه به آن می‌دهد و آن را آهنگین می‌کند، تکرار واژه‌هاست. تکرار واژه در ساختار متن، یکی از عواملی است که زبان متن را هنری‌تر می‌کند. در مثال زیر، تکرار باعث ایجاد نوعی موسیقی در کلام شده است؛ علاوه بر آن نویسنده از راه تکرار، احساس خود را با تأکید بیشتری به مخاطب انتقال می‌دهد.

خسته‌ام؛ این دست‌ها خسته‌اند و چرا این قدر خسته‌اند؟ دقیق می‌شوم؛ بلکه بشنوم؛ اما نه؛ فقط یک کلاغ روی بلندترین شاخه یک کاج بال می‌زند. مغزم درد می‌کند از حرف زدن؛ چقدر حرف زده‌ام. چقدر در ذهنم حرف زده‌ام. خروار خروار حرف با لحن و حالت‌های متفاوت» (همان: ۱۶).

این لحظه‌ای از داستان است که شخصیت اصلی در حال گفتگوی درونی با خود در حالتی ناامیدانه و اندوهگین و شرمسار از تباہ عمرش در یک محیط نامناسب است. تکرار کلمات و

موسیقی سنگین جملات و استفاده از تصاویر سیاه مثل کلاغ، به درستی در ترسیم و القای عاطفه اندوه به کار آمده است و در نمونه زیر، تکرار نه تنها نقش مهمی در ایجاد موسیقی کلام برای القای یک فضای حزن آلود دارد؛ بلکه تائی و کندی گذر زمان را نیز به ذهن متبادر می کند. «زمان می بردشان، می بردشان، تنها، تنها، تنها می مانیم، تنها ماندم، مانده بودم» (همان: ۶۳). تکرار صفت «دریغ» در جمله بعدی به زیبایی باعث تأکید آن شده است. «جای آرزوها انباشته است از زخم های دریغ دریغ دریغ» (همان: ۸۹). در مثال های ذکر شده، نویسنده از طریق تکرار کلمات، حس درونی خود، یعنی تنهایی و دریغ را مؤثرتر به مخاطب می رساند. «در هر وضعیتی که باشی، می بینمت؛ ذهن ... ذهن ... ذهن» (همان: ۸۰)؛ در اینجا، هم با تکرار واژه و هم با حذف بدون قرینه مواجه هستیم که واژه «ذهن» بدون ذکر گزاره، تکرار شده و قیس برای بیان ذهن ناآرام خود که هر لحظه در پی معشوق است، صفت مناسبی پیدا نمی کند تا حس واقعی خود را انتقال دهد؛ بدین ترتیب خواننده را آزاد می گذارد تا خود مناسب ترین صفت را بنشانند و در نگارش داستان سهیم شود.

۴.۱.۵ حذف واژه

از نظر علم دستور و معانی حذف ارکان جمله کارکردهای متعددی دارد؛ از جمله: ایجاز، عرف زبان، ساختمان جمله، ابهام و در سلوک، مهم ترین و شاید تنها دلیل حذف ارکان جمله، ایجاد ابهام است. ابهامی که برگرفته از ذهن مشوش و مبهم قیس است. گاهی حذف بخشی از جمله، بدون هیچ قرینه ای اتفاق می افتد؛ این حذف، هم باعث ایجاد ابهام می شود و هم تفکر خواننده را برای کشف ارکان محذوف برمی انگیزد. در نظریه های ادبی جدید، ابهام نه تنها نکوهیده نیست؛ بلکه اگر موجب کوشش ذهنی شود، جنبه زیبایی نیز دارد. رالف فریدمن به ابهام افزایی غنایی اشاره می کند و می گوید: این خصیصه از شعر غنایی به رمان غنایی راه یافته است و این ابهام به روش های مختلفی حاصل می شود و این نوع ابهام آفرینی در رمان غنایی، باعث القای احساسات مختلف و نیز توجه مخاطب می شود و یکی از راه های ابهام افزایی را حذف ارکان جمله، بدون قرینه لفظی می داند (نک. ۲۰۰۱: ۱۲۱، Freedman).

«پس چرا احساس می کنم که باید او را بشناسد که او را می شناسد که می شناخته است و چرا ذهنش دمی از چالش باز نمی ماند و این کنجکاوی مرد قدم تند می کند تا بتواند نزدیک تر شود» (دولت آبادی، ۱۳۹۳: ۸). در این مثال گزاره جمله «این کنجکاوی» حذف شده

تا مخاطب، خود طبق سیاق متن حدس بزند این کنجکاوی از چه نوع است و چه صفتی می‌توان برای آن آورد. «و نشستم در برابر آینه و در آینه فرو ریختم؛ مثل مردی که خود را نمی‌شناسد؛ مثل انسانی که گم شده باشد، مثل آدمی که ... آدمی که ... آدمی که...» (همان: ۳۱). در اینجا قیس نمی‌داند آن آدم را چگونه توصیف کند تا مطلب را به درستی ادا کرده و مفهوم را برساند؛ بنابراین بر عهده خواننده می‌گذارد تا خود صفتی برای چنین انسان سرگشته در نظر بگیرد. «میزبانم به من طعنه گفته بود؛ گفته و خندیده بود و من... من...» (همان: ۹۷). در اینجا خود خواننده باید حدس بزند که قیس در برابر طعنه میزبان چه واکنشی نشان می‌دهد؛ بدین ترتیب با حذف بخش‌هایی از متن، نویسنده خواننده را در نگارش داستان سهیم می‌کند و نیز از این طریق جنبه هنری و زیبایی به متن می‌دهد.

