بررسی و تحلیل تطبیقی عنصر توصیف و کارکردهای آن در داستان‌های کوتاه منیرو روانی‌پور و غاده سمان

(بررسی موردی: طاووس‌های زرد و مترسک پرنده‌ای دیگر)

محمدصادق ضرونی*

چکیده

اگرچه نزد عامهٔ مردم و حتی برخی از خوانندگان نیمه‌حرفه‌ای، عنصر توصیف در یک متن روایی به‌منزلهٔ نقطهٔ ایست و استراحت‌گاه داستان به‌شمار می‌آید؛ اما حقیقت این‌است که این باور برگرفته از نگاه سنتی به شیوهٔ پرداخت این عنصر در بسیاری از داستان‌های کلاسیک است که به‌جای توصیفات و تصویرسازی‌های خلاقانه، به‌توضیح و تفسیر موبه‌موی یک پدیده، یک موقعیت و یا شخصیت‌های داستانی می‌پرداخت، درحالی‌که مقاطع توصیفی در آثار برخی از نویسندگان خوش‌ذوق ونوجوی معاصر کارکردی متنوع یافته و در این راستا آن‌ها رخدادهای داستانی را به‌گونه‌ای با توصیف دَرهم تنیده‌اند که امکان تفکیک آن‌دو از هم میّسر نیست. پژوهش حاضر در تلاش است که ضمن تحلیل و تبیین این کارکردها، به بررسی و تحلیل چگونگی به‌کارگیری آن‌ها در دو داستان کوتاه منتخب از منیرو روانی‌پور و غاده سمان پرداخته و نتایج حاصله حکایت از آن دارد که اگرچه توصیفات غاده سمان به کارکرد خلاقانهٔ آن در سطوح مختلف صناعت، تکنیک و هنر نزدیک‌تر است، اما روی‌هم‌رفته هر دو نویسنده توانسته‌اند با استمداد از کارکردهای مختلف عنصر توصیف ضمن گسترش این داستان‌ها در هر دو محور افقی و عمودی، اصل و محور داستانشان را بر بهره‌گیری هوشمندانه از این عنصر قرار دهند؛ به‌گونه‌ای که خواننده فقط با تأمل و اندیشه در این مقاطع می‌تواند زوایای پنهان داستان و درون‌مایه آن‌را کشف و درک نماید و این در حالی‌است که بسیاری از مقاطع توصیفی را می‌توان بدون هیچ خللی در سیر روایی داستان‌های کلاسیک و سنتی نادیده گرفت و حتی آن‌ها را از ساختار فیزیکی داستان حذف کرد.

واژگان کلیدی: داستان کوتاه، توصیف، وصف خلاق، منیروروانی‌پور، غاده سمان.

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۲/۱۲ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۵/۱۴

* دانش‌آموخته دکتری زبان و ادبیات عربی و مدرس گروه عربی دانشگاه شهید چمران اهواز. Zarouni2011@yahoo.com

سال پنجم (پاییز و زمستان ۱۴۰۰). شماره ۱۲. پژوهش‌های نثر و نظم فارسی (صص ۲۲۱ تا ۲۴۵)

۱- مقدمه

بدون تردید بهترین خاستگاه شگردهای زبانی و افسون همنشینیِ کلمات در یک اثر ادبی، مقاطع توصیفی آن‌است که فرصت تصویرسازی‌های هنرمندانه را برای یک شاعر یا نویسندهٔ خوش‌ذوق فراهم آورده تا بتواند با استمداد از آن‌ها طعم واقعی "ادبیات" را به‌عنوان قطعه‌ای هنری به خوانندگان آن بچشاند. شاید بدین سبب است که شعر قدیم حتی در شاخهٔ نقد ادبی هم مبتنی بر بلاغتِ وصف بود و قدما این عنصر را "عمود الشعر" می‌نامیدند و در تعریفشان از همهٔ اغراض شعری بر وصف تکیه داشتند؛ آن‌ها مدح را وصف محاسن شخص، رثاء را وصف خصلت‌های نیکوی متوفی، هجو را وصف عیوب و بدی‌های مهجو، نسیب را وصف زنان و... به‌شمار می‌آوردند و در حقیقت توصیف از نظر آنان جزء لاینفک و تفکیک‌ناپذیر ادبیات بود. با این حال در عرصهٔ ادبیات داستانی این عنصر آن‌چنان که باید وشاید مورد توجّه واقع نشده بود و نویسنده همواره در نوشته‌هایش به توصیفاتی پراکنده و البته ایستا در مقاطع مختلف مانند توصیف شخصیت‌ها، زمان و مکان و... بسنده می‌کرد و گاه چنان در توصیف منظره‌ای طبیعی یا توصیف یک شخصیت غرق می‌شد که خواننده خود را در برابر یک صحنهٔ واقعی تصور می‌کرد و برای لحظاتی فراموش می‌کرد که در حال خواندن یک داستان یا متن ادبی است و گاه سطرها؛ بلکه چندین پاراگراف و صفحه از نوشتهٔ روائی‌اش را سیاه می‌کرد که بگوید فلانی با کت وشلوار آبی‌رنگ خود در باغچهٔ منزلش نشسته و در حال نوشیدن چای یا قهوه است یا این صحنه در شبی بسیار تاریک اتفاق افتاده است. به‌عبارت دیگر وصف در داستان‌های کلاسیک اصولاً یا قطعه‌ای تزیینی بود مملو از آرایه‌های لفظی و معنوی و یا تصویر و ویترینی از یک صحنهٔ خارج از روایت که هیچ نقشی در روند داستانی ایفا نمی‌کرد (الکردی، ۲۰۰٤م: ۵۳)، شیوه‌ای که در داستان‌نویسی مدرن و پسامدرن، مورد پسند منتقدان و مخاطبان قرار نگرفت و اگر نویسنده‌ای خواسته یا ناخواسته در دام آن گرفتار آید، راهی جز نگهداری آن نوشته در قفسه‌های کتاب‌خانهٔ شخصی و یا در انبار منزلش پیشِ‌روی ندارد؛ چراکه این نوع از

توصیف از یک‌سو دیگر پاسخ‌گوی ابداع و نوآوری در عرصهٔ این اشکال و انواع جدید ادبِ روایی نیست و از سوی دیگر قادر به سیراب‌نمودن طبع لطیف و نوجوی مخاطب امروزی نخواهد بود. شایستهٔ ذکر است که این سخن هرگز به‌معنای نفی کارکرد توقف یا ایستاییِ برخی از مقاطع توصیفی در داستان نیست؛ بلکه همهٔ صاحب‌نظران معاصر بر این کارکردِ وصف اتفاق‌نظر دارند و حتی از نظر شکل‌گرایان روسی به‌ویژه توماشفسکی، هنرمند با کمک این کارکرد از توصیف، جلوه‌های تعلیق و پرداخت هنری داستان را فراهم ساخته و به صناعت، هنر و ادبیْ‌بودن فرصت می‌دهد که به بازی‌گری بپردازند و دست در دست هم، لحظاتی ناب، شیرین و در عین حال سرگرم‌کننده برای مخاطب فراهم نمایند (هاردلند، ۱۳۸۸ش: ۲۳۹و۲٤۰)؛ اما در این بین آن‌چه از نظر آن‌ها اهمیت بیشتری دارد، این است که این مقاطع توصیفی و درنگ ایجاد شده، نباید به تعطیلی حرکت روایی داستان بیانجامد؛ چراکه قطع کامل ارتباط خواننده با روایت آن‌هم برای مدت زمانی طولانی، ممکن است باعث دل‌زدگی او شده و او را از همراهی با داستان منصرف نماید.

"ژرار ژنت" نظریه‌پرداز و منتقد برجستهٔ فرانسوی ضمن تأکید بر نقش و اهمیت توصیف در متون ادبیِ روایی، برای این عنصر در کنار کارکرد زیباشناختی یا تزیینی، کارکردی توضیحی – تفسیری نیز درنظر می‌گیرد (۱۹۹۲م: ۷٦) و ژان ریکاردو (Jean Ricardou) دیگر منتقد و نویسندهٔ مشهور فرانسوی ضمن برشمردن و تحلیل اشکال مختلف وصف در چهار شکل، از گونهٔ نوپدید آن در نصوص روایی معاصر، تحت عنوان "وصف خلاق" یاد می‌کند که ضمن فراگیری رموز و دلالت‌های متعدد معنایی و بلاغی، محرک متون روایی است و آن‌ها را رو به‌جلو هدایت می‌کند (۱۹۷۷م: ١٦٥ و١٦٦). در ادبیات عربی ناقده سیزا احمد قاسم عنوان "الصورة السردية یا الوصف السردی" را برای این نوع از توصیف برگزیده و آن را در برابر "الصورة الوصفية" قرار داده است و بر آن‌است که وصف خلاق یا سردی همان وصف افعال و حوادث است که روایت همراه آن جریان دارد و وصفی است پویا و محرک، در حالی‌که الصورة الوصفية به توصیف اشیاء ساکن می‌پردازد و خالی از هر نوع

حرکتی است (۱۹۸٤م: ۸۲ و۸۳). با این توضیحات پژوهش حاضر در تلاش است که با استخراج مقاطع توصیفی موجود در داستان‌های منتخب از منیرو روانی‌پور و غاده سمان و دسته‌بندی آن‌ها، ضمن تبیین میزان بهره‌گیری و شیوهٔ استفادهٔ این‌دو نویسندهٔ معاصر فارسی و عربی از عنصر توصیف، با نگاهی تحلیلی – تطبیقی میزان توفیق و توانمندی آن‌ها را در مقایسه با دیگری مشخص نماید.

