فصل‌نامه علمی تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی (دهخدا)
دورهٔ ۱۳، شمارهٔ پیاپی ۴۸، تابستان ۱۴۰۰، صص ۴۱ -۶۳
تاریخ دریافت: ۹۸/۲/۲۶، تاریخ پذیرش: ۹۹/۱۲/۲۰
(مقالهٔ پژوهشی)

شیوه‌های شخصیت‌پردازی در برهٔ گمشدهٔ راعی

دکتر یدالله بهمنی مطلق[۱]

چکیده

شخصیت یکی از ارکان اصلی داستان است که بدون آن خلق داستان امکان‌پذیر نیست؛ اما پردازش این عنصر داستانی یکی از سازوکارهایی است که توانمندی نویسنده را در آفرینش اثری ماندگار نشان می‌دهد. هوشنگ گلشیری یکی از داستان‌نویسان صاحب‌سبک معاصر است که آثار برجسته‌ای از خود برجای گذاشته است. «برهٔ گمشدهٔ راعی» از داستان‌های بلند، پرکشش و تأثیرگذار اوست که به بازتاب سرخوردگی روشنفکران در دههٔ پنجاه پرداخته است. شخصیت‌پردازی در این اثر برجستهٔ ادبی موضوع مقالهٔ حاضر است که نگارنده تلاش نموده به روش توصیفی- تحلیلی به کشف شیوه‌های شخصیت‌پردازی در این اثر دست یابد. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد گلشیری با روش‌های مختلف شخصیت‌پردازی آشناست و از هریک به اندازه و فراخور موقعیت و فضای داستان استفاده نموده است. نام‌ها را نسبتاً قدیمی انتخاب کرده که رنگ مذهبی برجسته‌تری دارند و غالباً با مسمای خود مناسبت دارند. توصیف شخصیت‌ها، محیط، گفت‌وگوها و... در خدمت فضای داستان هستند. شیوهٔ جریان سیال ذهن در تمام اجزای داستان محسوس است. رمزگونگی از نکات اصلی این داستان است و نویسنده تلاش نموده در فضای سیاسی- اجتماعی معاصر، خلف صدقی از آثار نمادین گذشته برجای بگذارد.

کلیدواژه‌ها: عناصر داستان، شخصیت‌پردازی، داستان، گلشیری، برهٔ گم‌شدهٔ راعی.

۱. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تربیت دبیر شهید رجایی، تهران،ایران. .y_bahmani43m@yahoo.com

مقدمه

هوشنگ گلشیری (۱۳۱۶ در اصفهان – ۱۶ خرداد ۱۳۷۹) یکی از نویسندگان معاصر است که به نوگرایی و شیوه‌های جدید داستان‌نویسی گرایش دارد. او با خلق آثار فراوان ادبی، گام‌هایی بلند در مسیر رشد و اعتلای ادبیات داستانی برداشت و توانست خلاقیت و تبحر خود را در این زمینه به منصهٔ ظهور برساند و جایگاه والایی در بین نویسندگان برای خود احراز نماید.

از این حیث او را باید از شخصیت‌های تأثیرگذار و پرکار ادبیات داستانی معاصر به شمار آورد. گلشیری با تسلط بر ادبیات کلاسیک ایران و بهره‌گیری از شیوهٔ داستان‌سرایان قدیم و همچنین با تأثیرپذیری از رمان نو فرانسه، طرح جدیدی در ادبیات داستانی معاصر بنیان نهاد.

آشنایی عمیق وی با ادبیات گذشتهٔ ایران ضمن علاقه‌مندی به نوآوری، ابتکار و خلاقیت، آثار داستانی او را غنی و پرمغز نموده است. جدا از نوشتن داستان، گلشیری از جهت دیگری نیز برگردن داستان‌نویسی معاصر فارسی حق دارد و آن ایفای نقش به عنوان یک آموزگار تئوری‌های جدید داستان‌نویسی است.

گلشیری هنرنمایی خود را در حوزهٔ داستان‌نویسی، بیشتر معطوف به زندگی طبقهٔ روشنفکر و هنرمند نموده و گاهی در ستایش این قشر، قلم‌فرسایی کرده و هرازگاهی این قشر را آماج تیر ملامت و انتقاد خود قرار داده است. بازتاب دغدغه‌های فکری روشنفکران و هنرمندان را می‌توان در بیشتر آثار او مشاهده کرد؛ همین مسئله باعث شد دردهای تودهٔ مردم در گیرودار زندگی در آثار او مجالی برای بروز نداشته باشد.

هیچ اثر داستانی بدون شخصیت خلق نشده است؛ بنابراین شخصیت از ارکان اصلی داستان است. اگر چه شخصیت‌ها در انواع داستان، به گونه‌های متفاوتی ایفای نقش می‌کنند؛ اما همواره در داستان حضور دارند و داستان با اعمال و رفتار آن‌ها مسیر خود را رو به جلو پیش می‌برد. آثار ماندگار، شخصیت‌های ماندگار دارند و چه بسیارند شخصیت‌هایی که در ذهن ما پس از اتمام داستان باقی می‌مانند و با ما زندگی می‌کنند که این خود دلیل محکمی برای زنده بودن و موجودیت آشکار شخصیت‌های آن اثر است.

اگر چه لزوماً نویسنده برای خلق شخصیت‌های داستان، نیازی به مطالعهٔ تخصصی در زمینهٔ انسان‌شناسی و علوم وابسته به آن ندارد؛ اما عدم آگاهی او از شخصیت‌شناسی، می‌تواند باعث خلق شخصیت‌های نامناسب شود. لذا لازم است نویسنده، قبل از شناخت شخصیت داستان، در دنیای واقعی خود، با خلق و خو و رفتارشناسی مدل‌های حقیقی خود آشنا شود و با نگاهی دقیق، جلوه‌های شخصیت مدلش را دریابد.

هر اندازه شخصیت‌های داستان با معیارهای صحیح شخصیتی و رفتاری شکل گرفته باشند، داستان و شخصیت‌ها برای خواننده ملموس‌تر خواهد بود و خواننده ارتباط بیشتری با داستان برقراری خواهد کرد، در غیر این صورت، داستان دچار ضعف و سستی می‌شود و نمی‌تواند ارتباط مناسبی با خواننده برقرار نماید.

پیشینهٔ تحقیق

در باب گلشیری و نقد آثار او مقالات، پایان‌نامه‌ها و کتاب‌هایی نوشته شده است که از اهم آن‌ها می‌توان به مقاله «شخصیت‌پردازی در شش داستان کوتاه از هوشنگ گلشیری» نوشته لیلی هاشمیان و رضوان صفایی صابر که به شخصیت‌پردازی در داستان‌های کوتاه «شب شک، مثل همیشه، دخمه‌ای برای سمور آبی، مردی با کراوات سرخ، نماز خانه کوچک من و عکسی برای قاب عکس خالی من» به صورت خیلی گذرا و اجمالی پرداخته؛ پایان‌نامه‌های «بررسی و مقابله شخصیت در آثار (داستان‌های کوتاه) هوشنگ گلشیری و نجیب محفوظ» اثر نگار قرائی؛ «بررسی و تحلیل شخصیت، زاویهٔ دید و راوی در رمان‌های برجستهٔ معاصر فارسی»، نوشتهٔ زیبا قلاوندی؛ «نقد و بررسی آثار هوشنگ گلشیری» نوشتهٔ جلال فاطمی و کتابی به نام «در مسیر باد» (نقدی بر داستان‌های هوشنگ گلشیری) نوشتهٔ نهال واعظ و ملاحت نجفی اشاره کرد که با وجود در بر داشتن نکات ارزنده، ما را از پژوهش در زوایای مختلف جلوه‌های داستان‌پردازی هوشنگ گلشیری بی‌نیاز نمی‌کنند.