یکی از ویژگی‌های رمان و داستان مدرن، سهیم کردن مخاطب در نگارش و تکمیل متن است. برخلاف داستان‌های رئالیسم که نویسنده تمام وقایع را آماده در اختیار مخاطب قرار می‌دهد، در داستان‌های مدرن، نویسنده با بیان مبهم و گاه ناتمام، باعث تلاش ذهنی خواننده می‌شود تا وی را در پیش‌برد داستان سهیم کند. حذف ارکان جمله نیز یکی از راه‌هایی است که مخاطب را به تکاپو و می‌دارد تا هر آنچه را که نویسنده ناتمام رها کرده، به‌تمام برساند.

یک اثر غنایی، علاوه بر محتوای غنایی، باید دارای زبان غنایی نیز باشد؛ غنایی شدن زبان یعنی بهره‌گیری از زبان شاعرانه و برای شاعرانه کردن زبان نیاز به روش‌های متفاوتی است که با ذکر شواهد توضیح داده شد. با توجه به بررسی زبانی سلوک، یکی از ویژگی‌هایی که این اثر را جزو آثار غنایی قرار می‌دهد، کاربرد زبان شاعرانه و ادبی است که نویسنده با مهارت تمام آن را به‌کار گرفته است. استفاده از صنایع ادبی، چه لفظی و چه معنوی، همه در خدمت فضای کلی داستان و برای بیان عواطف و احساسات درونی شخصیت‌ها با زبانی ادبی و تأثیرگذار است.

۲.۵ منحنی عاطفه

در اغلب داستان‌های غنایی، نوعی منحنی عاطفی وجود دارد که

فراز و فرود احساسات شخصیت اصلی درباره موضوعی را نشان می‌دهد؛ مثلاً، شخصیت اصلی در ابتدای داستان، احساسات پرسوز و گداز مثبتی درباره موضوع معینی دارد؛ مثلاً

تحلیل غنایی داستان «سلوک»: براساس ... (مینا کشاورز رضوان و دیگران) ۲۲۷

عشق به کسی؛ اما در پایان داستان به نگرش عاطفی متضادی می‌رسد؛ مثلاً بی‌اعتنایی یا حتی نفرت (پاینده، ۱۳۹۱: ج ۲/۶۹).

پس نویسنده با بیان حالات متفاوت ذهنی و نگرش‌ها و احساسات متضاد، شخصیتی را ترسیم می‌کند که با طی کردن منحنی عاطفی، سرانجام به حقیقتی خلاف اعتقادات پیشین می‌رسد.

منظور از منحنی عاطفی این نیست که نویسنده، عواطف و احساسات خود را در مورد موضوعات مختلف در جای‌جای داستان بروز دهد یا شخصیت‌های داستان، با توجه به مطرح شدن موضوعات مختلف، احساسات و عواطف خود را نمایان کنند.

وقتی با منحنی عاطفی مواجه هستیم که عواطف و احساسات مختلف، دارای سیر و پویایی، آن هم از نوع تضاد و تقابل و حتی تراحم با هم باشند؛ یعنی اینکه یک حس و عاطفه خاص در اوایل و اواخر داستان، نمودی متضاد با هم داشته باشند و یا چندین حس متضاد یا مختلف با هم رشد بیابند و در داستان به کار روند (نک. ۴۵۴: ۱۹۶۹، Baldeshweiler).

قیس بارها دچار منحنی عاطفی می‌شود و سرانجام به حقایقی برخلاف اعتقادات قبلی می‌رسد.

وقتی که او کنارش قدم بر می‌دارد، نه فقط از حس احترام گذاشتن دیگران خرسند نمی‌شود که حس حضور دیگری آزرده‌اش می‌کند و انگار در هم می‌فشاردش. به ظاهر شاید هیچ چیزش نشده بود؛ اما در باطن چلانده شده بود. آیا قیاس ناخودآگاه خستگی و فرسودگی قیس با سرشاری و جوانی او یکی از آن انگیزه‌های آزارنده نبود؟ اما این تمام انگیزه نبود. احساس ترس و ناامنی از نگاه و زبان دیگران بسیار مهم‌تر بود (دولت‌آبادی، ۱۳۹۳: ۹).