۱-۱ پیشینهٔ تحقیق

در زمینهٔ عنصر توصیف، وظائف و کارکردهای مختلف آن در آثار روایی هر دو زبان فارسی و عربی، پژوهش‌هایی انجام شده است که از جملهٔ آن‌ها «بررسی توصیف و کارکردهای برجسته آن در رمان» از الهام بصیرزاده و همکاران، نشریه ادب پژوهی بهار (۱۳۹۱ش)، «کارکرد توصیف در چند داستان کوتاه معاصر» به قلم مینا اعلایی و محمدجواد شکریان، پژوهش زبان وادبیات فارسی پاییز (۱۳۹۵ش)، «کارکردهای وصف در روایت با تکیه بر یوسف و زلیخای جامی» از هاجر فتحی نجف آبادی و همکاران، متن‌شناسی ادب فارسی، تابستان (۱۳۹۸ش)، «کارکرد وصف در ساختار روایی رمان‌های العالم ناقصا واحد و غنیمت» نوشتهٔ طاهره فلاحی و همکاران، کاوش نامه ادبیات تطبیقی، زمستان (۱۳۹۹ش)، «وصف مدرنیستی در آثار ابوتراب خسروی» از ابوالقاسم قوام و همکاران، مجلهٔ تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی، بهار (۱۳۹۹ش)، دو مقالهٔ «الوصف في قصص علی الفهادی: دراسة تحليلية» و «الوصف في رواية الإعصار و المئذنة لعماد الدين خليل (دراسة تحليلية)» از نبهان حسان السعدون، مجلهٔ الموصلية، «آفاق نقدية: الوصف واللغة الوصفية في رواية زينب لمحمد حسين هيكل – دراسة أسلوبية» از جواد بنيس، مجلهٔ فصول، تابستان (۱۹۹۲م)، «التكنيک السردي وتقانة الوصف في أقاصيص سامية العطعوط قراءة فنية في مجموعة "كأي جثة مباركة"» از نضال القاسم، مجله أفكار (۲۰۱۹م) قابل ذکر است؛ اما همان‌طور که ملاحظه می‌شود در حوزهٔ ادبیات تطبیقی جز یک مورد که آن‌هم به بررسی تطبیقی این عنصر در ساختار روایی رمان پرداخته است، پژوهشی در داستان‌های کوتاه دو زبان فارسی

و عربی انجام نشده است و این در حالی‌است که این ژانر ادبی به‌دلیل ویژگی‌های خاص خود از جمله ادبیّت و شعرگونگی و تخیّل حداکثری نسبت به سایر متون روایی، مجال و جولانگاه بسیار مناسب‌تری برای پرداخت خلاق و هنرمندانهٔ این عنصر فراهم آورده است.

۲- توصیف (Description)؛ وظائف و کارکردهای مختلف آن

اگرچه بسیاری از صاحب‌نظران در تعریف و تحلیل توصیف و روایت در آثار روایی برآنند که روایت همان بازنمایی اعمال، حوادث و کنش‌ها است و توصیف بازنمایی اشیاء، شخصیت‌ها و اماکن (Ricardu، ۱۸۵ :۱۹۷۸)؛ اما حقیقت آن‌است که دَرهم‌تنیدگی این دو عنصر به‌مثابهٔ دو بال آفرینش‌های ادبی در سنت روایی به‌گونه‌ای است که تفکیک و درنظرگرفتن حد ومرزی بین آن‌دو به‌ویژه در داستان‌نویسی معاصر، بسیار سخت و چه بسا غیرممکن باشد و شاید به‌همین دلیل است که نظریه‌پردازان معاصر نیز بیش از آن‌که به‌دنبال تفکیک و تعریف این عناصر برآیند، اندیشه و هم وغم خود را بر دسته‌بندی و تحلیل کارکردهای هر کدام از آن‌ها متمرکز کرده‌اند. ژرار ژنت در شمار اولین اندیشمندانی است که وظایف و کارکردهای توصیف را از روزگار هومیروس تا همین اواخر یعنی حوالی قرن نوزدهم در دو مقوله خلاصه می‌کند. از نگاه وی اولین و شاید سنتی‌ترین وظیفه و کارکرد توصیف، کارکرد زیباشناختی یا تزیینی آن است و کارکرد دیگر آن که امروزی‌تر است، همان وظیفهٔ تفسیری یا نمادین بودن آن است (العمامی، ۲۰۱۰م: ۱۷٤). فیلیپ هامون ضمن بیان این دو کارکرد با تغییراتی در تسمیه، دیگر وظایف و کارکردهای این عنصر را در سازماندهی روایت، ایجاد مکث یا تأخیر در آن، زیباشناختی یا شاعرانگی، تعلیمی، روایی و در نهایت کارکرد تمرکزساز دسته‌بندی می‌کند (۲۰۰۳م: ۱۰۵– ۱۰۰) و میشل آدام نیز کارکردهای توصیف در آثار داستانی را در درجهٔ اول سازماندهی و جنبهٔ روایی آن برمی‌شمارد و می‌افزاید که توصیف با ایجاد ارتباط و اتصال بین عناصر و نقاط مختلف اثر روایی در راستای انسجام و هماهنگی بین روایت و جذابیّت در خوانش آن گام برمی‌دارد و در ادامه کارکردهای تعلیمی، ایدئولوژیک و نمادین را از دیگر وظایف این عنصر بیان می‌کند

(Adam، ۵۰-۵٦ :۱۹۸۷)، هم‌چنان‌که وی در تألیف مشترکش با آندره پتی با عنوان «متن توصیفی» از کارکردی تحت عنوان "وصف ابداعی یا زایشی" که در داستان‌های نوین مورد توجه و عنایت نویسندگان قرار گرفته است، سخن می‌راند (Adam & Petit، ۸ :۱۹۸۹) و این همان چیزی‌است که برخی از صاحب‌نظران معاصر با عنوان "وصف خلاق" از آن یاد می‌کنند که ضمن هم‌پایی و دَرهم‌تنیدگی با حرکت روایی داستان، هم‌زمان با ارائهٔ بخشی از اطلاعات پیرامون یک موقعیت، حادثه و یا یک شخصیت، بخشی را نیز پنهان نگه می‌دارد تا بعد خیال‌انگیزی روایت را تقویت کرده و به مانند یک پازل هنری، خواننده را جهت تکمیل آن و در نهایت مشارکت و همراهی با داستان که همان غایت هنر و فراهم‌آوردن زمینهٔ التذاذ ادبی است، ترغیب نماید.

در این راستا اندیشمندان فرمالیست روسی نیز بر هویّت درنگ‌محور مقاطع توصیفی در روند داستانی تأکید می‌ورزند و آن‌را یکی از تکنیک‌های زیباشناختی داستان به‌شمار می‌آورند، با این تفاوت که آن‌ها در کنار توجّه به این وظیفهٔ نسبتاً بدیهی برای عنصر توصیف، وظیفه و کارکردی فراتر بر دوش آن نهاده‌اند که ضمن گسترش داستان در هر دو محور افقی و عمودی، حذف و حتّی بی‌توجّهی مخاطب به آن، درک وفهم داستان را مختل می‌کند و این درحالی‌است که بسیاری از مقاطع توصیفی را می‌توان بدون هیچ خللی در سیر روایی داستان‌های کلاسیک و سنتی نادیده گرفت. فرمالیست‌ها برآنند که هنرمند واقعی کسی‌است که بتواند با هوش و خلاقیّت خود این وظیفه را (ایجاد درنگ در داستان)، با کاربست برخی از عناصر زبانی و شعری مانند تشبیه، استعاره، تشخیص، تناسب‌های لفظی و معنوی و... (محور افقی) و دست‌چین‌کردن عناصر دیگری مانند ضرب‌المثل‌ها، ظرفیت‌های بومی و فرابومی و... که با اجزای داستان مانند موضوع، محتوا و درون‌مایه دارای ارتباط معنایی و تصویری هستند (محور عمودی)، دَرهم بیامیزد و آن‌را به‌گونه‌ای عرضه کند که با برانگیختن احساسات خواننده او را شریک حسیِ داستان نماید؛ به‌طوری‌که دل‌کَندن از جهان داستان برایش آسان نباشد؛ اما نکته‌ای که در این زمینه حائز اهمیت است و نباید

نویسندگان نوجو و نوگام و حتّی منتقدان ادبیات داستانی را به اشتباه بیاندازد، این‌است که بدانیم در یک متن روایی، "داستان"، همیشه اصل است، پس به‌کارگیری همهٔ این ترفندها و ظرافت‌های ادبی در یک متن روایی، مادامی مورد قبول است که این اصل فدای توصیفات و لفظ‌پردازی‌های متعدد و مقامه‌گون نشود؛ بلکه همهٔ این بازی‌های زبانی در خدمت القای نیکو و نونَوار داستان و درون‌مایهٔ آن که غالباً برگرفته از جهان واقعی است، قرار بگیرند و به‌گفتهٔ استیون کینگ (Stephen Edwin King) نویسندهٔ مشهور آمریکایی: «قرار نیست من (یا شما) به انبوهی از توصیفات دَرهم پیچیده روی آوریم، تنها به این دلیل که کار آسانی است. کار اصلی ما چیز دیگری است» (۱۳۹۸ش: www.naghdedastan.ir/article).