روش تحقیق

در این پژوهش که به روش توصیفی_ تحلیلی انجام شده، با استفاده از اسناد موجود به شناسایی و معرفی عنصر شخصیت و شیوه‌های شخصیت‌پردازی در برهٔ گمشدهٔ راعی یکی از داستان‌های بلند و پر کشش هوشنگ گلشیری پرداخته شده و با تکیه بر مبانی نظری

موجود و پیشینهٔ تحقیق، برای آشنایی مخاطبان با یکی از شیوه‌های داستان‌پردازی گلشیری، این اثر از منظر شخصیت‌پردازی به روش کیفی تحلیل و تفسیر شده است.

مبانی تحقیق

همیشه در مبحث تعریف چیزی با این مشکل روبه‌رو هستیم که نمی‌توانیم تعریف جامع و مانعی از آن ارائه نماییم زیرا هر نویسنده و صاحب‌نظری براساس مبانی ذهنی و ایدئولوژیکی خود آن را تعریف می‌کند و تا زمانی که آن مبانی مشخص نشده باشد نمی‌توان تعریف او را به درستی درک کرد. مبحث شخصیت هم از این قاعده مستثنی نیست. با این همه کلیه تعاریف مربوط به شخصیت را می‌توان به دو دسته تقسیم کرد: «۱- شخصیت صرفاً به عنوان یکی از اشخاص داستان ۲- شخصیت به عنوان یک پدیدهٔ پدیدارشناختی. در دستهٔ اول، که تقریباً بیشتر داستان‌نویس‌ها و نظریه‌پردازان ادبیات داستانی از این منظر به شخصیت می‌نگرند، شخصیت داستانی معمولاً انسانی است که با خواست نویسنده پا به صحنهٔ داستان می‌گذارد، با شگردهای مختلفی که نویسنده به کار می‌برد ویژگی‌های خود را برای خواننده آشکار می‌سازد، کنش‌های مورد نظر نویسنده را انجام می‌دهد و سرانجام از صحنهٔ داستان بیرون می‌رود.» (اخوت، ۱۳۹۲: ۱۲۵)

هر شخصیتی، یا بهتر است بگوئیم هر انسانی از دو ریشه و نیروی اساسی موجودیت خود را کسب می‌کند. نخستین منبع این موجودیت، ریشه‌های بیولوژیکی هر انسان است. «پس از کمال بیولوژیک، همین که بچه متولد شد، در اختیار خانواده قرار می‌گیرد، و به همین دلیل دومین منبعی که موجودیت او را به سوی دگرگونی و نقص یا کمال می‌راند، محیط خانواده است.» (براهنی، ۱۳۷۲: ۲۸۲-۲۷۹)

«نویسنده در آفرینش شخصیت‌هایش می‌تواند آزادانه عمل کند، ... امروز معیار سنجش ... توانایی و قدرت نویسنده در مجسم کردن و واقعی جلوه دادن مخلوقات ذهن او است. شخصیت‌های مخلوق و دنیای آن‌ها و رفتار و کردارشان، هرچند عجیب و غریب باشند باید به نظر خواننده در حوزهٔ داستان، معقول و باورکردنی بیایند.» (میرصادقی، ۱۳۹۴: ۱۲۲و ۱۲۳) شخصیت از منظرهای مختلف تقسیمات و تعاریفی دارد که ورود به آن‌ها در اینجا مقاله را به درازا می‌کشاند و ممکن است باعث گسست معنایی برای مخاطب گردد، لذا در

این مقاله، ذیل متن اصلی (بحث و نظر) یک تقسیم‌بندی از شخصیت متناسب با اثر مورد مطالعه آورده شده و در حد لازم تعاریف و مبانی نظری نیز ذیل آن‌ها ذکر شده و بر پایهٔ آن‌ها به تحلیل شخصیت‌ها پرداخته شده است.

بحث

خلاصهٔ داستان برهٔ گمشدهٔ راعی با توجه به عنصر شخصیت

گلشیری در فصول چهارگانهٔ این داستان، سیر و سلوک نومیدکنندهٔ سید محمد راعی، دبیر مجرد چهل ساله را غالباً از طریق اعمال و رفتار و گفتار وی به تصویر می‌کشد. راعی، که نمایندهٔ طبقهٔ روشن‌فکر شکست‌خورده دههٔ پنجاه و شخصیت اصلی و محوری داستان است، روند داستان با روایت زندگی او پیش می‌رود و در هر فصل لایه‌های مبهمی از روان او روشن می‌شود.

در فصل اول که «تنها فاصلهٔ زمانی بین یک غروب تا صبح روز بعد از زندگی راعی را در بر می‌گیرد، هیچ واقعه‌ای رخ نمی‌دهد و همه چیز در ذهن راعی می‌گذرد.» (میرعابدینی، ۱۳۶۹: ۲۹۵/۲)

«در این فصل راعی را داخل مهتابی اتاق خود می‌بینیم که به لباس‌های زیر زن همسایه که از بند رخت آویخته است چشم دوخته؛ و زن خدمت‌کاری (حلیمه) را به یاد می‌آورد که هر چند وقت یک بار برای نظافت به خانه‌اش می‌آمده و یک بار هم با او همبستر شده است. این ماجرا که حاصلی جز شرم و عذاب روحی برای او ندارد در پشت سر راعی قرارگرفته است. اما گاه به گاه یادآوری آن، موجب وسوسه و آزار ذهن او می‌شود.

راعی که امیدی مبهم به آینده دارد، در مهتابی اتاق خود می‌نشیند و به اتاق روبرو می‌نگرد. در آنجا پنجره‌ای است که شبی، بازوی سفید و عریان زنی را در آن دیده که فکرش را آشفته کرده است. در شبی دیگر، زن همسایه پنجره را گشوده و کاغذ مچاله شده‌ای را که می‌تواند تبلور تمامی وجود او باشد به خیابان انداخته است. راعی با شتاب به خیابان می‌رود و مدت‌ها تلاش می‌کند تا کاغذ مچاله شده را بیابد ولی موفق نمی‌شود. وقتی صبح روز بعد، تکه روزنامه‌ای را با نقش لبی بر آن یافته، چنان آسوده خاطر شده، که انگار برهٔ گمشده‌اش را

یافته است. راعی امید می‌یابد که از راه تشکیل خانواده آرامشی پیدا کند، امّا سیر رویدادهای داستان، بیهوده بودن این امید را نشان می‌دهد.» (همان: ۲۹۴/۲)

در فصل دوم، راعی را در مدرسه می‌بینیم که مثل همیشه دارد رسالهٔ شیخ بدرالدین را درس می‌دهد. رساله، دربارهٔ عشق زاهدی است به نام شیخ بدرالدین، به زنی زناکار. اما شیخ که تابع قانون شرع است، خواستهٔ دل را زیرپا می‌نهد و برای حفظ وجههٔ خویش، حکم سنگسار زن را صادر می‌کند. غم عشق، او را در مسألهٔ آدم‌های رمان شریک می‌کند. از آن پس، یاد زن همچون وهمی وسوسه‌آمیز، خلوت زاهد را برهم می‌زند، زیرا او خود را مسئول مرگ آن زن می‌داند. این پیکار روحی تا هنگام مرگ او ادامه دارد و او را می‌رنجاند. «آقای صلاحی، دبیر نقاشی دبیرستان، یکی از همکاران راعی است که همان شبی که راعی در پی یافتن کاغذ مچاله شده است، زنش را از دست داده و اینک مانند راعی، مجرد شده و با بزه، شخصیت خود را نابود کرده است.» (همان: ۲۹۸/۲)

«در فصل سوم راعی به کافه می‌رود و به جمع دوستان هم‌پیاله‌اش می‌پیوندد که همگی، مأیوس و سرخورده هستند و در برزخ امروز، میان غم غربت دیروز و ناامیدی از فردا سرگردانند و روزگار را به خواری می‌گذرانند.» (همان: ۲۹۹/۲).