در این قسمت حس ناخوشایند قیس توصیف می‌شود؛ ولی بلافاصله در ادامه، نویسنده به توصیف حس خوشایند او می‌پردازد؛ چنان‌که این دو حس متضاد، در کنار هم و موازی هم به شخصیت داستان دست می‌دهد. «باوجود این تصورات بی‌پایان قیس، سرشاری و جوانی او نمی‌گذاشت که قیس در آن ژرفای افسردگی باقی بماند» (همان: ۱۰). عشق قیس نسبت به معشوق خود، گاهی حالتی متفاوت و متناقض به خود می‌گیرد و میان عشق و نفرت سرگردان می‌شود. «اکنون چه نفرتی، چگونه از پس این نفرت ناشناخته برآید، این جان که در همه حال، جز با عشق و مهر دست‌دست نبوده است» (همان: ۲۰).

چون عشق جای تهی کند، تهی‌گاه آن را مرگ می‌تواند پر کند یا نفرت. من آیین ستایش را به جا می‌آوردم در برابر او و اکنون مرگ و نفرت، آن پاداشی است که او با فراخ‌دستی به من پیشکش کرده است (همان: ۳۹).

«نفرتی چنین چرک و زهر آگین را تو فقط، تو می‌توانستی در من پدید بیاوری و آوردی. تو مرا از آدمی‌زاد بیزار کردی؛ مرا که مجذوب همین موجودی بودم که آدم نامیده می‌شود» (همان: ۱۶۰).

در جایی نیز معشوق قیس به‌رغم علاقه‌ای که به قیس دارد، می‌گوید: «نفرت دارم، از همه نفرت دارم؛ از قیس هم، از او هم متنفرم» (همان: ۱۳۷).

با در نظر گرفتن کل داستان است که می‌توان به منحنی عاطفی در اثری پی‌برد و تغییر و تحولات و نوع احساسات و عواطف یک شخص را دریافت. با آگاهی بر تمام محتوای سلوک، متوجه پیش رفتن احساسات متفاوت شخصیت اصلی و یا تغییر احساسات او در ابتدا و انتهای داستان می‌شویم. قیس که عاشق نیلوفر است، در انتهای داستان، به علت عدم وصال، به حس نفرت و انزجار از معشوق می‌رسد؛ تاجایی که قصد کشتن و یا فلج کردن او را دارد.

۳.۵ نمادپردازی

یکی از راه‌های انتقال مضمون در داستان غنایی، نماد است. «نماد به چیزی یا عملی گویند که هم خودش باشد و هم مظهر مفاهیمی فراتر از وجود عینی خودش» (حسینی، ۱۳۸۴: ۲).

نماد می‌بایست تکرار شود و در پیرنگ داستان نقش داشته باشد؛ طوری که با حذف آن، پیرنگ دچار نقص شود و بدین ترتیب انتقال معنای داستان را با مانع مواجه می‌کند. «نماد باید در هر دو لایه داستان کارکرد داشته باشد؛ هم در سطح به عنوان یک شیء، رویداد، مکان و هم در عمق به عنوان نشانه‌ای حاکی از مفهومی انتزاعی» (پاینده، ۱۳۹۱: ج ۲/۱۳۶).

در سلوک واژه‌هایی به صورت مکرر به کار رفته‌اند که کارکردی نمادین دارند. نویسنده برای بیان حس تنهایی، انزوا و عدم تعلق دنیوی، از واژگانی مثل سایه، گورستان، کاج، آسمان ابری، مه، رنگ خاکستری و کلاغ به وفور استفاده کرده است. نویسنده بدون اینکه مستقیماً از غم و تنهایی سخن گفته باشد، با بیان این کلمات، این حس را به خواننده القا می‌کند و از طریق همین نمادها به معرفی بیشتر شخصیت اصلی داستان می‌پردازد. قیس شخصیتی است که در انزوای شدید به سر می‌برد؛ کسی که حتی حضورش در خانه هم

احساس نمی‌شود. با هیچ شخصی جز معشوق در ارتباط نیست. تمام این ویژگی‌ها در سایه نمایان است. سایه نیمه تاریک وجود ماست که سعی در پنهان کردن آن داریم. شامل جنبه‌های منفی و تاریک وجود ما که از نظر دیگران و حتی خودمان قابل پذیرش نیست. در سلوک نیز قیس در برابر جوانی و زیبایی معشوق، خود را حقیر و نالایق می‌داند و به علت شکست در عشق، دچار انزوا و پوچی می‌شود و به نیمه تاریک وجود خود پناه می‌برد. «مردی را می‌بیند که در سایه راه می‌رود. سر در گریبان خود دارد. فضای مه‌آلود و پرسایه یک شهر اروپایی. طبیعت سایه، سنگینی خاصی پیدا می‌کند. احساس می‌کند که آن مرد، سایه همیشه و آن آسمان ابری چه معنایی دارد» (دولت‌آبادی، ۱۳۹۳: ۵). شروع داستان با دیدن مردی در سایه است و این سایه، سایه درختان کاج در پیاده‌رو گورستان است. نویسنده گورستان، سایه و درختان کاج را در سراسر داستان تکرار می‌کند که هدف از آن، توصیف فضای غم‌آلود و مرگ‌آلود است و در جایی نیز می‌گوید: «آن مرد علاقه‌ای به دیدن دیگری ندارد. جز این اگر می‌بود، در شهری چنین تماشایی و پر از انواع جاذبه، پیاده‌رو خلوت کنار گورستان را پیش نمی‌گرفت» (همان: ۶).