۳- خلاصهٔ دو داستان منتخب

داستان "طاووس‌های زرد" از مجموعهٔ *کنیزو*، روایت دختری چهارده ساله به‌نام فانوس (یک دختر زیبای روستایی) است که خانِ آبادی او را برای همسری برگزیده است، اما او عاشق مردی غریبه می‌شود و در پیِ این عشق پنجاه سال پیش از روایتِ داستان توسط برادرانش با داس کشته می‌شود. مرگ فانوس و خاک‌نکردن او باعث می‌شود که ناله‌های وی در این پنجاه سال همواره بر کوه و برزن طنین‌انداز شود و خواننده نیز مشتاقانه در پیِ ورود قهرمانی است که سرانجامِ قصه را تغییر دهد و سنت ازدواج اجباری را برچیند؛ اما به‌ناگاه داستان در همان مسیر اصلی خود و با تأکید بر عنوان فراموش‌شدهٔ داستان پایان می‌پذیرد و درون‌مایهٔ خود را هم‌پای عنوانِ داستان فریاد می‌کشد.

داستان "فزّاع طیور آخر" از مجموعهٔ *لیل الغرباء* نیز روایت زن و شوهری است که با وجود شغل و درآمد مناسب مَرد و زندگی در یک ویلای بزرگ، به‌دلیل مشغلهٔ فراوان کاریِ او و عدم توجّه به همسر، زندگی طراوت و شادمانی‌اش را از آن‌ها گرفته است. مرد سرگرم کار است و ساعات اندکِ فراغت از کار را هم در باغچه می‌گذراند و زن هم به‌دلیل سترون‌بودن و نازایی که نیازمند حمایت بیشتر از جانب شوهر است، با ادامهٔ این وضعیت

تمـام رؤیـای خـود را در بچه‌دارشـدن می‌بیند و پیگیر دوا و دکتر می‌شـود؛ امـا نتیجه‌ای حاصل نمی‌شـود و زن نیـز کـه هـر روز تنهـا و تنهاتـر می‌شـود، دسـت به‌کارهایی می‌زند کـه خود نیز توجیهـی برایـش نمی‌یابـد. به‌دلیل بچه‌دار نشـدن ابتـدا به گربهٔ خانگـی‌اش کـه دارای پنج بچه اسـت حسـادت می‌ورزد و آن‌ها را از پنجره پرت می‌کند و در ادامه نیز با پرتاب سـکه شـانس، خدمـت‌کارش را به‌هنـگام درد زایمـان به‌حـال خـود رها می‌کند.

٤- بررسی و تحلیل تطبیقی توصیف در داستان‌های منتخب

ایـو رویتـر (Yves Reuter) در کتـاب خـود بـا عنـوان *درآمـدی بـر تحلیل رمـان* ضمن برشـمردن چهار کارکرد اساسـی برای توصیـف، منحصرکردنِ آن‌را در تقسـیم‌بندی‌های موجود جایـز نمی‌دانـد و معتقـد اسـت کـه ایـن عنصر ممکـن اسـت هم‌زمـان و در آنِ واحـد چندین کارکرد مختلف داشـته باشـد (بوجفجوف، ۲۰۰۹م: ۵۳)، این سـخن در کنار تباین آراء بیان‌شـده پیرامـون توصیـف و کارکردهـای مختلف آن در روایت، در واقع نشـان‌گر همـان اهمیت عنصر توصیـف و دَرهم‌تنیدگـی آن بـا روایت اسـت که پژوهش و تحقیق در این امـر را نیازمند تأمل و تعمـق بیشـتری کرده و مجـال خاص خود را می‌طلبد. در این راسـتا پژوهش حاضر به بررسـی سـه کارکـرد عنصـر توصیـف کـه در داسـتان‌های معاصـر به‌ویـژه داسـتان کوتـاه مـورد وثوق جمـع کثیـری از صاحب‌نظـران اسـت؛ یعنـی کارکـرد زایشـی یا خـلاق، توضیحی (تفسـیری) و زیباشـناختی یـا تزیینـی می‌پـردازد و در نهایـت میـزان توفیق دو نویسـنده را در داسـتان‌های منتخـب بیـان می‌کند:

٤-۱- توصیف زایشی یا خلاق

ایـن نـوع از توصیـف که بـرای اولین‌بار مـورد توجّـه نویسـندگان و منتقدان فرانسـوی و در برابـر توصیفـات رئالیسـتی قـرار گرفـت، وظیفهٔ توصیـف در ادبیـات را نه کپی‌کـردن جهان پیرامـون و بیـان آن‌چـه هسـت؛ بلکه ارائـهٔ تصویری هنـری و زیبـا به‌عنوان عنصـری از عناصر تزیینـیِ نظام‌منـد می‌دانـد کـه در همـان حـال کـه وظیفـهٔ ذاتـی و زیباشـناختی خـود را انجـام

می‌دهد به‌مثابهٔ عنصری محرّک و مولّد برای متن روایی و ابزاری برای حذف برخی از ارزش‌های معتبر و در عین حال کهنه ودست‌فرسود به‌کار گرفته می‌شود که دیگر نه‌تنها تابعی از عنصر روایت نیست؛ بلکه خود، تولیدکنندهٔ روایت است و در بسیاری از مواقع زمام آن‌را در اختیار دارد (Adam& Petit، ۶۱-۶۲ :۱۹۸۹)، این گونهٔ توصیف هم‌زمان به‌خواننده فرصت می‌دهد که ضمن التذاذ هنری و ادبی از اثر روایی، خود نیز در آفرینش و یا بازآفرینی بخش‌هایی از آن ایفای نقش کند. میشل آدام در کتاب *متن توصیفی*، بهره‌گیری از حذف به‌صورت سه‌نقطه (...) و (غیره)، صناعات ادبی و توصیفات استعاری، استفاده از تصحیحات و اضافات و تعلل‌ها، تداخل در تصویر ذهنی و ناپختگی ذاتی کلمات را از جمله شگردهای برمی‌شمرد که نویسندهٔ خلاق در این راستا آن‌ها را به‌کار می‌گیرد (ر.ک: نیشابوری، ۱۳۹۲ش: ۷۳- ۷۹).

اگرچه مقاطع توصیفی در چارچوب قطعه‌های ادبی- هنری در داستان کوتاه "طاووس‌های زرد" از روانی‌پور در مقایسه با داستان "مترسک پرنده‌ای دیگر" از غاده سمان، چندان قابل اهتمام نیستند و شاید دلیل آن از یک‌سو سبک و احساس شاعرانهٔ غاده در کوتاه‌نویسی و از سوی دیگر به موضوع و محتوایی برگردد که روانی‌پور از دل کوچه پس کوچه‌های روستاهای جنوب کشور، دست‌چین کرده و طبیعت این موضوعات برای باورپذیری بیشتر نیازمند زبانی ساده است؛ اما وی با بهره‌گیری از شگردهای خلاقانه و زایشی در توصیف مانند حذف (...) و دوری از توصیفات طولانی و مقدمه‌چینی‌های زائد، پرسش‌های بی‌جواب، توصیفات استعاری کوتاه، تعلیق‌ها و پانوشت‌ها بسان متون پژوهشی، فصلی نو در داستان‌نویسی ادبیات معاصر فارسی با موضوعات بومی- محلی رقم زده است. به‌عنوان مثال وی در مقطع پیش‌رو توصیف و روایت را با استمداد از اسلوب حذف، استفهام، خطاب و توبیخ چنان دَرهم آمیخته است که در آن امکان تشخیص و تفکیک این دو عنصر از هم امکان‌پذیر نیست، مقطعی که در ابتدا بسان موتوری محرک داستان را به‌پیش می‌راند و بر سرعت داستان می‌افزاید: «ها، تا دریا خیلی راه بود، اما بعد از اون روز، انگار آمده

بـود وسـط دره یـا تـو آبـادی. باید ببینـی، خودت بایـد ببینـی، خالـو و خالوزاده‌ها هسـتند. باید بـری و ببینـی مـا چطور ایسـتادیم و نگاه کردیـم... چطور ممکن بـود؟ روز روشـن؟ جلو همه؟ حتمـا یکـی جلوشـان را می‌گرفـت... بایـد می‌گرفـت» (روانی‌پـور، ۱۳۸۰ش: ٦٩)، و در ادامـه با بهره‌گیـری از صناعـات ادبـی و توصیفـات اسـتعاری بـه توصیف هنـری روی می‌آورد تـا هم با کاسـتن از سـرعت روایت و ایجاد وقفه در آن، بر مدّت‌زمان انتظار مخاطب برای کشـف محتوا و درون‌مایـهٔ داسـتان بیافزایـد و هـم گیرایـی و جذابیّت هنـری روایت را دوچندان کند: «سـیاهی جنـگل کُنـار و صـدای وهم‌آلود شـاخه‌ها که شـاید دسـتی یاغی آن‌هـا را کنار می‌زنـد تا برنوش را بـه سـینهٔ دوج میـزان کنـد و بچکانـد، عرقی که بر پیشـانی شـوفر می‌نشـیند و پا کـه از ترس بـر گاز فشـار می‌دهـد و تنهایـی و بی‌کسـی غریبـی کـه ناگهـان بـه دلت چنـگ می‌زند، دسـتی که سـایبان چشـم می‌شـود تا در انتظار شـتر یا اسـبی از کارافتاده در کنار رود خشـکیدهٔ «موند» بنشـینی، تا بیاید و تو را از میان سـنگ‌های شـیطان بگذراند و به فکسـنو برسـاند» (همان: ٦٩).