«در جمعِ دوستان، سخن از «وحدت» به میان می‌آید؛ مردی که روزگاری خوشبخت‌ترین و خانواده‌دوست‌ترین فرد این جمع بود و اینک معتاد شده و در آستانهٔ جنون قرار گرفته است.

او سرخورده از خانواده، دست به هر کاری (حتی خودکشی) می‌زند تا وجودش را جدی اِنگارند. او، هویت‌باخته‌ای است که اسیر کابوس‌های شکنجه و تعقیب است. احساس تحت تعقیب بودن حتی به خواب‌های وحدت نیز راه یافته است. دوستان وحدت که عبدالهی، ساطع و مصلح هستند، مشکل وحدت را در میان می‌گذارند تا سرانجام آقای ساطع، افشاگری می‌کند و همه چیز را به صورت واضح بیان می‌کند که آقای وحدت به دلیل ترک ناگهانی اعتیاد از حالت مردانگی افتاده و با زنش رابطه‌ای سترون دارد به همین علت عفت، همسرش، آسایش و آرامش محیط خانه را به هم ریخته و این خانوادهٔ دایر نیز ویران شده است. حال وحدت می‌خواهد مدتی در خانهٔ دوستان به سر برد. راعی پس از آن

دوستان را ترک می‌کند، به خانهٔ وحدت رفته و زن او را می‌بیند. عفت، نامه‌ای از وحدت به راعی نشان می‌دهد که در آن، وحدت از خودکشی خود، به دلیل خستگی، ملال و پوچی، سخن گفته است. بعد از مدتی، سروکلهٔ وحدت پیدا می‌شود و با راعی هم کلام می‌شود و داستان سرو کاشمر را تعریف می‌کند که زرتشت آن را کاشت و خلیفهٔ عرب دستور به بریدنش داد. وحدت علت هویت باختگی خود را انحطاط فرهنگی می‌داند. چون این صحبت‌های آن‌ها نتیجه‌ای دربرندارد، راعی به ناچار خانه را ترک می‌کند. عفت و برادرش، محسن، او را می‌بینند و سوار می‌کنند تا به خانه برسانند. عفت برای جلوگیری از خودکشی وحدت، نظر راعی را جویا می‌شود تا چاره‌اندیشی کند. در بین راه، محسن از آن‌ها جدا می‌شود. همین که به خانهٔ راعی می‌رسند، محسن خبر می‌دهد که وحدت، خانه را به آتش کشیده و غیبش زده است. «سیروسلوک رنج‌بار راعی در سرزمینی هرز به پایان می‌رسد و او، با باری از جسدها بر ذهن و قلب، دیگر خسته شده است. هیچ جا تسلایی نمی‌یابد. ویرانی از پی ویرانی می‌آید و او را با خود می‌برد.

در فصل چهارم، راعی به مجلس تدفین زن صلاحی می‌رود؛ و تمامی آدابِ شستن و کفن مرده را باز می‌گوید و گفته‌هایش را با عباراتی از نثر کلاسیک، مزین می‌کند. صلاحی سر قبر گریزی دریغ‌ناک به گذشته دارد: پدرش را به یاد می‌آورد که عشق باز بود. سپس مراسم کبوتر هواکردن عشق بازان و آداب تریاک کشیدن آنان را با شیفتگی شرح می‌دهد. اما راعی که به جای زن صلاحی، زن ناشناسی را تشییع کرده، بر مرگ همه می‌گرید، همهٔ آنانی که مردگانی ظاهراً زنده‌اند. در پایان، راعی، روی سنگ قبری می‌نشیند و بر «تدفین زندگان» می‌گرید و می‌خندد.» (همان: ۳۰۰/۲)

شیوه‌های شخصیت‌پردازی در برهٔ گمشده راعی

چنان‌که می‌دانیم هر نویسنده‌ای به‌طور کلی شخصیت‌های خود را به دو روش مستقیم و غیر مستقیم به خواننده معرفی می‌کند.

۱. روش مستقیم

در روش مستقیم، نویسنده دانای کل است و همه چیز را می‌داند و خودش منش و رفتار شخصیت‌ها را بیان می‌کند. در این روش، راوی با جمله‌های توصیفی و خبری به معرفی

شخصیت می‌پردازد. «نویسنده با شرح و تحلیل و اعمال و افکار شخصیت‌ها، آدم‌های داستانش را به خواننده معرفی می‌کند، یا از زاویهٔ دید فردی در داستان، خصوصیت‌ها و خصلت‌های شخصیت‌های دیگر در داستان توضیح داده می‌شود و اعمال آن‌ها مورد تفسیر و تعبیر قرار می‌گیرد.» (میرصادقی، ۱۳۸۵: ۸۷)

گلشیری کمتر تلاش می‌کند در پردازش شخصیت‌های خود از روش مستقیم استفاده کند اما آن‌طور هم نیست که به‌کلی این روش را کنار بگذارد. نمونهٔ بارز این روش را می‌توان در معرفی کرمعلی مشاهده کرد. راعی «توی کوچهٔ سوم، دست راست بود که یادش آمد شوهر حلیمه زمین‌گیر است.» (گلشیری، ۱۳۵۶: ۱۵) در جای دیگری می‌بینیم نویسنده به‌طور مستقیم به معرفی آقای راعی می‌پردازد: «آقای راعی، دبیر دبیرستان شیخ ابوسعید است». (همان: ۲۲)

۲. روش غیرمستقیم

«نویسنده با استفاده از شیوهٔ جدال (جدال با خود، جدال با طبیعت و جدال با دیگران) بدون هیچ‌گونه دخالت مستقیم یا شعار دادن، به‌راحتی خصوصیات اخلاقی شخصیت‌های داستانش را به‌طور غیر مستقیم معرفی می‌کند.» (عابدی، ۱۳۷۱: ۵۴– ۵۵)

در این روش «نویسنده به خواننده اجازه می‌دهد که با توجه به رفتار و اعمال درونی و بیرونی شخصیت‌ها به خصلت‌های آن‌ها پی ببرد.» (اخوت، ۱۳۷۱: ۱۴۱)

در این روش «نویسنده، شخصیت‌ها را از طریق عمل داستانی می‌شناساند؛ یعنی افکار، اعمال و گفتار افراد، خود به خود معرف او می‌شوند. این روش هنرمندانه‌تر است و در رمان کاربرد گسترده‌تری دارد». (روزبه، ۱۳۸۱: ۳۵).

به تعبیر دیگر «با نمایش عمل‌ها و کشمکش‌های ذهنی و عواطف درونی شخصیت، خواننده، غیرمستقیم شخصیت را می‌شناسد. این روش رمان‌های «جریان سیال ذهن» را به وجود آورده است که عمل داستانی در درون شخصیت‌ها رخ می‌دهد و خواننده غیرمستقیم در جریان شعور آگاه و ناآگاه شخصیت‌های داستان قرار می‌گیرد.» (میرصادقی، ۱۳۸۵: ۹۲)

شخصیت‌پردازی غیر مستقیم به هفت طریق انجام می‌شود که عبارتند از: توصیف، رفتار (اعمال)، ارتباط و گفت‌وگو، نام، محیط و از طریق جریان سیال ذهن.