«کاج» از دیگر واژه‌های پرتکرار در سلوک است. قیس خود را همچو کاج می‌پندارد که در زمین جایی ندارد؛ به این دلیل سر به آسمان می‌کشد؛ اما این کاج نه سرسبز و جوان، که کهنه و لاغر است؛ همانند قیس که در انزوا و عزلت به سر می‌برد و بیگانه از اطرافیان است و در برابر جوانی و شادابی معشوق خود، تکیده و بی‌طراوت است و نیز «کلاغ» و صدای آن که یادآور اندوه غم‌ناک غروب پاییز و زمستان است، بر روی این کاج می‌نشیند تا بر شدت این تنهایی و اندوه بیفزاید. «کاج‌های کهنه و لاغر را از همین فاصله می‌بیند؛ نیز کلاغ‌هایی را که روی شاخه‌ها نشسته‌اند» (همان: ۲۱۱). «اما کلاغ‌ها و نقطه‌ای از ذهن که دنبال مردی می‌گردد که در پایانه‌های خیابان باریک یک گورستان قدیمی در پرده‌هایی از مه و ابر و آلودگی فضا، دور و گم شد» (همان: ۱۸۵). کاج‌های کهنه و لاغر القاکننده خمودگی و افسردگی قیس هستند. واژه‌های مه، ابر، آلودگی فضا و یا آسمان ابری که در طول داستان به کار گرفته شده‌اند، همه برای القای احساس غم و غربت و تنهایی است و سرانجام نیز کتاب با همین توصیفات پایان می‌گیرد تا تداوم غم و اندوه و تنهایی قیس و نیز آن مردی که در سایه راه می‌رود (نیمه دیگر قیس) را به خواننده یادآور شود.

قیس می‌ماند تا مرد سیگارش را بکشد و ته سیگار را زیر کفشش له کند و لابد نگاهی بیندازد به لانه یک کلاغ روی شاخه‌های کاج مقابل رویش و بعد برخیزد از روی

نیمکت سنگی. دمی دیگر شاید یکی از کلاغ‌ها به غارغار درآید. صدای کلاغ را به چه چیز باید تعبیر کرد (همان: ۲۱۲).

از دیگر واژه‌ها که در داستان حالتی نمادین یافته واژه «خاکستری» است که نویسنده، آن مردی را که در سایه کاج‌های گورستان راه می‌رود، در بارانی خاکستری توصیف می‌کند. رنگ خاکستری القاکننده حالتی مبهم و غیرشفاف است که نه سفید است و نه سیاه. حالتی فرومانده در دوگانگی و تردید. شاید دلیل انتخاب رنگ خاکستری برای لباس آن مرد، بیان همین حالت گمان و ابهام در شخصیت آن مرد است که قیس قادر به شناخت او نیست «چه زبان تلخ و بیزار و زهرآگینی دارد آن مرد بارانی خاکستری و محو شده در مه گورستان قدیمی غریب» (همان: ۸۷). «آن مردی که درون بارانی خاکستری رنگش، در اعماق مه گرفته گورستان محو شد» (همان: ۶۶). علاوه بر رنگ بارانی آن مرد ناشناس، رنگ کلاه سنمار (پدر نیلوفر) هم خاکستری است. مردی در خود خزیده که او نیز شخصیتی مبهم در داستان دارد؛ با هیچ کس سخن نمی‌گوید و خود را در اتاق حبس می‌کند و ارتباطی با خانواده برقرار نمی‌کند. جمله پیش‌رو در توصیف سنمار آمده است. «کمر بند قدیمی چرمی و یقه سفید پیراهن و کلاه خاکستری» (همان: ۱۹۶). علاوه بر رنگ لباس‌ها، رنگ سکوت و متن نیز خاکستری است. متنی که آن مرد ناشناس می‌نویسد و قابل خواندن نیست و سکوتی که بین قیس و آن مرد برقرار است «باز هم سکوت؛ کاج‌ها، ابرها و گذر بال یک کلاغ در متن جاودانه خاکستری و سکوت عمیقاً خاکستری بود» (همان: ۱۶). ویژگی نماد آن است که «تصویری یا مضمونی یا مایه‌ای غالب باشد؛ اما هیچ‌گاه بر معنای خاصی دلالت نکند و برحسب اثرآفرین و خوانندگان دلالت‌های بالقوه چندی پیدا کند. خصایص عمده آن انعطاف فراوان و چند معنایی بودن آن است» (سمیعی گیلانی، ۱۳۸۶: ۱۱). با توجه به واژه‌های نمادین به‌کار رفته در سلوک، متوجه می‌شویم که این واژگان نمادین همه در خدمت فضای کلی اثر، یعنی همان رمزآلود و مبهم بودن است و بدین طریق محتوا و ساختار در کنار هم و به موازات هم، اثری غنایی را خلق کرده‌اند.