نکتـهٔ دیگـر در داسـتان "طاووس‌هـای زرد" کـه نـه حـوادث خارق‌العـاده‌ای دارد کـه بار آشـنازدایی از داسـتان را به‌–دوش بکشد و نه شخصیت‌های خودسـاخته‌ای که به ارائهٔ اطلاعات دربـارهٔ خـود و دیگر عناصر و موقعیت‌های داسـتانی بپردازند، به‌کارگیـری خلاقانّهٔ گفت‌وگوی توصیفـی – روایـی اسـت و در واقـع روانی‌پـور با اسـتفاده از ترکیـب خلاقانـهٔ گفت‌وگو که به داسـتان سـرعت و زندگـی می‌بخشـد و عنصـر توصیـف کـه در معنـای عـام و سـنتی آن غالباً داسـتان را از سـرعت و تحـرک بـاز مـی‌دارد و به خواننده فرصت اندیشـیدن می‌دهـد، به‌خوبی توانسـته اسـت ضمـن برانگیختن احساسـات خواننده، ضمن جبـران محدودیت‌های ذکرشـده، بـار آشـنایی‌زدایی داسـتان را بـه‌دوش بکشـد و داسـتانش را از سـطح یـک گـزارش خبری در صفحـهٔ حـوادث روزنامه‌ها و مجلات به داسـتانی ادبی و هنری تبدیل کند و موجبات گسـترش پی‌رنـگ و درون‌مایـهٔ داسـتانش را فراهـم آورَد. وی در این راسـتا شـخصیت‌های مختلفی مانند نـی‌زن، زیتـون و حتـی شـخصیت‌های ناشـناس را به‌گفت‌وگـو واداشـته و گاهـا نیـز بـا کمک اسـلوب اسـتفهام و خطـاب در پـیِ گفت‌وگو بـا مخاطب برآمده اسـت.

و اما در زمینهٔ نقش و اهمیّت این نوع از توصیف در داستان "مترسک پرنده‌ای دیگر" از غاده سمان، باید گفت که اگرچه گزینش یک معضل اجتماعیِ قابل تأمّل به‌عنوان موضوع و محتوای داستان ممکن است ذاتا مورد اقبال طیفی از خوانندگان همدرد و هم‌داستان با این مشکل واقع شود؛ اما بدون تردید آن‌چه این داستان را عمق بخشیده و جامهٔ هنر بر آن پوشانده است، نه خود موضوع؛ بلکه شیوهٔ بیان خلاقانهٔ آن است که نویسنده با به‌کارگیری عناصری مانند باران، قطار، گربه و توصیف استعاری و خلاقانهٔ این عناصر در روندی متناقض با حقیقت وجودی آن‌ها در راستای هماهنگی با محتوا و درون‌مایهٔ داستان، نه‌تنها روساخت، بلکه ژرف‌ساخت داستان را نیز تحت‌تأثیر قرار داده است؛ به‌گونه‌ای که می‌توان پویایی و تحرک این داستان را بیش از هر چیز دیگر حاصل توصیفات زایشی و خلاقانه‌ای دانست که نویسنده با کنار هم چیدن این عناصر و توصیف استعاری آن‌ها در سراسر داستان به‌کار بسته است که دَرهم‌تنیدگی آن با روایت از یک‌سو و ظرافت‌های هنری نویسنده در ایجاد هماهنگی آن‌ها با اصل داستان، بررسی و تحلیل این نوع توصیف را در سراسر داستان به‌عنوان یک کلّ منسجم ضروری می‌نماید.

این داستان در ابتدا با توصیف باران و قطار در کارکردی غیرمعمول و البته متناسب با فضای روایت آغاز می‌شود؛ بارانی که نماد نشاط و سرزندگی است، اکنون با خودش خاکستر و کسالت به‌ارمغان آورده و قطاری که در آن‌روزگار و حتی امروزه نیز نماد سرعت و هیجان به‌شمار می‌رفته، در تشبیهی ضمنی و کارکردی استعاری و متناسب با حال وروز زندگیِ شخصیت اصلی داستان، به کندی آن‌هم در بیابانی خشک و بی‌آب وعلف در حرکت است. در واقع این قطار کُند همان زندگی ساکن و مرده‌ای است که این خانواده را فرا گرفته است و آن‌ها یا بسان دو غریبه، هم‌کلام نمی‌شوند و یا اگر هم‌کلام شوند، مانند دو بیگانه زبان همدیگر را نمی‌فهمند. راوی پس از این فضاسازی مناسب که با ایجاد چرایی‌هایی دربارهٔ علّت این فضای حزن‌انگیز، کنجکاوی خواننده را برای همراهی برمی‌انگیزد، بلافاصله در مقطع توصیفی دیگری عنصر سوم (گربه) را هم وارد صحنه

می‌کند و با کشتن پنج بچه‌اش، گره دیگری بر فضای ابهام‌آلود داستان می‌افزاید: «تمطرُ ببلادةٍ وَاسْتمرارٍ... والقطةُ لم تنقطعْ عن نواحِها في الحديقةِ... نواحٍ خافتٍ مُلتاعٍ ... أُحِسُّه نصلاً حاداً لسكّينٍ تنغرسُ ببطءٍ وَاسْتمرارٍ في بطني. لا أدري لماذا لا أجرؤ على التخلّصِ منها، كما لا أدري لماذا قتَلتُ أطفالَها منذُ أسابيعَ: با شدت وپیوسته می‌بارد... و گربه از شیون و زاریش در باغچه دست برنمی‌دارد ... شیونی کم‌رمق و سوزناک.. که آن‌را بسان لبهٔ تیز چاقویی احساس می‌کنم که به‌آرامی وپیوسته در شکمم کاشته می‌شود. نمی‌دانم برای چه نمی‌توانم از شر آن خلاص شوم، همان‌طور که نمی‌دانم برای چه چند هفتهٔ پیش فرزندانش را کشتم» (همان: ۸ و۹). وی سپس با یک فلش بک به گذشته بازمی‌گردد و با ورود به یک مقطع توصیفی دیگر، ماجرای کشتن بچه‌گربه‌ها را بیان می‌کند و اگرچه در آن به کودکی که متولد نشده اشاره می‌کند: «... حتّى أجسادُ الأشياء كانَ لها وجهُ طفلي الّذي لمْ يلِد» (همان: ۹)؛ اما باز هم از بیان علّت حادثه طفره می‌رود و در ادامه با جان‌بخشی به نقاشی‌های دیوارِ خانه‌اش که مانند صدها کودک به گریه وزاری می‌پردازند، به فضای حزن‌انگیز داستان عمق بیشتری می‌بخشد.

در مقطع بعدیِ داستان، باران خاکستری همراه بادی سرد که برخوردش با منافذ پنجره‌ها، سوتی ممتد و گوش‌آزار تولید می‌کند، هم‌چنان می‌بارد و این سرما و باد شدید زمینه را برای ورود به اصل داستان فراهم می‌کند؛ چراکه این وضعیت آب وهوایی و سرما نیز باعث نمی‌شود که همسر راوی که ساعت‌ها بسان یک مترسک و بدون هیچ حرکتی در بالکن کاشته شده است، به خانه بازگردد، انگار که سوز سرما عاطفه‌اش را نیز منجمد کرده است! وی در ادامه با همانندسازی و برابری همسرش با مترسکی که درست روبروی او در انتهای باغچه قرار دارد و بیان ویژگی‌های اخلاقی و موقعیت شغلی وی در قالب چند مقطع توصیفی، رفته‌رفته پرده از چرایی‌های این فضای سوزناک برمی‌دارد: «انّه صامتٌ دوماً.. منذُ زواجِنا لمْ نتبادلِ الحديثَ إلا نادراً.. تراه يتحدّثُ إلى فزاعي الطيورِ وأشباحِ الحدائق.. يخرجُ لفافةً جديدةً (لماذا لا يقدّم لفزّاع الطيورِ سيجارةً). في أيّام زواجِنا الأولى كان ذلك الصّمتُ الباردُ

يتعسني.. يرمي بي في حديقةٍ صفراءَ حلزونيةٍ يموتُ فيها حتّى الصدى... إنّه قاضٍ، وفي كلّ ما يدورُ ظلمٌ لي.. ولكنّه أيضاً رجلُ أعمالٍ كبير.. ربما تسرّبَ ذلك الجزءُ من شخصيتِه إلى علاقتِنا.. عواطفُه تخضَعُ لقانونِ العَرضِ والطّلب...: او همیشه ساکت است.. از زمان ازدواجمان به‌ندرت هم‌کلام شده‌ایم .. همواره او را می‌بینی که با مترسک وشبح‌های باغچه صحبت می‌کند.. سیگار برگ‌پیچ جدیدی بیرون می‌آورد (برای چه به مترسک، سیگاری تقدیم نمی‌کند)، در همان روزهای آغازین ازدواجمان، سکوت سردش عذابم می‌داد، و مرا به باغچهٔ زرد حلزونی شکلی پرت می‌کرد که حتی پژواک صدا هم در آن می‌میرد... او قاضی است و در هر جریانی بر من ستم می‌شود، إلا این‌که او مرد کارهای بزرگ است.. و چه بسا این قسمت از شخصیتش برای ایجاد علاقهٔمان تأثیرگذار بود.. عواطفش تابع قانون عرضه و تقاضا است...» (همان: ۹ و ۱۰).