توصیف

نویسنده شخصیت‌ها را در صحنهٔ نمایش به مرحلهٔ عینیت می‌رساند، و عکس‌العمل آن‌ها را در برابر اعمال و رفتار خود و شخصیت‌های دیگر به نمایش می‌گذارد، خصوصیات درونی و روانی آن‌ها را در برابر وقایع ترسیم می‌کند و با این روش نشان می‌دهد که شخصیت‌ها چه می‌خواهند و به چه می‌اندیشند. رفتار و کنش‌های شخصیت‌ها در صحنهٔ داستان است که درونمایه و طرح داستان را جلو می‌برد و اوج و فرود و بحران داستان را قوت می‌بخشد و در اندیشه خواننده موجودیت می‌یابد.

در داستان برهٔ گمشدهٔ راعی از توصیف، زیاد استفاده شده است. توصیف ظاهر حلیمه از نمونه‌های بارز این سازوکار در این داستان است. «حلیمه کوتاه قدتر بود، صورت کشیده، چارقد به سر و خالی گوشتی و سیاه در کنار چانه.» (گلشیری، ۱۳۵۶: ۱۴). «چارقد سرش نبود، موهایش را روی شانه‌ها ریخته بود. سیاه‌تر می‌زد و روی شانه‌ها حلقه‌حلقه می‌شد. پیراهنش آستین کوتاه بود. لبهٔ آستین نوار آبی داشت، مثل لبهٔ دامن. چهار زانو نشسته بود. پیراهنش گلدار بود، گل‌های سرخ و آبی ریز بر متن صورتی، با یقهٔ مردانه آهاردار. فقط دکمهٔ یقه را نبسته بود.» (همان: ۳۶) «شیخ ما چنین آدمی است، پیری بریده از سوی‌الله و روی با خدا.» (همان: ۳۷)

اما در توصیف خیلی کم از تشبیه استفاده می‌کند: «دست‌های چاق اما کوچک حلیمه یادش آمد که بیشتر به ساقه‌های گره‌دار درخت‌های کوهی می‌زد.» (همان: ۱۵) یا «تیک تیک ساعت به جویدن می‌مانست.» (همان: ۸۴)

در توصیف آقای راعی می‌نویسد: «وقتی روی تخت کنارش دراز کشیده بود می‌گفت چشم‌هایش خواب و بیدار بود و رنگ پوست صورتش مات، موهایش پریشان بود و یکی دو طره را که سرخ می‌زد پشت گوش چپش گذاشته بود. با وجود چین‌های ریز زیر چشم‌ها، و آن طور که انحناهای خطوط صورتش بی هیچ شکستگی ادامه می‌یافت نمی‌شد گفت که در این لحظه حداقل سی و هشت سال دارد.» (همان: ۲۰) «سید محمد راعی، دبیر، مجرد، سی و نه سال و یازده ماه و چند روز داشت، موها سیاه، جلو سر کمی ریخته، سبیل پرپشت و چالی بر چانه و خال سیاهی میان دو ابرو، کنار ابروی چپ. پدر و مادر مرده بودند و در

آن قبرستان قدیمی کنار هم خفته بودند. برادر کوچکتر کرمانشاه بود. دو خواهر ازدواج کرده بودند، با یکی یک بچه، پسر و دختر. و آن یکی همزاد خودش حتماً جایی در آن قبرستان قدیمی بود. و اما این یکی که زنده مانده بود، محمد راعی، دیگر مست نبود ...» (همان: ۴۳)

توصیف مستقیم و غیر مستقیم در برهٔ گمشدهٔ راعی جایگاه ویژه‌ای دارد. گلشیری در میان شیوه‌های مختلف شخصیت‌پردازی از توصیف و بیان اعمال و رفتار قهرمان بیشتر استفاده می‌کند و چنان در این فن هنرنمایی می‌کند که می‌توان چهرهٔ شخصیتش را به تصویر کشید.

رفتار

«رفتار (کنش) در کنار شخصیت و گره خورده به آن است. کارهای هر کسی از اندیشهٔ او سرچشمه می‌گیرد. کسی که دارای طبعی سخاوتمند است رفتارش نیز سخاوتمندانه است و آنچه تعیین کننده است، عمل شخصیت‌هاست. شخصیت‌ها اگر زنده خلق شوند با عملشان عیار وجود خود را آشکار می‌کنند به ویژه با گفتارشان که نوعی عمل است.» (ایرانی، ۱۳۶۴: ۲۰۰)

«اعمال شخصیت‌ها را نیز به دو دسته عادتی و غیر عادتی تقسیم‌بندی می‌کنند. کنش عادتی عملی است که مرتب تکرار می‌شود. کنش غیر عادتی آن است که فقط یک‌بار اتفاق می‌افتد و از همین تکرار و اتفاق می‌توان به روحیهٔ شخصیت پی برد.» (اخوت، ۱۳۷۱: ۱۴۳)

ولادیمیر پروپ، قهرمانان قصه‌های عامیانهٔ روس را از لحاظ کنش و عمل بررسی کرده است. او معتقد است «کاراکتر یا شخصیت انسانی در سه مورد پدید می‌آید ۱- در پیوند با کیفیات روحی و اخلاقی خود شخص، ۲- در پیوند با همنوعان، ۳- در پیوند با محیط مادی، یعنی چیزهای بی جانی که وی را احاطه کرده اند.» (پراپ، ۱۳۶۸: ۵۴)

گلشیری غالباً به روش غیر مستقیم و از طریق بیان کنش‌های راعی شخصیت او را معرفی می‌کند مثل تلوتلو خوردن در خیابان، شمردن تیرهای چراغ برق، شمردن تعداد پنجره‌های خانه‌ها، به لباس‌های زیر زن همسایه روی بند رخت چشم دوختن و .. . این‌ها کنش‌هایی است که می‌تواند تفکر، اندیشه و احساسات پنهان قهرمان داستان را نمایش دهد.

یکی از صحنه‌های مهیجی که نویسنده به تصویر کشیده، نمایان شدن دست سپید زن همسایه است که راعی یکی دو بار از پنجرهٔ یازده ساختمان روبه‌رو، دیده و هیجانات درون‌اش برانگیخته شده و حالا مدتها است در انتظار لحظهٔ نمایان شدن آن است. اضطراب و بی‌قراری راعی برای رسیدن این لحظه از زبان دانای کل روایت می‌شود.

کنش‌های همراه با تردید راعی در شمارش اشکوب‌ها و پنجره‌ها حکایت از مستی او دارد که نشان می‌دهد به ظواهر شریعت چندان پای‌بند نیست. در عین حال می‌خواهد راعیِ خوبی برای دانش‌آموزان خود باشد؟!

یکی از رفتارهای برجستهٔ راعی پس از این‌که می‌بیند زن همسایه با دست سفیدش کاغذ مچاله‌ای را به خیابان پرت کرد آغاز می‌شود. این عمل چنان در قهرمان داستان تأثیر می‌گذارد و هیجانات او را بر می‌انگیزد که شبانه به جستجوی کاغذ به خیابان می‌رود، مجبور می‌شود به دروغ به پلیس بگوید کیف پولش گم شده اما صبح که به ایستگاه می‌رود کاغذ مچاله‌ای که طرح لب روی آن مانده پیدا می‌کند و چند تا می‌کند و در جیبش می‌گذارد، در صف اتوبوس زنان را برانداز می‌کند که آیا همان زن سپید دست هستند یا نه و حتی وقتی به منزل آقای صلاحی می‌رود بارها و بارها کاغذ را در جیبش بررسی می‌کند، اضلاع و انحنای آن را خوب لمس می‌کند و... (ر.ک: گلشیری، ۱۳۵۶: ۱۵-۱۴)

این هم نمونه‌ای از کنش‌های یک فرد مجرد است که با وجود عنین بودن از وسوسه‌های ذهنی تمایلات جنسی نمی‌تواند خود را برهاند تا به غیر عنین چه رسد؟! نویسنده در این موارد همانند یک روان‌شناس باتجربه عمل می‌کند که حاضر نیست کوچکترین جزئیات رفتارهای قهرمانش را نادیده بگیرد و این نشان می‌دهد نویسنده در پردازش شخصیت‌های خود ید طولایی دارد و بسیار حرفه‌ای عمل می‌کند.