۴.۵ توصیف غنایی

در داستان‌های غنایی نیز همانند دیگر داستان‌ها نویسنده ناگزیر از توصیف اشیا و شخصیت‌هاست و می‌کوشد تا از طریق این توصیفات خواننده را به طور هنرمندانه به سمتی سوق دهد که خواننده دریابد اگر توصیفی از چیزی ارائه می‌شود، هدف این است تا نوع نگاه

شخصیت داستان به پیرامونش را نشان دهد و بگوید چگونه احساسات شخصیت باعث شده تا هر واقعه‌ای را به طرز خاص و طبق حال و هوای فکری خود ببیند.

الیوت این نوع توصیف را هم‌پیوندی عینی می‌نامد و می‌گوید: «هم‌پیوندی عینی، القای احساسی در خواننده به صورت غیرمستقیم و به وسیله سلسله‌ای از موقعیت‌ها و وقایع و صحنه‌ها و موضوعات عینی است» (الیوت، ۱۳۷۵: ۶۵). داستان غنایی بیان‌کننده حالات عاطفی و احساسات درونی شخصیت‌های داستان است و تلاشی است برای گذر از واقعیت و رسیدن به عمق احساسات شخصیت‌هایی که دچار سرگشتگی عاطفی هستند.

در آغاز داستان، قیس شخصی را می‌بیند که در حال عبور از کنار یک گورستان است؛ شخصی گنگ و مبهوت که به هیچ چیز توجه نمی‌کند. در اینجا نویسنده به توصیف درخت کاج، متناسب با حال و هوای شخصیت‌ها می‌پردازد. «آن مرد وارد گورستان می‌شود و قیس هم سایه به سایه‌اش می‌رود. در محوطه گورستان، کاج‌های بلند و گر، ناچار شاخه به ابرها می‌سایند که آن مرد هیچ توجهی بهشان ندارد» (دولت آبادی، ۱۳۹۳: ۸). اینکه نویسنده از واژه «گر» و «ناچار» استفاده کرده، قصد دارد بی‌اهمیت بودن امور را نزد شخصیت سایه و قیس که هر دو یکی هستند، نشان دهد. کاج‌ها مانند سایه، هیچ ملک و دارایی ندارند و تنها هستند و از سویی چون نمی‌توانند راه بروند، به ناچار به سمت آسمان حرکت می‌کنند؛ پس شاخه به ابر رساندن آنها از سر اجبار است؛ در اینجا کاج و قیس و سایه (آن مرد که همچون سایه است) دارای ویژگی مشترک، یعنی تنهایی هستند. «صرف وجود توصیف طبیعت در یک متن ادبی، باعث غنایی شدن آن نیست؛ بلکه این توصیف باید از گذار احساسات شخصی‌گوبنده عبور کند و با متن نیز انسجام داشته باشد» (culler، ۲۰۱۵: ۴۲).

در جای دیگر نیز، از کاج‌ها و فضای گورستان، سخن به میان می‌آید. «گورستان است و کاج‌های لاغر و بلند که شاخه بر ابرها می‌سایند. اینجا آسمان کوتاه و خاکستری است. اینجا خاک‌ها، سنگ شده‌اند» (همان: ۱۹). در این قسمت نیز ابری و خاکستری بودن آسمان و سنگ‌شدن خاک‌ها بیانگر روزهای ابری و خاکستری و سکون قیس است.

می‌تواند کسی در آینده من بزید و مرا در اکنونم بجا بیاورد؛ آن هم در گورستانی سرد و سقفی خاکستری در پوشیده از ابرهایی که انگار ابر نیستند و فقط سقفی ساخته‌اند از بود و پیوست خود و فضایی لایق این گورستان (همان: ۶۵).

نویسنده با توصیف این فضا و به کار بردن واژه‌هایی مثل گورستان، سرد، خاکستری و ابر، به طور غیرمستقیم شخصیت اصلی داستان، یعنی قیس را وصف می‌کند که شخصی منزوی و

تنهاست. «امشب هم مثل شب‌های دیگر تاریک و حزن‌انگیز بود؛ به جز اینکه امشب، آسمان می‌خواست همراه با من، بغض فروخورده‌اش را غرش کند و بیرون بریزد هرآنچه درونش را مثل خوره می‌خورد» (همان: ۹۵)؛ راوی با توصیف آسمان، آن را هم‌درد با خود می‌پندارد و از طریق وصف آسمان، احوال خود را بیان می‌کند و با توصیف آن به ذکر احوال خود می‌پردازد. یعنی همان دیدگاهی که رمانتیک‌ها به طبیعت دارند.