این باران یأس و ناامیدی که حاصل بی‌عاطفگی همسر، تنهایی و مصائب نازائی است، هر آن شدید و شدیدتر می‌شود و با برانگیختن بغض و حسادت زنانهٔ راوی باعث می‌شود که او ابتدا بچه‌گربه‌های خانگی‌اش را بکُشد و سپس به مبارزه با خدمتکار جوانش به‌نام تفاحه که حامله است، بیندیشد. این بغض و کینه نسبت به خدمتکارش، در یک مقطع توصیفی دیگر و متناسب با حال وهوای روانی و عاطفی راوی، در قالب جملاتی بریده بریده و کوتاه ارائه می‌شود: «الخادمةُ "تفاحة" تدفعُ بطنَها المُنتفخَ أمامَها مُتدحرجةً في الرّدهةِ. ترفعُ السّماعةَ. تُتمتِمُ. تتَقدّمُ نحوي وهي تحملُ الهاتفَ بإحدى يدَيها. كم هي بَشِعةٌ، بشعةٌ، بهذا الوجهِ المَيتِ الّذي يُعبّر عن لا شيء، خُطُوات ثورٍ حراثةٍ.. وهذا البطنُ الّذي ظللتُ أرقبُه يكبرُ يوماً بعدَ يومٍ وينتفخُ،... كيفَ استطاعَ أيّ رجلٍ في العالم أنْ يُضاجعَ بَهيميّتها؟ كم هم مُقرفُون.. أمقُتُها، يمزّقُني أنْ أتصوّرَ أنّ داخلَ الثّيابِ الرّثةِ المحيطةِ بترَهُلها طفلٌ صغيرٌ!.. وهي تملكُهُ، وأنا لا أستطيعُ بكلّ ما أمتلِكُه، وبكلّ الرّجالِ الّذي يُتابعُونني بجوعٍ، لا أستطيعُ أنْ أمتلكَ شيئاً كهذا...: خدمتگزار "تفاحة" شکم بادکرده‌اش را در راهرو می‌چرخاند. گوشی را برمی‌دارد. با لکنت حرف می‌زند. به‌سویم می‌آید درحالی‌که گوشی را در یکی از دست‌هایش دارد. چقدر

او چندش‌آور است، چندش‌آور، با صورتی یخی و مرده که از هیچ چیز خبر می‌دهد. با گام‌هایی به مانند گاو شخم‌زن.. و این شکمی که پیوسته می‌دیدم که هر روز بزرگ می‌شود و باد می‌کند... چگونه یک مرد در جهان توانسته است با حیوانیت او هم‌بستر بشود؟ چقدر آن‌ها شرم‌آور هستند!.. از او متنفرم، این‌که تصور کنم (ببینم) که داخل آن لباس کهنه که بدن سست او را احاطه کرده بچه‌ای کوچک است!... و او صاحب آن است و من با تمام دارای‌ام و با همهٔ مردانی که با گرسنگی مرا دنبال می‌کنند، نمی‌توانم همانند آن را داشته باشم، مرا شکنجه می‌دهد» (همان: ۱۳ و ۱٤).

حال وقت آن‌است که این باران خاکستری و سرد که هر آن شدید و شدیدتر می‌شود و وحشیانه بر در ودیوار می‌کوبد: "تمطر رماداً وسأماً، تمطر، تمطر صراخاً، تمطر بوحشیهٔ و..." با صدای کم‌رمق و سوزناک گربه و تنهایی‌ها و غم واندوه نازایی راوی، هم‌صدا شده و دست در دست هم ناله سر دهند و فاجعه بیافرینند. نویسنده با توصیف همهٔ این مشکلات در چند مقطع پیاپی، راوی را در موقعیتی قرار می‌دهد که باید میان خبردادن به پزشک و کمک به خدمتکار باردارش که در حال وضع حمل است یا رهاکردن او یکی را انتخاب کند و در نهایت با یادآوری همسر قاضی‌اش که با سکهٔ شانس گناهکار را از بی‌گناه مشخص می‌کند، او نیز به این روش روی می‌آورد و قرعه به‌نام سنگدلی می‌افتد و خدمتکارش را تنها در اتاق کوچکش رها می‌کند: «تمطرُ أنيناً خافتاً يتعالى شيئاً فشيئاً... يَتّحدُ معَ نُواحِ القطةِ في الحديقةِ... ونحنُ ثلاثةٌ من فزّاعي الطيورِ، كلٌّ منهم مغروسٌ بعيداً عن الآخر بلا حِوارٍ ولا لقاء.. مَنْ يئن؟... أكرَهُ ليلةَ الأحدِ حينَما يذهبُ الخدّامُ جميعاً.. تفاحةُ وحدَها لمْ أعطِها اجازةً منذُ رأيتُ بطنَها يكبرُ. أكرهُها، وأحقدُ على صبرِها في تحمّلِ تغذيبي... تُتمتِمُ متوسلةً... تريدُ طبيباً... لماذا؟ لماذا يحضرُ الطبيبُ من أجلِها لا مِن أجلي... والطفلُ لها وليس لي؟... تمطرُ تمطرُ خلفَ النّافذةِ... لماذا لا تمطرُ في كلّ مكانٍ في وقتٍ واحد؟... مَن يوزّعُ المطرَ والأطفالَ؟.. تمطرُ بوحشيةٍ... تريدُ طبيباً وإلا ماتتْ.. وأنا الحاكمُ المطلقُ... بماذا سأُحكمُ؟.. صقيعُ القسوةِ المفجعةِ يغمرُني... أخرُجُ إلى غرفةِ مكتبةِ زوجي. أجلسُ حيثُ كانَ

یجلسُ. أخرُجُ ورقةً بیضاءَ. أقطعُها بعنایةٍ إلی قسمَین. أکتُبُ علی الأولی "سأحضُرُ الطبیبَ" وأکتُبُ علی الثانیةِ "لنْ أحضُرَ الطبیبَ". أطوي کلّ منهما. أضَعُهما في جیبي وأخلطُهما... ثمّ أنسَحِبُ واحدةً منها. أفتحُها. وأقرأ "لنْ أحضُرَ الطبیبَ"... حکمٌ قاطعٌ لا یُرَدُّ» (همان: ۲۱-۱٤).

ملاحظه می‌شود که چگونه نویسنده این داستان را با یک مقطع توصیفی - استعاری از باران آغاز می‌کند، بارانی سهم‌ناک و سرد که نه باران طبیعت، بلکه گردبادِ بی‌عاطفگی انسان معاصر و تنهایی‌های اوست که هر روز در وجود راوی شعله‌ورتر می‌شود و او را در قطاری کُندرو (زندگی سرد خانوادگی: توصیف استعاری دوم) می‌کارد که ساکنانش نه هم‌دیگر را می‌شناسند و نه زبان یکدیگر را می‌فهمند و سپس با توصیف شوهر راوی؛ شغل، اخلاق و رفتار او در تشخیص گناه‌کار و بی‌گناه و تشبیه او به یک مترسک بی‌عاطفه در قالبی طنزآمیز، نازائی راوی و...، تأثیر و فشار این نوع زندگی را بر انسانیّت از دست‌رفتهٔ آدمی با توصیف بداخلاقی‌های راوی در قبال جهان پیرامونی‌اش از انسان‌ها گرفته تا حیوانات، ترسیم می‌کند. راوی ابتدا پنج بچه‌گربه را می‌کشد و سپس "تفاحه" خدمتکار جوانش را در هنگام درد زایمان **با یک موقعیت توصیفی دیگر**، در اتاقی بی‌کس و تنها رها می‌کند؛ به‌گونه‌ای که امکان تفکیک این توصیف‌ها از اصل داستان میّسر نیست، توصیفی که به‌کارگیری ظرفیت‌های زبانی و بلاغی از جمله تشبیه، استعاره، کنایه، طنز و... در بطن آن، نقش و اهمیتش را در پیشبُرد اهداف هنری و زیباشناختیِ این داستان، برجسته‌تر کرده است.

٤-۲- توصیف توضیحی

این نوع از توصیف کارکردی عمده در انواع مختلف ادبیات داستانی به‌ویژه رمان برعهده دارد و در واقع یکی از مهم‌ترین شگردها و عناصر زمینه‌چینی است (امامی وقاسمی‌پور، ۱۳۸۷ش: ۱٥٤) که جهت فضاسازی در روایت و ایجاد آمادگی ذهنی مخاطب به‌کار می‌رود، هم‌چنان‌که نقشی اساسی در برملاکردن فضای عاطفی متن و احساسات نویسنده و به‌تبع آن برانگیختن انفعالات درونی و عواطف خواننده: ترس، شادی، غم واندوه و... ایفا می‌کند. این کارکرد اگرچه در روایت‌های سنتی عمدتا در همان پاراگراف‌های آغازینِ داستان خود

را نشـان مـی‌داد و فضـای روایـت را تا پایان تحت‌تأثیر خود داشـت؛ اما در داسـتان‌های امروزی به‌فراخـور نیـاز نویسـنده در جای‌جای داسـتان مورد اسـتفاده قـرار می‌گیرد و حتی بسـیار اتفاق می‌افتـد کـه نویسـنده بـا اسـتمداد از آن، فضای متناقضـی از نظر عاطفـی (غم وشـادی و...) در روایتـش رقـم می‌زنـد و بدین شـکل لحظاتی مهیج بـرای مخاطب فراهـم می‌آورد.