یکی از شیوه‌های نمود رفتار، جدال است. راعی در رفتار با حلیمه با نوعی جدال با خود روبه‌روست. در زمان همبستری با حلیمه گریه می‌کند. ابراز انزجار می‌کند و احساس می‌کند عمل شنیع و وقیحی مرتکب شده است که با نهاد و خواسته‌های درونی‌اش در ستیز است.

شیخ بدرالـدین از شخصیت‌هایی است که غیـر مستقیم با داستان ارتباط دارد. سرگذشت

او را راعی روایت می‌کند. او کسی است که حکم رجم زنی را صادر کرده که فرزندی داشته و شوهرش شب قبل از رجم همسرش فرمان یافته است. شیخ دچار عذاب‌وجدان شده، بنابراین از صبح تا شب سبد بافی می‌کند و دو قرص نان از قبل آن حاصل می‌کند و یکی را به فرزند آن زن در محلهٔ عاشقان می‌دهد و دیگری را قوت خود می‌سازد. این ماجرا تا سی و پنج سال ادامه دارد اما وقتی شیخ به هفتاد سالگی می‌رسد دیگر دست‌هایش به فرمان او نیستند. در طول این سال‌ها همیشه خیال آن زن خلوت‌های شیخ را می‌آشوبد و همیشه تصور می‌کند در حق او دچار اشتباه شده است، این جدال با خود مدام فکر شیخ را به خود مشغول کرده است. (ر.گ: همان: ۳۸-۳۷)

اما بازتاب تذکرهٔ شیخ بدرالدین در دبیرستان اعتراضات همکاران راعی را برانگیخته است. در کشمکش‌هایی که بین آقای منصف دبیر دینی و عربی و آقای راعی در می‌گیرد، پاره‌ای از تفکرات عرفانی و کلامی آقای راعی آشکار می‌شود، مثلاً آنجا که می‌گوید: «حتماً خلاف به عرضتان رسیده، مقصود من این نبود که خدا جسم دارد، اگر هم گفته‌ام آن طرف کرسی نشسته بود، به وجه تمثیل بوده، یعنی که خواسته‌ام بگویم شیخ بدرالدین آن قدر معتقد به وجود واجب‌الوجود بوده که حضورش را همه جا حس می‌کرد.» (همان: ۷۱) اما آقای منصف قانع نمی‌شود و می‌گوید: «اما من فکر می‌کنم اشکال این به اصطلاح تمثیل شما این است که انگار حق با آن زن فاحشه است.» (همان) اما این کشمکش به اینجا ختم نمی‌شود. منصف می‌پرسد: «آقای راعی، راستش را بگویید، شما خودتان به وجود خدا معتقدید یا نه؟» (همان: ۹۸) دیگران هم با آقای منصف تا حدودی هم‌عقیده بودند و می‌گفتند جای آداب تخلیه چه می‌تواند بگذارد آن هم وقتی خودش نمی‌توانست تاب بیاورد و تا خوابش ببرد یکی دو پیاله می‌خورد؟ (ر.ک: همان: ۹۸)

گفت‌وگو

«گفت‌وگو یکی از طبیعی‌ترین نیازهای انسان است و انسان در هر حالتی باید سخن بگوید حتی در تنهایی خود نیاز به گفت‌وگوی درونی دارد و اهمیت گفتار به حدی است که آن را بر دیگر شکل‌های شخصیت‌پردازی ترجیح می‌دهند. گفت‌وگو نیز مانند عمل نشان دهندهٔ ویژگی‌های روحی شخصیت داستان است. کلمات به کار رفته، تأکید بر هجاهای

خاص، موضوع و مضمون گفت‌وگوها، مکث‌ها، پستی و بلندی صدا، تلفظ‌های نادرست یا غلط و لغزش‌های زبانی، همه نشان دهندهٔ پیشینهٔ ذهنی، تجربی و روانی افراد داستان است.» (عبداللهیان، ۱۳۸۱: ۷۲)

همان طور که رفتار هر قهـرمان باید ناشی از خصوصیات روحی، فکـری و اخلاقی او باشد، حرف زدن او هم باید همین ویژگی را داشته باشد. مثلاً باید یک پزشک مثل یک پزشک و یک شاطر مثل یک شاطر و ... سخن بگوید. درست است که اشخاصِ داستان و آدم‌های روزمره برای بیان امیال درونی خود از زبان استفاده می کنند ولی نحوهٔ استفادهٔ آن‌ها از کلمات و جملات کاملاً با یکدیگر متفاوت است. رمان‌نویس می‌تواند با در نظر گرفتن هر شخصیتی همهٔ ویژگی‌های اشخاص اعم از طبقه، سن، سطح فکر، سرشت، قدرت و... را بیان کند. اما این وظیفهٔ گفت‌وگوست که باید این حقایق یا ویژگی‌ها را در داستان نشان دهد. در ادبیات ما سخن جایگاه ویژه‌ای دارد چنان‌که سعدی گفته است:

تا مرد سخن نگفته باشد　　عیب و هنرش نهفته باشد

(سعدی، ۱۳۷۴: ۵۹)

پس از طریق گفت‌وگو به بسیاری از ویژگی‌های اخلاقی، افکار، اعتقادات و منویات گوینده می‌توان پی برد. در ادبیات داستانی این هنر نویسنده است که بتواند از طریق گفت‌وگو، شخصیت قهرمان خود را چنان‌که باید معرفی نماید.

گفت‌وگو در برهٔ گمشدهٔ راعی از صفحهٔ یازده به بعد شروع می‌شود. از این عنصر زبانی در فصل اول خیلی کم استفاده شده است.

اما در فصل دوم با گفت‌وگوهای نسبتاً بلند آقای راعی با آقای صلاحی روبه‌رو می‌شویم. از طریق این عنصر زبانی با شخصیت آقای صلاحی بیشتر آشنا می‌شویم که ازدواج در زندگی‌اش تأثیر مثبت داشته و در برابر بعضی از اندیشه‌های راعی هم موضع مخالفت دارد.

زبان در ابتدای داستان رسمی و مؤدبانه است. آقای راعی به حلیمه می‌گوید: «سلام عرض می‌کنم.» از طریق گفت‌وگو می‌فهمیم که راعی فردی تحصیل کرده است. حلیمه هم کاملاً کتابی حرف می‌زند.: «حالتان چطور است؟» «چای را کجا بگذارم؟» (گلشیری، ۱۳۵۶: ۱۱)

معلوم می‌شود راوی به عمد این زبان کتابی را برای راعی و حلیمه انتخاب کرده است

زیرا وقتی که خودش به روایت داستان می‌پردازد، زبان ساده‌تر و صمیمانه‌تر می‌شود. از گفت‌وگوی حلیمه و راعی می‌فهمیم که همسر حلیمه کرم یا کرمعلی است و مدتی است زمین‌گیر شده است. لذا حلیمه ناچار است به عنوان نان‌آور خانواده کار کند. اگر چه پسر بزرگی هم دارد که زن و بچه دارد اما او از عهدهٔ هزینهٔ زندگی خود بیشتر بر نمی‌آید.