رمانتیک‌ها طبیعت را تابعی از احساسات انسان به حساب می‌آورند؛ مثلاً باران برای رمانتیک‌ها هیچ معنایی ندارد جز بازتابانیدن احساسات انسان. حال اگر انسان، دل شکسته و غمگین باشد، باران نشانه‌اندوه آسمان و گریه آسمان در غم انسان دل‌شکسته است و اگر انسان به یک شادی و نشاط درونی دست یافته باشد، باران نشانه اشک شوق است (قربانی، ۱۳۷۳: ۸۶).

بدین ترتیب، هدف از توصیف در آثار غنایی صرفاً ذکر ویژگی‌های طبیعت نیست؛ بلکه روشی است تا از طریق آن، شخصیت احساسات خود را به مخاطب انتقال دهد.

۵.۵ روایت نامتوالی

آشفته‌گی روایت و عدم توالی زمان و حوادث، به سبب ذهن‌مبنا بودن داستان‌های غنایی، ویژگی بارز آن‌هاست و نویسندگان با صناعاتی مانند تک‌گویی درونی، سعی در نشان دادن آشفته‌گی ذهنی و تلاطم عاطفی شخصیت‌ها را دارند. «بخش بزرگی از لذتی که خواننده از خواندن داستان می‌برد، ناشی از همین فرایند موازی با قرائت است: از یک سو داستان به پیش می‌رود و از سویی دیگر درواقع داستان به پس می‌رود» (پاینده، ۱۳۹۱: ج ۲/۶۸).

در سلوک، راوی داستان‌ش را بر مبنای خط مستقیمی از رویدادها که به ترتیب و برحسب توالی زمان رخ داده باشد، روایت نمی‌کند؛ بلکه در بیان احساسات و خاطرات دائماً در برهه‌های مختلف زمان سیر می‌کند و از راه تداعی، رویدادهای حادث شده در زمان‌ها و مکان‌های متفاوت را درهم می‌آمیزد و حوادث گذشته و زمان حال را با هم تلفیق می‌کند. «نگاه او به من کفایت می‌کرد برای سرمستی وصف ناپذیرم؛ اگر چشمان عالمی نسبت به من کور می‌شد. او از گوهر خودم بود که نمی‌دانم چگونه گم و ناپدید شد» (دولت‌آبادی، ۱۳۹۳: ۲۷). در اینجا حوادث گذشته را بیان می‌شود؛ درحالی‌که در جایی دیگر روایت در زمان حال است. «من چگونه حسی هستم وقتی خودم را، بارانی‌ام را، شال گردن و چمدانم را با خود

تحلیل غنایی داستان «سلوک»: براساس ... (مینا کشاورز رضوان و دیگران) ۲۳۳

حمل می‌کنم از جایی که نمی‌شناسم به جایی که فقط یک احتمال است برای آسودن» (همان: ۳۴).

«در داستان مدرن غنایی نگاه به عقب و جلو فراوان رخ می‌دهد تا با روابط پیچیده‌اش به درگیری ذهن خواننده بیفزاید» (تسلیمی، ۱۳۹۳: ۷۲)؛ با این حال خواننده باید تکه‌های مجزا ولی مرتبط روایت را در کنار هم قرار دهد و به شکلی متعارف بازسازی کند. در این آثار

نویسنده از زاویه دید اول شخص یا روش ذهنیت مرکزی بهره می‌گیرد که بر اساس آن تمام وقایع پس از گذر از فیلتر ذهن یکی از شخصیت‌های داستان به خواننده عرضه می‌شود. گاه زمام روایت را، به تمامی در اختیار واگویه‌ها و جریان سیال نامنسجم ذهن شخصیت داستانی قرار می‌دهند (بخشی و همکاران، ۱۳۹۶: ۸)؛

طوری که خواننده باید ارتباط منطقی میان آنها را دریابد.

۶.۵ پیرنگ نامتعارف

در داستان مدرن غنایی «پیرنگ کمترین اهمیت را دارد و بازگویی رویدادها بیشتر برای نشان دادن تأثیری است که حوادث در نگرش‌های شخصیت اصلی باقی می‌گذارد» (پاینده، ۱۳۹۱: ج ۲/۱۱۶).

داستان مدرن همراه با سیلان ذهن، یاد گذشته‌ها و تودرتویی‌های روایات، روایت آدم‌هایی است هذیانی، خواب‌آلوده، بیمار و مجنون که به داستان بیشتر جنبه روان‌شناختی می‌دهد و ناخودآگاه شخصیت را آشکار می‌کند و بی‌قصگی را در این آثار رواج می‌دهد (نک. تسلیمی، ۱۳۸۳: ۲۲۴).