در این راسـتا دو نویسـندهٔ منتخب توانسـته‌اند توصیفاتی هماهنگ با موضوع و درون‌مایهٔ داسـتان‌های خـود بیافرینـد و احساسـات مخاطـب را به‌خوبـی در قبضـه بگیرنـد. به‌عنـوان مثـال منیـرو روانی‌پـور در همـان آغـاز در یـک مقطع توصیفـی کوتـاه و گفتگومحـور؛ زیبایی، مظلومیـت و در نهایـت فضـای کلی داسـتان را که قصـهٔ پرغصهٔ دختری روسـتایی به‌نام فانوس اسـت، این‌چنیـن بیـان می‌کنـد: «تا بر خـاک مزارش بنشـینی وگلهـای صحرایی را دسـته کنی، می‌آیـد با چشـمان عسـلی مهربانـش روبرویـت می‌نشـیند. چین‌های قهـوه‌ای دور چشـمانش جمـع می‌شـوند. خـط ابروانش بهم می‌رسـند و با دسـت لبهٔ شـلیتهٔ سـیاهش را مرتـب می‌کند ونگاهـش را مـی‌دزدد: «نرفتـی؟ هـا؟» چیـزی راه گلویـش را می‌بنـدد، نگاهـش را بـه کوه‌هـا مـی‌دوزد» (روانی‌پـور، ۱۳۸۰ش: ٦٧)، قصـه‌ای کـه دریـا هـم به‌سـبب آن سـیاه‌پوش و کف‌آلود شـده و از راهی بسـیار دور خود را برای پرسـهٔ فانوس به روسـتا رسـانده اسـت: «و دریا دو از آبـادی، از فرسـنگ‌های دور، سـیاه و کف‌آلـود انـگار بـه پرسـهٔ او آمـده بـود. ها تـا دریا خیلی راه بـود، امـا بعـد از اون روز، انـگار آمـده بـود وسـط دره یا تو آبـادی. باید ببینی، خـودت باید ببینـی...» (همـان: ٦٩). در واقع نویسـنده از طریق این دو مقطع توصیفی، عمـق دردمندی حادثه را بـرای مخاطـب به‌تصویـر می‌کشـد و در ادامـه با مخاطب قـراردادنِ وی با عبارت‌هـای: "باید ببینـی، خـودت بایـد ببینـی... بایـد بـری و ببینی مـا چطور ایسـتادیم و نـگاه کردیـم. . . چطور ممکـن بـود؟ روز روشـن؟ جلـو همه؟" ایـن فضای دردنـاک و حزن‌انگیـز را باورپذیـر کرده و گامـی مهـم در راسـتای حقیقت‌مانندی داسـتان بر مـی‌دارد.

روانی‌پـور در مقطعـی دیگر در توصیف محل اختفای جسـدِ فانـوس می‌گوید: «می‌برندش پشـت آن کـوه، جایـی کـه هیـچ آدمیـزادی نرفتـه بـود. جای لاشـهٔ آهوهـا و گوزن‌هـای دریده

شـده. بعـدش دیگـر کسـی چیـزی نمی‌بینـد، تـا آخریـن دور راسـهٔ مارپیچـی هـم می‌روند و دیگـر کسـی جـرأت نمی‌کنـد» (همـان: ۷۰) و در حقیقـت وی بـا آوردن عبـارت "جای لاشـهٔ آهوهـا و گوزن‌هـای دریـده شـده" بـه ایـن نکتـه اشـاره دارد کـه ایـن‌کار یعنـی دریـدن پیکـر "فانـوس" بـا داس و به‌قتـل رسـاندن آن کاری‌اسـت حیوانـی کـه فقـط از جانـوران درنـده بـر می‌آیـد؛ همان‌هایـی کـه آهوهـا و گوزن‌هـا را دریده‌انـد. از همـه بدتـر آن‌کـه او را خـاک هـم نکردنـد و ماننـد لاشـهٔ جانوری بـی‌ارزش آن‌سـوی کوه‌هـا، جایی‌کـه از ترس حیوانـات درنده کسـی جـرأت نزدیک‌شـدن بدانجـا را نـدارد، رهایش کردند و این کار پنجاه سـال اسـت که دلِ نسـتوه کوه‌ها را هم به‌درد آورده اسـت: «تا دسـت وروئی بشـویی و بر حصیر نرمه‌ای بنشـینی و خـودت را در صـورت آفتاب‌خـوردهٔ خالوزاده‌هـا بشناسـی، شـب بر آبـادی افتاده اسـت و با اولین دسـت که لقمه‌ای بگیرد و در کاسـهٔ ماسـو بچرخد، شـیون کوه‌ها می‌چرخد: «پنجاه سـاله می‌نالـد خالـو، پنجـاه سـال. اگر توانسـته بودند خاکـش کنند، اگر خاکـش کرده بودیـم، حالا از خاطـر رفتـه بـود، امـا همین‌طـور مانـد، وسـط کوه‌هـا، هنـوز غـروب که می‌شـود زنها بـه کوه نـگاه می‌کننـد. بایـد خاکش می‌کردند خالـو خاک» (همـان: ۷۱). وی در نقطهٔ پایانی داسـتان نیز بـا عباراتـی کوتـاه در تعبیری اسـتعاری این مسـأله را دردی کهنـه می‌داند که قربانی‌های بسـیار داشـته اسـت: «جـوان کـه بودم. رفتم که شـاید خاکـش کنم، دره و دامنـهٔ کوه نی‌زار بـود و پر از طاووس‌هـای زرد، طاووس‌هـای زرد» (همـان: ۸۸).

غـاده سـمان نیـز از همان ابتدا بـا توصیفی کوتاه و متناقـض از باران و قطار کـه هم از نظر معنایـی و هـم از نظـر ادبـی قابل اهتمام اسـت، هویّـت و فضای عمومـی داسـتان را به‌صورتی سربسـته بـه مخاطـب عرضه می‌کنـد و به‌نوعی بـه وی می‌فهماند که حادثه‌ای شـگرف و دردی کهنـه می‌بایـد که شـادی و طـراوت بـاران را برای راوی، به سـرمایی خاکسـتری و کسـل‌کننده تبدیـل کـرده باشـد و او را وادار بـه همراهـی افـرادی نمایـد که نمی‌داننـد از کجـا آمده‌اند و به کجـا می‌رونـد! و در واقـع همیـن مقطع توصیفی مبهم و آغازین داسـتان، خـود به‌مانند عنصری تشـویقی باعـث می‌شـود که خواننده بـرای کشـف آن، دل را به ادامـهٔ داسـتان و همراهی راوی

بسـپارد: «تمطـرُ تمطرُ. تمطر برداً رمادیاً وسـأماً. تمطرُ منذُ الصّبـاح، وعلى وتيرةٍ واحـدةٍ.. على وتيرةٍ واحـدةٍ.. تزرعُنـي فـي قطارٍ بطـيءٍ يخترقُ صحارى شاسـعةً ميتـةً، وركابُـه لا يعرِفُ بعضُهـم بعضاً، وكلٌّ منهـم يتحـدّثُ لغـةً لا يعرفُهـا الآخـر، ولا أحدٌ يـدري إلى أينَ يمضـي، أو مِن أيـنَ يأتي.. تمطر ببـلادة واسـتمرار: می‌بـارد می‌بارد. سـرمایی خاکسـتری و کسـل‌کننده می‌بارد. از آغـاز صبح و با سـرعت و ضرباهنگـی یکسـان می‌بـارد.. ضرباهنگی یکسـان.. مـرا در قطار کندی مـی‌کارد که به‌آرامـی بیابان‌هـای گسـترده و بـی‌آب وعلف (مـرده) را درمی‌نـوردد، با مسـافرانی که همدیگر را نمی‌شناسـند و هـر کـدام بـا زبانـی سـخن می‌گویند کـه دیگـری آن‌را نمی‌فهمـد، و هیچ‌یک نمی‌داننـد بـه کجـا می‌روند و از کجـا می‌آیند.. سـخت و مـداوم می‌بـارد» (۱۹۹۵م: ۸).