اوج زبان ادبی داستان در گفت‌وگوهای شیخ بدرالدین نمایش پیدا می‌کند. چیزی که خیلی مهم است و انتظارش می‌رود انتخاب زبان مناسب برای شیخ بدرالدین است چنانکه گویی با کتاب‌های عرفانی امثال مرصاد العباد، کشف المحجوب و تذکره اولیا و... روبه‌رو هستیم.

نکته جالب این است که روایت داستان شیخ بدرالدین از زبان راعی هم نثر کاملاً قدیمی دارد: «می‌گفتند شیخ تا حب جاه راهش نزند از ذوق عزلت گرفتار بود، از حلاوت ایمان که به شهد می‌ماند در دهان مؤمن و نیز از دشواری قضاوت گفته بود: کار من نیست داناتر از منی بجویید، اعدلی، که این کار کاری است باریک و صعب.» (همان: ۶۵)

از نمونه‌های دیگر گفت‌وگوی شیخ با خان مغول است که به شیخ گفته بود: «مرا دعایی کن.»

– «هرشب از پس هر نماز تهجد همهٔ بندگان مؤمن را دعا می‌کنم. و هر بار پیش از خفتن به گریه از او می‌خواهم تا قلم عفو بر نامهٔ اعمال همه کشد. می‌گویم «مگر نه تو خود گفته‌ای ظلومیم و جهول؟» و چون دیده می‌گشایم انگشت بر خاک می‌گذارم که: «از این مشتی خاک بی تشریف عنایت تو جز فساد و خون ریختن چه خواهد زاد؟»». (همان) استفاده از این زبان نشان می‌دهد گلشیری با ادبیات کهن آشناست و متون کهن را خوب فراگرفته است که به این راحتی در مکالمات شخصیت‌هایش به کار می‌گیرد.

نام

«همان طور که هیچ داستانی بدون شخصیت خلق نمی‌شود، می‌توان گفت شخصیت هم ناگزیر است تا نامی داشته باشد.... شخصیت‌ها گاه با نام‌هایی که استادانه برای آن‌ها انتخاب می‌شود و زیرکانه با اعمال و رفتار و شخصیت آن‌ها در داستان تنیده می‌شود در ذهن

خوانندگان جاوید می‌شوند.» (عبدالهیان، ۱۳۸۱: ۷۷) نویسندهٔ حرفه‌ای به‌راحتی می‌تواند برای القای هدف خود در شخصیت‌پردازی از عنصر نام استفاده کند.

گلشیری از جمله نویسندگانی است که غالباً نام‌های شخصیت‌هایش را از لابلای کتاب‌ها انتخاب می‌کند. در این داستان اکثر اسم‌ها از نوع مذهبی انتخاب شده‌اند. در داستان تلمیحات بسیاری به سرگذشت پیامبران و ائمه مشهود است. گاه به یاد ذبح اسماعیل می‌افتیم (خندخندان سرش بر دامن نهاده بود و چون کارد از آستین به در کرده بود تا بر گلویش نهد، صدر هربار چشم سیاه می‌بست. ص ۶۳) و گاه به یاد پیراهن کهنه امام حسین(ع) (تا چون زره و خفتانش به غارت برند کرباس پاره‌اش کفنی باشد. ص ۶۳) و گاه به یاد زره بافی حضرت داود و... اما از نام راعی که خود هم در کلاس از آن به چوپان یاد می‌کند، این حدیث به ذهن متبادر می‌شود که «کلکم راعٍ و کلکم مسئولٌ عن رعیتکم». نا خواسته تصویری از خود پیامبر را که جنبهٔ راهنما دارد به یاد می‌آورد و حلیمه‌ای که دایهٔ پیامبر بوده. قهرمانان دیگر چون آقای ساطع، آقای صلاحی و آقای منصف نیز هر کدام نمایندهٔ طبقه‌ای در جامعه هستند که باید اسم، با مسمای آن‌ها همخوانی داشته باشد. ظاهراً آقای صلاحی اهل صلاح و مصلحت است هر چند همسرش او را به راه آورده و نمازخوان کرده و با آداب شب‌های رمضان آشنا نموده است(اصلاح پذیری) حال که با راعی همکار است ظاهراً آدم صالحی به نظر می‌رسد، هرچند گه گاه دور از چشم همسر لبی تر می‌کرده است. اما آقای راعی بین راعی بودن و نبودن سرگردان است. گاه شرب خمر می‌کند و زمانی با حلیمه همبستر می‌شود و گاه حیران آن دست سفیدی است که از پنجره بیرون آمده و کاغذی به خیابان پرتاب کرده و راعی نیمه‌شب تا ساعت‌ها به دنبال آن گشته است اما گاهی هم ادای عارفان را در می‌آورد و تذکره شیخ بدرالدین را می‌نویسد که در وجود خود شیخ هم این سرگردانی مشهود است. و آخرالامر نمی‌داند چه می‌خواهد بگوید. آیا می‌خواهد بگوید همه چیز به ظاهـر دین نیست؟ حتی دانش‌آموزان خود را بین زمین و آسمان رها می‌کند.

گاهی شخصیت‌ها جنبهٔ نمادین پیدا می‌کنند، مثلاً آن زنی که به فتوای شیخ رجم شده و به قول راعی فقط یک بار از سر اضطرار(برای تأمین معاش فرزندانش) زنا کرده و دائما با

روح و روان شیخ در جدال است، نمادی از دنیا و تعلقات آن است که شیخ آن را سه طلاقه کرده است. اما در پایان به این سخن حافظ می‌رسد که:

چون حسن عاقبت نه به رندی و زاهدی است آن به که کار خود به عنایت رها کنیم

(حافظ، ۱۳۷۱: ۱۹۹)

«وضعیت حلیمه بیان‌گر فقر، و قرابت راعی با وی نشانهٔ ناامیدی و ناکارآمدی قشر روشنفکران دههٔ پنجاه است که شکست‌های اجتماعی و خانوادگی باعث شده به خیال‌بافی بپردازند و از این رهگذر، یعنی خیال‌پردازی، جبران مافات کنند و دست سفید زن همسایه را همچون منجی به حساب آورند.» (واعظ و نجفی، ۱۳۹۴: ۱۴۸)

شخصیت‌پردازی از طریق محیط

محیط داستان عبارت از شرایط و اوضاع خاصی است که داستان درآن واقع می‌شود؛ به سخن دیگر، محیط داستان عبارت است از زمان و مکان و چگونگی موقعیت اشخاص در داستان.

انتخاب محیط، یعنی زمان و مکان داستان، تا حد قابل ملاحظه‌ای به نقش و موقعیت اشخاص داستان بستگی دارد. بنابراین محیط از عناصر مهم داستانی است که عمل شخصیت‌ها در آن صورت می‌گیرد، هم‌چنین نمایندهٔ شخصیت و روحیه و خصلت‌های اشخاص داستانی است که درآن زندگی می‌کنند.

گلشیری در داستان برهٔ گمشدهٔ راعی ابتدا با توصیف محیط ماجرا، ما را با زوایای پنهان ذهن راعی آشنا می‌کند. محیطی که شخصیت اصلی داستان لحظات آغازین خود را شروع می‌کند مهتابی است، هنگام شب که مقابل آن کاجی قرار گرفته و مشرف است به بالکن منزل همسایه که روی بند رخت آن‌ها لباس پهن شده است. بازکاوی ذهن راعی از راه دقت در نوع لباس‌ها به‌خصوص لباس‌های زنانه، چین و چروک‌ها و حتی رنگ‌های آن‌ها از هنرنمایی‌های نویسنده است و نشان می‌دهد که وی به‌درستی با این دنیا آشنایی دارد. از نگاه خاص راعی با وجود سن بالایش می‌فهمیم که او مجرد است و دل به جمال زن همسایه بسته است. چرا که یکی دو بار هم در تیرگی شب از پنچره دستش را بیرون آورده، سفیدی دست‌ها و ظرایف و جزئیات آن حکایت از دلبستگی راعی به وی دارد.