در سلوک پیرنگ داستان، سیر تحولات روحی و روانی و عاطفی قیس را در ارتباط با معشوق نشان می‌دهد و توصیف رویدادهای بیرونی صرفاً برای نشان دادن حالات روحی است؛ آنچه قرائت این داستان‌ها را دشوارتر می‌کند، لحن نامطمئن و پرابهام راوی است که بیشتر تردیدها و هراس‌های مبهم خود را آشکار می‌کند تا چندوچون رویدادهای پیرنگ را و توصیف دنیای بیرون در خدمت نشان دادن دنیای درون شخصیت‌هاست.

۷.۵ تنهایی شخصیت‌ها

در داستان‌های مدرن و غنایی، شخصیت‌ها غالباً به صورت منزوی ترسیم می‌شوند که وجه اشتراک چندانی با دیگران ندارند و خود را حتی با نزدیک‌ترین اشخاص پیرامونشان بیگانه احساس می‌کنند. «وصل نمی‌شوم، به هیچ چیز و کس وصل نمی‌شوم. باید مثل طرح یک مرد بروم سه کنج یک دیوار» (دولت‌آبادی، ۱۳۹۳: ۱۵۶). «از من دوری می‌کنند غزل‌ها، مرثیه‌ها، رباعی‌ها، قصیده‌ها و آیه‌ها و گات‌ها؛ من بیگانه شده‌ام» (همان: ۱۵۷). «سرانجام در ذهنم تبدیل بشود به یک پرند که مدام نوک بزند توی شیارهای مغزم، دیگر حوصله گفتگو با هیچ‌کس را ندارم» (همان: ۲۵). مثال‌های ذکر شده بیانگر تنهایی و انزوای شخصیت اول داستان، یعنی قیس است.

۸.۵ فرجام گشوده

داستان‌های سنتی دارای نظم هستند. در این نوع داستان‌ها در آغاز با مقدمه‌چینی روبه‌رو هستیم؛ پس به کشمکش داستانی می‌رسیم و پس از نقطه اوج کشمکش‌ها، داستان بازگشایی می‌شود؛ اما در آثار مدرن، دیگر چنین نظمی وجود ندارد.

داستان‌های ما می‌توانند آغازها، میان‌ها و پایان‌های قراردادی را نداشته باشند؛ آن‌ها می‌توانند شبیه به روایت چند چشم‌اندازی باشند که با عطف توجه به پاره‌های گسسته، به وحدت دل‌خواه دست یابند؛ در واقع این ذهن ماست که با آفرینش وحدت‌ها به این پراکندگی پاسخ می‌گوید (دماوندی، جعفری، ۱۳۹۱: ۱۹).

این داستان‌ها برخلاف داستان‌های رئالیستی و کلاسیک فرجامی گشوده دارند؛ یعنی سرنوشت شخصیت اصلی مبهم باقی می‌ماند و داستان پایان مشخصی ندارد و خواننده خود باید آن را به جمع‌بندی نهایی برساند؛ بدین ترتیب نویسنده مخاطبان را در نگارش اثر سهیم می‌کند.

و این از دیگر تمهیداتی است که داستان‌نویس به منظور ایجاد غرابت و آشنایی‌زدایی در پیکره داستان‌های خود از آن بهره می‌جوید؛ بدین سان که با خلق داستان‌هایی فرجام‌گریز و یا واجد فرجام‌های چندگانه یا غیرمنتظره، اذهان مخاطبان را در اثر مأنوس شدن با پایان‌بندی‌های مرسوم کلاسیک که سرانجامی قطعی و پایانی بسته را انتظار می‌کشند، به‌چالش می‌کشد (بخشی و همکاران، ۱۳۹۶: ۲۳).

و داستان درحالی که هنوز ابهامات آن برطرف نشده، خاتمه می‌یابد. در سلوک نیز با فرجامی گشوده مواجه هستیم؛ در نهایت خواننده متوجه نمی‌شود که سرانجام قیس چه می‌شود، سرانجام معشوق او و دیگر شخصیت‌ها چه می‌شود و داستان در حالی که همچنان در حال بیان تشویشات ذهنی قیس است، با فرجامی گشوده به پایان می‌رسد.

۶. نتیجه‌گیری

برخی نظریه‌پردازان، داستان‌های مدرن را داستان‌هایی «شاعرانه» یا «غنایی» می‌دانند. «نظریه‌هایی که مطابق با آن‌ها، مدرنیسم در داستان کوتاه، مترداف شاعرانه‌نویسی و به ویژه غنایی‌نویسی است» (پاینده، ۱۳۹۱: ج ۲/۳۷).