غـاده در مقطعـی دیگـر و آن‌هنـگام که می‌خواهد گربه‌ای را به‌عنـوان یک موتیف فعال و کاربـردی وارد داسـتان خـود کند، از این گونهٔ توصیفی جهت زمینه‌چینی برای آفرینش داسـتانکی ضمنـی و البتـه هماهنـگ با محتوای داسـتان اصلـی بهره می‌بـرد؛ چراکـه راوی در ادامـه به‌خاطر نازایـی خویـش و از روی حسـادت پنـج بچـهٔ آن‌را می‌کشـد. در واقع وی با اسـتمداد از توصیف گربـه و حالت‌هـای مختلـف آن در سراسـر داسـتان از یک‌سـو سـرعت ارائـهٔ سـریع مضمـون و محتـوای اصلـی داسـتان بـه مخاطـب را کُنـد می‌کند و از سـوی دیگر ضمـن درگیرکـردن وی با ایـن موضـوع و رخداد جدید، احسـاس و عاطفـهٔ وی را برمی‌انگیزد و ذهـن او را تمام و کمال در اختیـار داسـتان می‌گـذارد. در ایـن راسـتا وی در ابتدا در یـک مقطع کوتاه توصیفـی – توضیحی، زمینـه را بـرای ورود گربـه و پنـج بچه‌اش به داسـتان مهیا می‌کند: «في الليل سـمعتُ مـواء فظيعاً.. كانـت أول مـرّة أسـمع قطتي المدللة تعول هكـذا. تبعتُ الصوت. وجدتُها في مرسـمي، قـرب النافذة، وعلـى الوسـادة خمس قطط صغيـرة تتحرك، وتزقزق .. خمسـة أطفـال هكذا للقطة...: به‌هنگام شـب صـدای میو (صدای گربه) وحشـتناکی شـنیدم .. اولین‌بار بود که می‌شـنیدم گربـهٔ نازنینم این‌گونه می‌نالـد. صـدا را دنبـال کـردم. آن‌را در دفتـر کارم، نزدیک پنجـره یافتم و بـر روی بالش پنج گربهٔ کوچـک حرکـت می‌کردنـد و در حـال ورجـه وورجه بودنـد .. پنج بچـه این‌چنین بـرای گربه...» (همـان: ۸) و در ادامـه بـدون ارائـهٔ هیـچ دلیـل و منطقی، پنج بچـهٔ آن گربه را از پنجـره اتاق پرت

می‌کند و بدین شکل سبب جدایی آن‌ها از مادرشان و ناله‌های پیاپی وی را تا پایان داستان فراهم می‌آورد. همین تصمیم و عمل ناگهانی در برخورد با گربهٔ خانگی‌اش، حس کنجکاوی مخاطب را نیز برای کشف علّت آن و در نهایت همراهی با داستان برمی‌انگیزد: «ودفعة واحدة! ... لا أدري لماذا انتزعتها رغم أظافرها المنشبة في يدي، وفتحتُ النافذة، ورميتُ بالقطط الخمس منها، واحداً بعد الآخر .. كانت لاتزال تنوح، وكان في عينيها اتهام حاقد مخيف ... نظرة انسانية كتلك الّتي قد تطل من عيني امرأة سحلوا أولادها أمام عينيها: و در یک لحظه! ... نمی‌دانم برای چه آن‌ها را با وجود این‌که ناخن‌هایشان در دستم فرو رفته بود، به‌سرعت برداشتم، پنجره را گشودم و هر پنج بچه‌گربه را یکی پس از دیگری پرت کردم .. او پیوسته ناله می‌کند و در چشمانش اتهامی کینه‌توزانه و ترسناک وجود دارد ... یک نگاه انسانی به‌مانند نگاهی برخواسته از چشمان یک زن که فرزندانش را جلوی چشمانش بکشند» (همان: ۸ و۹). غاده هم‌چنین در مقطعی دیگر که در واقع می‌توان آن‌را نوعی براعت استهلال برای ورود به موضوع اصلی دانست، به‌زیبایی از این کارکرد توضیحی بهره می‌برد: «تمطرُ تمطر.. تمطرُ أمسيةً جديدةً كئيبةً .. ليتها تنفجر رعداً .. تتمزق أحشاؤها برقاً، تهذي رياحَها في شُقوقِ النّوافذِ وتصفّرُ ... وهو، رغم الصّقيع مغروسٌ على الشّرفةِ منذُ أكثرَ من ساعةٍ بلا حرّاك .. وفزّاعُ الطيورِ مغروسٌ في آخرِ الحديقةِ بلا حرّاك أيضاً: می‌بارد می‌بارد.. غروب اندوهناک جدیدی می‌بارد .. ای کاش رعدی رها می‌کرد .. که برقی دل ورورده‌اش را دَرهم می‌درید و باد آن در شکاف پنجره‌ها می‌پیچید و سوت می‌زد... و او با وجود سرمای شدید (یخبندان) بیش از یک ساعت در ایوان خشکش زده .. و مترسک هم بدون هیچ حرکتی در آخر باغچه کاشته شده است» (همان: ۹). در واقع وی در این مقطع توصیفی، همسرش را در اوج نیاز به وی به‌دلیل تنهایی و غم وغصهٔ نازایی، همسان یک مترسک می‌داند و بین آن‌ها تفاوتی قائل نمی‌شود؛ چراکه در ادامهٔ همین مقطع می‌افزاید: «انّه صامتٌ دوماً.. منذُ زواجِنا لمْ نتبادلِ الحديثَ إلا نادراً.. تراه يتحدّثُ إلى فزاعي الطيورِ وأشباحِ الحدائق: او همیشه ساکت است .. از زمان ازدواجمان به‌ندرت هم‌کلام شده‌ایم .. همواره او را می‌بینی که با مترسک وشبح‌های باغچه صحبت می‌کند» (همان: ۹).

٤-۳- توصیف تزیینی

توصیف تزیینی که از آن با عنوان توصیف زیباشناختی نیز یاد می‌شود، مقاطعی است که در آن توصیف‌گر به بیان ویژگی‌ها و خصوصیات یک شیء، یک شخصیت یا مکان می‌پردازد؛ به‌گونه‌ای که تلاش دارد آن موقعیت را به بهترین شکل ممکن و چه بسا فراتر از آن چیزی که هست به مخاطب عرضه کند، این نوع از توصیف هیچ نقشی در روند داستان ایفا نمی‌کند و به‌قول رولان بارت (Roland Barthes) نویسنده ونظریه‌پرداز برجستهٔ فرانسوی، هدف آن صرفا تولید یک مقطع زیباست و تأثیری در مفاهیم و مضامین متن روایی ندارد (نجیب العمامی، ۲۰۱۰م: ۲۰۷). از نقطه‌نظر آفرینندگی، این‌گونه از توصیف به‌واسطهٔ حضور یک هم‌ارز ثابت (دغدغهٔ ایده‌آل‌سازی زیباشناختی) و یک هم‌ارز متغیر (توسل به تقلید تصویری) خود را متمایز می کند، همانند توصیف معروف سپر آشیل (کتاب *ایلیاد*، غزل شماره ۱۹): «او برنز سخت، قلع، طلای ارزشمند و سیم را در آتش افکند. سپس سندان خود را بر روی یک سکو نهاد و در یک دست چکش سنگین و در دست دیگر انبر خود را گرفت. نخست زرهی بزرگ و محکم می‌سازد که از هر جهت کارایی دارد و سپس حاشیهٔ سه لایهٔ آن را می‌دوزد، حاشیه‌ای که می‌درخشد و درخشش با شکوهی دارد و سپس به آن حمایلی سیمین می‌افزاید. زرهی پنج‌تکه که به چیزهای دیگری نیز مزین است از جمله به استادی و خرد. زمین، آسمان، دریا، خورشید نستوه، ماه و قرص کامل آن، ستارگان و هر آن‌چه آسمان بر آن استوار است را بر آن نقش می‌کند» (دبری ژنت، به‌نقل از نیشابوری، ۱۳۹۲ش: ۲٤).

منیرو روانی‌پور و غاده سمان در دو داستان منتخب از این کارکردِ توصیف به‌صورتی پراکنده در مواردی مانند بصری‌ساختنِ یک صحنهٔ مجازی، ذکر صفات تحسین‌برانگیز و زیبا یا اندوه‌بار و... دربارهٔ یک موقعیت زمانی و مکانی، منظره و یا شخصیت داستانی بهره برده‌اند و ضمن ایجاد پوششی تزیینی و زیباشناختی در سطح الفاظ، روند روایت‌پردازی خود را دچار سکت و وقفه کرده و بدین شیوه با ایجاد تأخیر در فهم محتوا و مضمون

داستان که یکی از جلوه‌های مطمح‌نظر اندیشمندان فرمالیست روسی است، در راستای زیباآفرینی و القای هنر ادبی‌اشان به مخاطب گامی اساسی برداشته‌اند که نمونه‌هایی از آن در اثر هر دو نویسنده بیان می‌شود:

– «روستایی پشت جنگل‌های کُنار، نشسته بر دامنهٔ کوههای بلند با نخل‌های خشک و باریک و دو تا گل ابریشم در میدان و جوی باریک آبی که معلوم نیست از کجا می‌آید و از زیر درخت‌ها رد می‌شود» (روانی‌پور، ۱۳۸۰ش: ٦۸).

– «شتر آهسته می‌رود، صبور و تشنه، پایش را آرام خم می‌کند و سنگ‌ریزه‌ها از زیر پای باریک و بلندش سُر می–خورند» (همان: ۷۰).

– کوه‌های فکسنو، خاکستری و دلگیر، تیغ کشیده به دل آسمان با رنگ سرخ کم‌رنگی از پسین بر تارکشان پیش چشمان جت‌زاده [شتربان] قد می‌کشد. راه‌های مالرو انگار ماری دور کوه می‌پیچد و بالا می‌رود و آخِرش دورش را که می‌زند در دل کوه‌های دیگر ناپدید می‌شود» (همان: ۷۰).

– «زیتون نشسته است... مینار از سرش افتاده و موهای سرخ و وزوزیش، پریشان و دَرهم، سینه‌های پلاسیده‌اش را می‌پوشاند... چشم‌های بی‌مژه‌اش تکان نمی‌خورد و مثل چشم ماهی همیشه باز است» (همان: ۷۸ و۷۷).

– «خالو نشسته است تو پنج‌دری، عرق‌چین سفیدش بالا رفته و نگاه لیمویی‌اش تا افق تا آنجا که سایه‌های سنگین و سیاه ابرها بر کوه حرکت می‌کنند، کشیده می‌شود» (همان: ۷۸).

– «پاسگاه آبادی گوشهٔ میدان و روبروی دو درخت کهنسال گل ابریشم، با گچ‌کاری تمیز و یکدست و پرچم سه‌رنگ بر فراز بامش و عکسی با ستاره‌های جوراجور بر شانه‌ها» (همان: ۸۳).