نویسنده با چیرگی و پختگی کامل در کار داستان‌نویسی یک‌باره قهرمان خود را وارد ماجرا

نمی‌کند بلکه از توصیف محیط شروع می‌کند، محیطی که مدت‌ها با قهرمان همراه است و با بسیاری از کنش‌های او پیوند دارد.

علاوه بر این نویسنده به عنوان دانای کل به توصیف محیط زندگی راعی نیز می‌پردازد به‌طوری که ما متوجه می‌شویم آدمی بی‌نظم و کثیف است. هر چند یک‌شنبه‌ها حلیمه برای نظافت منزل وی به آنجا می‌رود و به همه چیز سامان می‌دهد و آن‌قدر محیط آشپزخانه و راه پله‌ها را تمیز می‌کند که راعی با احتیاط در آن‌ها حرکت می‌کند و سینی را چنان تمیز می‌کند که عکس آدم در آن منعکس می‌شود. اما بی‌نظمی در گذاشتن کتاب‌ها و یاداشت‌ها و لباس‌ها و ... که کار خود راعی است، شخصیت و نوع سلوک زندگی او را نشان می‌دهد. این بی‌نظمی را حتی در نگارش کتاب تذکره شیخ بدرالدین و تدریسش مشاهده می‌کنیم.

محیط دیگر ماجرا مدرسه است که کمتر به بازکاوی آن پرداخته شده اما منزل آقای صلاحی نیز یکی دیگر از محیط‌هایی است که نویسنده در نمایش آن قلم نگاه داشته و به تفصیل بیشتر سخن گفته است. توصیف فضای خانهٔ آقای صلاحی از این جهت لازم دانسته شده که شخصیت زن صلاحی و نوع سلوک او نیز که در صلاحی تأثیرگذار بوده، برای نویسنده مهم است. شاید نویسنده می‌خواهد فضای زندگی یک مجرد و یک متأهل را _که حالا همسرش را از دست داده است_ برای خواننده به مقایسه بگذارد تا خود قضاوت کند. از طرفی محیط زندگی نشان‌دهندهٔ شخصیت و نگرش فرد نیز هست.

شیوهٔ جریان سیّال ذهن

در شیوهٔ سیال ذهن زمان و مکان واقعی درهم ریخته می‌شود و زمان اثر، گاه در گذشته و گاه در آینده جریان پیدا می‌کند. در این روش نویسنده در فواصلی از رمان، شیوه‌ها و شگردهای مرسوم اطلاعات‌دهی را به طور موقت به حالت تعلیق در می‌آورد؛ که به این فواصل، فواصل تعلیقی می‌گویند. در این لحظات غیرعادی، نویسنده موقتاً شخصیت و طرح داستان را در حالت تعلیق (ساکن) نگه می‌دارد تا ضمیر ناخودآگاه او را افشا کند.

به دلیل درهم‌ریختگی توالی زمان و مکان در شیوهٔ جریان سیال ذهن، بسیاری از ابعاد شخصیت‌پردازی تغییر می‌کند. «گفتار» ممکن است سیر و روال منطقی خود را از دست بدهد، مثلاً سؤالی چندین بارتکرار شود یا اول جواب و بعد سؤال طرح شود.

توالی «اعمال» نیز در این شیوه ممکن است به هم بخورد و پیامد عملی، قبل از خود عمل آورده شود و ذهن راوی از پیامد به عمل نخستین برسد. اسامی ممکن است بر چند شخصیت اطلاق شود. نمونهٔ بارز این امر در داستان‌های فارسی، داستان بلند «شازده احتجاب» است.

در شازده‌احتجاب، فخرالنساء (همسر شازده) و فخری (کلفت شازده) با یکدیگر درآمیخته می‌شوند تا جایی که تشخیص این دو از هم برای خواننده بسیار دشوار می‌شود.

داستان برهٔ گمشدهٔ راعی از داستان‌هایی است که به شیوهٔ سیال ذهن روایت شده است. توالی منطقی سیر داستان از نظر خط زمان رعایت نشده است. به همین دلیل برای کسانی که با این‌گونه داستان‌ها آشنایی ندارند دریافت پیام اصلی داستان دشوار است. بیشتر وقایع داستان را نویسنده از ذهن قهرمان روایت می‌کند. قسمت اعظم داستان سفر ذهن قهرمان در گذشته است، چنانکه راعی وقتی با آقای صلاحی هم صحبت می‌کند باز آن دست سفیدی که یکی دو بار از پنجره بیرون آمده رهایش نمی‌کند و در بسیاری مواقع در ناخودآگاه خود سیر می‌کند.

در این اثر شیوهٔ روایت سیال ذهن از آغاز داستان مشهود است. نویسنده قهرمان خود را بین خواب و بیداری سرگردان معرفی می‌کند. روند داستان نظم منطقی و زمانی ندارد.

قهرمان داستان بین واقعیت روبه‌رو و خاطرات گذشته و رؤیاهای خود سیال است. داستان که از مهتابی منزل راعی شروع شده، در لحظاتی به حالت تعلیق در می‌آید و قهرمان به خاطرات گذشتهٔ خود رجوع می‌کند درحالی‌که اکثر اتفاقات در همان محیط مهتابی گزارش می‌شود، اما سیر علّی و توالی زمانی در این حوادث معنا ندارد.

جنسیت شخصیت‌ها در برهٔ گمشدهٔ راعی

در این داستان بلند، حضور مردها پررنگ‌تر از زنان است. تعداد مردها بیشترند. نویسنده کمتر به پردازش شخصیت زنان توجه دارد اما نگاهش در کل به آن‌ها منفی نیست. نشان می‌دهد که زندگی مردان بدون زنان جلوه و شکوهی ندارد. تا حدودی تلاش می‌کند از مظلومیت آن‌ها دفاع کند. آن‌ها را خیلی بدبخت نشان می‌دهد. به‌صراحت یا به‌کنایت مشکلات را به سمت عنین بودن مردان سوق می‌دهد که حکایت از طرح مسأله دارد اما

برای آن راهکار نشان نمی‌دهد. زنان در این داستان یا درست‌کارند که امثال صلاحی را اصلاح می‌کنند و یا به اضطرار تن به گناه می‌دهند که در هر دو شخصیت (حلیمه و زن رجم شده) بنا بر باطن، حق با آن‌هاست چون در مقام اضطرار قرار گرفته‌اند.

نتیجه‌گیری

حاصل تحقیق نشان می‌دهد گلشیری از نویسندگان توانایی است که می‌تواند شخصیتی متناسب با فضای داستان بپرورد. او در بیان احوال بیرونی و درونی شخصیت‌های خود از جزئی‌ترین مسائل فروگذار نمی‌کند. در پردازش شخصیت‌های اصلی داستان از شیوه‌های مختلف بهره می‌گیرد، به‌ندرت از روش مستقیم استفاده می‌کند اما در روش‌های غیر مستقیم از هریک به اندازه و فراخور فضای داستان بهره می‌برد. مثلاً در بین روش‌های هفت‌گانهٔ غیر مستقیم؛ توصیف و بیان رفتار و کنش شخصیت‌ها نمود بیشتری دارد، لیکن از عامل محیط و توصیف آن نیز در حد ضرورت استفاده کرده است. گفت‌وگو در فصل اول اندک لیکن آنجا که جدال‌های شخصیت اصلی داستان با دیگر شخصیت‌ها آغاز می‌شود بیشتر و طولانی‌تر می‌شود. زبان را متناسب با شخصیت‌ها برمی‌گزیند و نشان می‌دهد به متون کهن تسلط کافی دارد و در انتخاب زبانی مناسب برای شیخ بدرالدین مشکلی ندارد. زبان شیخ متون عرفانی گذشته، بویژه مرصادالعباد را به یاد ما می‌آورد. نامگذاری‌هایش در خدمت انسجام داستان است. راعی که یادآور راهنما و منجی است، اگر چه در نگارش تذکرهٔ شیخ بدرالدین در راه مسمای خود گام برمی‌دارد و در کلاس‌های خود به روایت آن می‌پردازد و در بین همکارانش چالش‌هایی ایجاد کرده و برای خود مانند هر رهبری، موافقان و مخالفان دارد، لیکن فضای کلی داستان نشان می‌دهد از عهدهٔ مسمای خود برنیامده است و به دلیل عنین بودن، حتی در حل مشکل خود نیز درمانده است. به نظر می‌رسد نویسنده آگاهانه این نام را برای شخصیت خود برعکس انتخاب کرده باشد. برخی از شخصیت‌ها جنبهٔ نمادین دارند، مثلاً حلیمه با نمود فقر و چهرهٔ زنی که می‌خواهد راه بر زاهد زند، نماد دنیا و تعلقات آن است. بسیاری از بخش‌های کتاب به شیوهٔ جریان سیال ذهن روایت شده و نویسنده تلاش کرده از این روش به معرفی شخصیت اصلی خود، یعنی محمد راعی بپردازد. اکثر شخصیت‌های داستان را مردان تشکیل می‌دهند. این امر به دلیل مرد نوشته بودن اثر امری

طبیعی است لیکن تلاش نویسنده در مُحِق جلوه دادن زنان و بیان مظلومیت آنان قابل ملاحظه است.

منابع

کتاب‌ها

اخوت، احمد (۱۳۷۱) **دستور زبان داستان**، چاپ اول، اصفهان: نشر فردا.

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

براهنی، رضا (۱۳۷۲) **قصه نویسی**، چاپ چهارم، تهران: نگاه.

پراپ، ولادیمیر (۱۳۶۸) **ریخت‌شناسی قصه‌های پریان**، ترجمهٔ فریدون بدره‌ای، چاپ اول، تهران: توس.

حافظ، شمس‌الدین محمد (۱۳۷۱) **دیوان حافظ**، تصحیح قزوینی- غنی، چاپ چهارم، تهران: اساطیر.

روزبه،محمدرضا (۱۳۸۱)**ادبیات معاصر ایران نثر**، چاپ اول،تهران: نشرروزگار.

سعدی، مصلح‌الدین (۱۳۷۴) **گلستان**، به تصحیح غلامحسین یوسفی، چاپ چهارم، تهران: خوارزمی.

عبداللهیان، حمید (۱۳۸۱) **شخصیت و شخصیت‌پردازی در داستان** معاصر، چاپ اول، تهران: آن.

فاطمی، جلال(۱۳۸۰) **نقد و بررسی آثار هوشنگ گلشیری**، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه تربیت مدرس.

قلاوندی، زیبا (۱۳۸۸) **بررسی و تحلیل شخصیت، زاویه‌دید و راوی در رمان‌های برجستهٔ معاصر فارسی**، رساله دکتری، دانشگاه شیراز.

گلشیری، هوشنگ (۱۳۵۶) **برهٔ گمشدهٔ راعی**، چاپ اول، تهران: کتاب زمان.

میرصادقی، جمال (۱۳۸۵) عناصر داستان، چاپ پنجم، تهران: سخن.

میرعابدینی، حسن (۱۳۶۹) **صد سال داستان‌نویسی در ایران**، جلد ۲، چاپ دوم، تهران: تندر.

عابدی، داریوش (۱۳۷۱) **پلی به سوی داستان‌نویسی**، تهران: مدرسه.

واعظ، نهال و نجفی‌عرب، ملاحت (۱۳۹۴) **در مسیر باد (نقدی بر داستان‌های هوشنگ گلشیری)**، چاپ اول، تهران: انتشارات علم و دانش.

مقالات

هاشمیان، لیلی و صفایی صابر رضوان (۱۳۸۹) **شخصیت پردازی در شش داستان کوتاه از هوشنگ گلشیری**، پژوهش‌های نقد ادبی و سبک شناسی، دوره ۱، شماره ۲، صص ۱۶۹- ۱۹۱.

References:

Books

Okhot, Ahmad (1992) **Grammar of the story**, first edition, Isfahan: Farda Publishing.

Irani, Nasser (1985) **Story, definitions, tools, elements**, first volume, Tehran: Center for the Intellectual Development of Children and Adolescents, first edition.

Braheni, Reza (1993) **Story Writing**, Fourth Edition, Tehran: Negah.

Propp, Vladimir (1989) **The Morphology of Fairy Tales**, translated by Fereydoun Badrahai, Vol. I, Tehran: Toos.

Hafez, Shamsuddin Mohammad (1992) **Hafez Divan**, Qazvini-Ghani correction, fourth edition, Tehran: Asatir.

Roozbeh, Mohammad Reza (2002) **Contemporary Literature of Iranian Prose**, First Edition, Tehran: Roozgar Publishing.

Saadi, Moslehuddin (1995) **Golestan**, edited by Gholam Hossein Yousefi, fourth edition, Tehran: Kharazmi.

Abdollahian, Hamid (2002) **Personality and characterization in contemporary fiction**, first edition, Tehran: An.

Fatemi, Jalal (2001) **Critique of Houshang Golshiri**, M.Sc. Thesis, Tarbiat Modares University.

Qalavandi, Ziba (2009) **A Study and Analysis of Personality, Perspective and Narrator in Outstanding Contemporary Persian Novels**, PhD Thesis, Shiraz University.

Golshiri, Houshang (1977) **The Lost Lamb of Rai**, First Edition, Tehran: Book of Time.

Mirsadeghi, Jamal (2006) **Elements of the story**, fifth edition, Tehran: Sokhan.

Mir Abedini, Hassan (1990) **One Hundred Years of Fiction Writing in Iran**, Volume 2, Second Edition, Tehran: Thunder.

Abedi, Dariush (1992) **A Bridge to Fiction**, Tehran: Madrasa.

Vaez, Nahal and Najafi Arab, Malahat (2015) **In the Path of the Wind (A Critique of Houshang Golshiri's Stories)**, First Edition, Tehran: Alam va Danesh Publications.

Articles

Hashemian, Lily and Safaei Saber Rezvan (2010) **Characterization in six short stories by Houshang Golshiri**, Literary Criticism and Stylistics Research, Volume 1, Number 2, pp. 169-191.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

Personalization practices in Barrey gomshodey Raii

Dr. Yadollah Bahmani Motlagh[1]

Abstract

The main character of the story is one of the pillars without which it is not possible to create the story, but the story is one of the mechanisms capable of processing the element in the creation of an indelible mark shows author. Golshiri one of the outstanding works of contemporary novelists Sahbsbk is left behind.Barrey gomshodey Raei is one of tall tales, his effective elastic and which reflects the frustration of intellectuals in the late fifty's. This effect is prominent character in literature, this paper is to explore methods of characterization analytical methods the author has tried to achieve this effect. The results indicated that different methods Golshiri with familiar characters and story of each size and convenience and space is used. Old often choose names that are prominent religious color.Characterization, setting, dialogue and serve the story. Stream of consciousness style is evident in all parts of the story. Rmzgvngy of the main points of the story and the author has tried truth behind the contemporary socio-political atmosphere of the past have been perceived symbolic.

Keywords: Elements of the story, personality, story, Golshiri, Barrey gomshodey Raei.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

[1].Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Tarbiat Dabir Shahid Rajaei University, Tehran, Iran. y_bahmani43m@yahoo.com