محمود دولت‌آبادی در سلوک، با بهره گرفتن از شگردهای مدرنیسم، مانند ذهن‌گرایی، ابهام و پیچیدگی در روایت، داستانی از نوع آثار مدرن غنایی آفریده است. سلوک بیان‌گر دنیای درونی شخصیتی غم‌زده و تنهاست که تلاطم ذهنی خود را از عشقی نافرجام بازگو و منحنی عاطفی را طی می‌کند و دچار عواطف متضاد و گوناگون است و در نهایت به احساسی متفاوت از آنچه در ابتدای داستان به معشوق داشت، می‌رسد. تک‌گویی درونی، روایت نامتوالی، تغییر زاویه دید، نمادپردازی، پیرنگ نامتعارف، تداعی‌های مکرر، بیان تلاطمات درونی و ذهنی، برجسته بودن تنهایی، زبان و لحن غنایی و شاعرانه، فرجام گشوده، از جمله ویژگی‌های داستان‌ها و رمان‌های غنایی بر اساس نظریه آیلین بالدشویلر است که نویسنده در نگارش این اثر از آن‌ها بهره برده است. نتایج به‌دست آمده در این مقاله حاکی از این است که مؤلفه‌های رمان و داستان غنایی بر اساس نظریه بالدشویلر کارکرد مهمی در سلوک دارد. دولت‌آبادی به خوبی توانسته است برخی ویژگی‌های ظاهری یا رفتاری معشوق خود و نیز برخی مکان‌های موجود در داستانش را، توصیف غنایی کند؛ یعنی به یک توصیف ساده صرف اکتفا نکرده؛ بلکه توصیفات را از عاطفه و احساس شخصی خود عبور داده و سپس از زبان غنایی که زبانی سرشار از وجوه ادبیت است، بهره برده و در ابراز عواطف، لحن شاعرانه را به کار بسته است.

کتاب‌نامه

احمدی، بابک. (۱۳۷۷). *معمای مدرنیته*، چاپ پنجم، تهران: مرکز.

۲۳۶ ادبیات پارسی معاصر، سال ۱۳، شماره ۲، پاییز و زمستان ۱۴۰۲

- اسحاقیان، جواد. (۱۳۸۲). «رگه‌های مدرنیسم بر مرمر سلوک»، کتاب ماه ادبیات و فلسفه، مهر ماه، صص ۷۵-۸۵.
- الیوت، تی اس. (۱۳۷۵). *برگزیده آثار در قلمرو نقد ادبی*، ترجمه محمد دامادی، تهران: ناشر.
- بخشی، مریم، تشکری، منوچهر و قاسمی پور، قدرت. (۱۳۹۶). «مصادیق پیرنگ فرمالیستی در داستان‌های کوتاه فارسی»، متن پژوهی، سال بیست و یکم، شماره هفتاد و دوم، تابستان. صص ۸۷-۱۱۶.
- بهمن، کاوه. (۱۳۷۳). *رمان نو در غیاب انسان*، تهران: حوزه هنری تبلیغات اسلامی.
- پاینده، حسین. (۱۳۹۱). *داستان کوتاه در ایران*، جلد دوم، چاپ دوم، تهران: نیلوفر.
- تسلیمی، علی. (۱۳۹۳). *گزاره‌هایی در ادبیات معاصر (داستان)*، تهران: اختران.
- حسینی، سید حسن. (۱۳۸۴). «نماد در کلام و تصویر»، شعر، شماره چهل و پنجم، صص ۲۷-۲۳.
- دولت آبادی، محمود. (۱۳۹۳). سلوک، تهران: چشمه.
- دماوندی، جعفر و جعفری کمانگر، فاطمه. (۱۳۹۱). «رمان روایتی دیگرگونه و دیریاب»، فصلنامه متن پژوهی، شماره پنجاه و سوم، پاییز، صص ۱۵۶-۱۳۳.
- سمیعی گیلانی، احمد. (۱۳۸۶). «مضمون، مایه غالب و نماد»، نامه فرهنگستان ۲/۹، شماره سی و چهارم، صص ۵۹-۵۰.
- شمیسا، سیروس. (۱۳۸۶). *انواع ادبی*، چاپ سوم، تهران: میترا.
- عزیزی نیک، نادره. (۱۳۸۲)، «سلوک نویسنده یا افول او (جلسه نقد رمان سلوک)»، ادبیات داستانی، سال یازدهم، شماره هفتاد و چهارم، آذر. صص ۷۳-۷۰.
- غلامرضایی، محمد. (۱۳۹۳). *داستان‌های غنایی*، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- قربانی، محمدرضا. (۱۳۷۳). *نقد و تفسیر آثار محمود دولت‌آبادی*، تهران: آروین.
- کرم پور، فرزانه، بهفر، مهری. (۱۳۸۴). *نقدهایی بر ادبیات استانی معاصر ایران*، تهران: هیرمند.
- مرادی، حسین. (۱۳۹۲). «سلوک محمود دولت‌آبادی در رمان سلوک»، فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی، شماره پانزدهم، بهار، صص ۶۰-۴۳.
- میر عابدینی، حسن. (۱۳۹۶). *صد سال داستان نویسی ایران*، چاپ چهاردهم، تهران: چشمه.

Culler, Jonathan. (2015). *Theory of the lyric*, Harvard university press.

Baldesweiler, Eileen. (1969). *The lyric short story, the sketch of a history, studies in short fiction journal*, vol 6, Iss 4, pp 443-458.

Freedman, ralph. (2001). *The lyrical novel*, Princeton university press.