– «منقل روشن است و صدای جوشیدن کتری به نالهٔ زنی می‌ماند» (همان: ۸٦).

– «تزرعنی فی قطار بطیء یخترق صحاری شاسعهٔ میتهٔ: مرا در درون قطاری کُند که

بیابان‌هـای دراندشـت و مـرده (بـی آب وعلـف) را طی می‌کند، مـی‌کارد» (السـمان، :۸).

– «الخادمـة "تفاحـة" تدفـع بطنهـا المنفتخ أمامهـا متدحرجة في الردهـة... وهـذا البطن الذي ظللـتُ أرقبـه يكبـر يوماً بعـد يوم وينتفخ، كيـف لا تتمزق عضلاته ويسـقط إلـى الأرض ويتحطم ما بداخلـه...: خدمتگـزار "تفاحة" شـکم بادکـرده‌اش را به‌جلـو می‌راند و از در راهـرو می‌چرخد... ایـن شـکمی که من پیوسـته بـدان می‌نگـرم و هـر روز بزرگ‌تر می‌شـود و باد می‌کنـد، چگونه عضلاتـش پـاره نمی‌شـود و بـر زمیـن سـقوط نمی‌کنـد و آن‌چـه داخل شـکمش اسـت از بین نمی‌رود...» (همـان: ۱۳ و۱٤).

– «وبيـروت لـم تشـتعل الليلة في ركـن النافذة ضـوءاً بعد الآخـر ... حوت الضبـاب ابتلعها: و بیروت امشـب از گوشـهٔ پنجره نوری پشـتِ نور نمی‌افشـاند (نورافشـانی نمی‌کند) ... نهنگِ مه آن‌را بلعیده اسـت» (همان: ۱۵).

– «شـيء اسـود يفـور في أعماقـي، يمتزج بانتحابهـا ... فقاعات سـود تنعقد، تعلـو، تتدفق من حلقي، من عيني، من مسـامي. فقاعات سـود من حامض كاو تغرق كلّ شـيء ... كلّ شـيء يهترىء يحتـرق: چیـز سـیاهی در اعماق وجـودم فوران می‌کند، بـا ناله‌هـای او دَرهم می‌آمیـزد ... [و در پـی آن فـوران] حباب‌های سـیاه شـکل می‌گیرد، بالا می‌رود، از حلقم می‌جوشـد، از چشـمم، از منافـذ پوسـتم. حبـاب هایی سـیاه از اسـیدی سـوزان که همه چیـز را غرق می‌کنـد ... همه چیز را از بیـن می‌رود، می‌سـوزاند» (همان: ۱۷).

– «صراخهـا يثيـر فـي أعماقـي عويلاً مشـابهاً... عويلاً مـن الفقاعات السـود، تياراً جيّاشـاً من صخـب ارعـن متواتـر كاو: شـیون و زاری‌اش در اعمـاق وجـودم ناله‌هایـی مشـابه برمی‌انگیزد ... نالـه‌ای از حباب‌هـای سـیاه، جریانی جوشـان از نالـه–ای پیاپی، سـوزناک و اسـیدگون» (همان: ۱۸ و۱۹).

نتیجه‌گیری

بررسـی و تحلیـل عنصـر توصیـف و شـیوه‌های به‌کارگیـری آن در سـه سـطح تزیینـی، توضیحـی و زایشـی یـا خـلّاق در دو داسـتان منتخـب بیانگـر آن اسـت کـه هر دو نویسـنده با

بهره‌گیری از حافظه و تخیّل نیرومند خود، رخدادهای داستانی را به‌گونه‌ای با توصیف دَرهم تنیده‌اند که امکان تفکیک آن‌دو از هم میّسر نیست و در حقیقت خواننده جز از طریق تأمل و اندیشه در این مقاطع نمی‌تواند زوایای پنهان داستان و درون‌مایهٔ آن‌را کشف و درک نماید:

کارکرد تزیینی بیشتر در لابلای گفت‌وگوی بین شخصیت‌ها که خود عنصری سرعت‌ساز در جریان روایت به‌شمار می‌آید، نقش مانع را برای جلوگیری از سرعت‌گرفتنِ بیش از حد داستان بازی کرده و با متعادل‌ساختنِ حرکت روایت، فرصت اندیشیدن به وقایع داستان و تکمیل شکاف‌ها و مقاطع حذف‌شدهٔ آن‌را –که خود از شگردهای داستان‌نویسی مدرن برای مشارکت‌دادن خواننده در روند داستان‌پردازی است– برای مخاطب فراهم می‌آورَد. توصیف توضیحی نیز اگرچه در داستان‌های سنتی و کلاسیک عمدتا در پیشانی‌نوشت داستان و به‌عنوان عنصری زمینه‌ساز برای ورود به روایت به‌کار گرفته می‌شد؛ اما در داستان‌نویسی معاصر جایگاه خاصی ندارد و در این راستا هر دو نویسنده به فراخور نیاز خود در جای جای داستانشان از آن بهره برده‌اند، با این تفاوت که غاده سمان با توجّه به آفرینش داستانک‌های تو در تو و موازی با داستان اصلی هم به‌عنوان مقدمه‌ای برای ورود به این داستانک‌ها از آن بهره برده است و هم توانسته است با استمداد از آن، بار عاطفی و فضای حزن‌انگیز داستانش را دوچندان کرده و بدان عمق بیشتری ببخشد؛ اما عرصهٔ هنرپردازی دو نویسنده به‌ویژه غاده سمان در استفادهٔ حداکثری از توصیف زایشی یا خلاقانه متبلور شده است؛ جایی‌که نویسنده در مقاطع توصیفی داستانش با کمک شگردهای زبانی و شکلی مانند حذف، ارجاع‌دهی و پانوشت، به‌کارگیری صنایع ادبی و بلاغی، توصیفات استعاری و... که هویت داستان به‌طور تمام و کمال از درون‌مایه و محتوا گرفته تا فرم و تصویر در گرو فهم دقیق آن‌هاست، نشان می‌دهد که چگونه "دانش ادبیات" می‌تواند در کنار کار هنری و زیباشناختی، وظیفهٔ انسانی و اجتماعی خود را با پرداختن به مشکلات و انحرافات جامعه انجام دهد و بدین شکل هم بر گیرایی و جذابیّت

ادبی داستان خود بیافزاید و هم از مضمون و محتوای آن آشنازدایی کرده و داستان را در ذهن مخاطب جاودان نماید؛ چراکه به‌قولی توصیف در ذهن نویسنده آغاز می‌شود؛ اما در ذهن خواننده پایان می‌پذیرد.

منابع

– احمد قاسم، سیزا (۱۹۸٤م)، *بناء الرواية* "دراسة لثلاثية نجيب محفوظ"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

– امامی، نصرالله و قدرت قاسمی‌پور (۱۳۸۷ش)، «تقابل عناصر روایتگری و توصیف در هفت پیکر نظامی»، مجله *نقد ادبی*، شماره۱، ۱٤٥ – ۱٦۱.

– بوجفجوف، ملیکه (۲۰۰۹م): *بنية الوصف ووظائفه في ألف ليلة وليلة*، الجزائر: جامعة منتوری.

– جینیت، جیرار (۱۹۹۲م)، *طرائق تحليل السرد الأدبي* – حدود السرد–؛ ترجمة بنعیسی بوحمالة، الطبعة الأولى: منشورات اتحاد الكتاب المغرب.

– روانی‌پور، منیرو (۱۳۸۰ش)، *کنیزو*، چ٤، تهران: انتشارات نیلوفر.

– ریکاردو، جان، *قضايا الرواية الحديثة*، ترجمة: صباح الجهيم، ط۱، منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي، دمشق، ۱۹۷۷م: ص ۱٦٥ و ۱٦٦.

– السمان، غادة (۱۹۹٥م)، *ليل الغرباء*، ط۹، بيروت، منشورات غادة السمان.

– العمامی محمد نجیب (۲۰۱۰م)، *الوصف في النص السردي بين النظرية والاجراء*، تونس: دار محمد علی للنشر.

– الكردی، عبدالرحيم، *السرد والمناهج النقد الأدبي*، القاهرة، مكتبة الآداب، ۲۰۰٤م.

– کینگ، استیون (۱/۱۲/۱۳۹۸)، «توصیف در داستان»، ترجمهٔ سید جواد یوسف بیک /http://www.naghdedastan.ir/article.

– نیشابوری، رستم (۱۳۹۲ش)، ترجمه کتاب متن توصیفی (فصل اول)، پایان نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشگاه اصفهان: دانشکدهٔ زبان‌های خارجه.

– هاردلند، ریچارد (۱۳۸۸ش)، *درآمدی تاریخی بر نظریه ادبی از افلاطون تا بارت*، گروه ترجمه شیراز، چ۳، تهران، نشر چشمه.

– هامون، فلیب (۲۰۰۳م)، *فی الوصفی*، ترجمهٔ سعاد التریکی، ط۱، المجمع التونسی للعلوم والآداب والفنون (بیت الحکمة).

Adam – J.M. Petit .Jean .A (1989) : le texte descriptif (Poétique, Historique et linguistique.
textuelle Avec la collaboration de Revaz .f . Édition Nathan, Paris, l'introduction.
Ricardou, Jean,(1987) Nouveaux problèmes du Roman . Édition du seuil.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی