The Journal of New Critical Arabic Literature
Original Research Article/ Twelfth Year, No. 24, Spring and Summer 2022

Analysis of the short story *Fi Janazati* by Ghassan Kanfani based on the theory of Eileen Baldshuiler

Mona Aram Far[1], Ph. D in Persian Language & Literature -Azad University, Varamin (pishva)
Ashraf Chegini, Assistant Professor of Arabic Language & Literature- Azad University, Varamin (pishva)

Received: 16-03-2021 Accepted: 26-07-2021

Introduction: The contemporary world is the world of domination and the importance of short stories over other literary genres. Contemporary man rarely has the taste and leisure to read long multi-volume novels, and that is why research in this field is of importance. In the short story, the character has already evolved and is in front of the waiting reader, engaged in something that has reached its critical moment or is in the process of something that has already happened but has not come to a result. In the short story, the author chooses a slice of the protagonist's life and a point from it that must reach a critical stage. It is a window that briefly acquaints the reader with the life of the protagonist or the other characters and allows looking at what is happening through this window. There are different types of short stories. One of them is lyrical short story, which is distinguished by the dominance of the element of "feeling and emotion" over other elements. In 1969, a critic named Eileen Baldshuiler explained and analyzed the lyrical short story in an article entitled "A History of Lyrical Short Story". In this article, he suggests that the narrative is of two forms, epic or lyrical. Epic means the prominence of actions and the importance of external narratives. According to Baldshuiler, in lyrical stories, the goal is the thoughts and feelings of the character (Mastoor, 1379, 34). In this regard, all characters are analyzed in terms of the structure of the elements of the story and take the structure of the story based on their performance. In Bald Schuiler's lyrical story, the reader marks the story to discover the end. Also, the narrator refers to certain signs in addition to the definitions he gives of his life path. Baldshuiller points out that the lyrical short story has all the elements that should be present in all stories, but, in his view, the traditional plot style is the least important element of the lyrical story, which can basically be in one paragraph or a few sentences.
Methodology: In his view, the conventional plot is a believable plot formed on the basis of a very clear cause-and-effect relationship. However, the unconventional plot expresses the complex and contradictory feelings of the characters in the process of storytelling in a symbolic way and sometimes without precedence and latency. This creates a lot of interest in the story and the reader can follow it from somewhere in the text and sometimes play the role of the author for the characters of the story and sometimes end the story according to their mental structure. Another feature of the lyrical story that Baldshuiler mentions is the "emotional curve" that the character creates throughout the story. This refers to the changes that the character makes as a result of the course

[1]- Corresponding Author Email: monaaramfar@yahoo.com

of events and what is left of that character in the end. A lyrical short story such as Ghasan Kanfani's *Fi Janazati* tries to examine the invisible dimension of reality. Therefore, in the short story, as in the poem, what is more important is not explicitly mentioned.

The present study uses the descriptive-analytical method to analyzes the short story *Fi Janazati* by Ghassan Kanfani based on the components of the short story from the point of view of Eileen Baldshuiler. It examines the elements of the short story and the author's writing skills. An analysis is also performed based on new literary studies such as Eileen Baldchuiller's theory.

Results and Discussion: The components of Eileen Bald-Schuyler's theory for lyrical short story are aphasia, subjectivism, emotion and imagination, open end, symbol. The timing of the apocalypse in the story of "Fi Janazi" is well illustrated in this story, the present is not dynamic and has no external movement and action. This indicates the anonymity of the present. Anonymity manifests itself in being mental and lacking dynamism and action. Perhaps, that is why the title of the story is "Fi Janazati" (at my funeral) which refers to the time of the narrator's death, and it is natural that, after death, man is not bound by time. The story of *Fi Janazi* has been narrated at two levels of time. The first level is the past tense, which is dynamic and objective, and the second level is the present tense, which is mental and immobile.

The second component of the lyrical short story is subjectivism, which means that the story takes place and progresses in the mental space of the characters, and the role of the external world is small. This can be clearly seen in *Fi Janazaii* by Ghassan Kanfani. In this story, the narrator returns to the past, but external events are not described much. The text begins with the narrator's fear and hope, and the narrator's childhood feelings are expressed, all of which are mental. Noting that the child's family surrendered to working to pay for the house, the space becomes a bit objective, but, in the following sentences, there are items that express the narrator's view of responsibility and life. Therefore, where external events are narrated, they still have a presence in the mental space. The story flows in a mixture of reality and mind. The third component of the lyrical short story, according to Bald Schuyler, is emotion and imagination; In the examined story, all the words, sentences, similes and metaphors give a completely hopeless and dark atmosphere to the text. In this respect, the text is very effective and emotional. The open end is another component that the author did not use in this story.

And the last component is the symbol. The main symbol of this story is the spiritual and psychological interactions in the life of two couples, which takes place in the form of the title *Fi Janazati*.

Conclusion: Baldeshwiler's quintuple principles in the story *Fi Janazati* by Ghassan Kanfani have been analyzed. The results show that, among those principles, the elements of anachronism, imagination and subjectivism are salient and can be considered as the source of real experiences of individual and social life and a reflection of reader's self. Therefore, the story *Fi Janazati* can be considered as one of the perfect lyrical short stories.

Keywords: Lyrical short story, Bald Schuiler's theory, Ghassan Kanafani, *Fi Janazati.*

دو فصلنامهٔ علمی نقد ادب معاصر عربی
مقاله پژوهشی/ سال دوازدهم/ بیست و چهار پیاپی/ ۲۲ علمی (۱٤۰۱)

تحلیل داستان کوتاه «في جنازتي» اثر «غسان كنفاني» بر اساس نظریه‌ی «آیلین بالدشویلر»

مونا آرام فر[۱]، فارغ التحصیل دوره دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد ورامین (پیشوا)
اشرف چگینی، استادیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد ورامین (پیشوا)

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۱۲/۲٦ تاریخ پذیرش: ۱٤۰۰/۰۵/۰٤

چکیده

داستان کوتاه به‌ویژه داستان کوتاه عربی، بازتاب اندیشه‌ی نویسنده برای رسیدن به مفاهیمی همچون عدالت و آزادی و تجسم آرزوهای دست‌یافتنی و دست‌نیافتنی است. به‌همین سبب، نویسنده تلاش می‌کند دغدغه‌های فردی و اجتماعی را در چنین داستانی بنا سازد، از سویی، داستانی داستان کوتاه نامیده می‌شود که از ویژگی‌های لازم، از قبیل اختصار، ابتکار، روشنی و تازگی شیوه‌ی نگارش، برخوردار باشد و تحلیل داستان بر اساس مؤلفه‌های مدّنظر نظریه‌پردازان داستان کوتاه، خواننده را جهت شناخت این نوع اثر ادبی، رهنمون می سازد. «آیلین بالدشویلر» به‌عنوان یکی از نظریه‌پردازان عرصه‌ی داستان کوتاه غنایی، معتقد است ذهن و دنیای درون شخصیت‌ها در داستان‌های کوتاه بسیار برجسته می‌شود، از نظر وی، هدف نویسنده در داستان کوتاه غنایی، نمایش تصویری بی‌واسطه از افکار و احساسات شخصیت اصلی داستان است. این مقاله با تکیه بر روش توصیفی-تحلیلی، اصول پنج‌گانه‌ی بالدشویلر را در داستان «في جنازتي» اثر «غسان كنفاني»، مورد تحلیل قرار می‌دهد و به این نتیجه می‌رسد که از میان اصول پنج‌گانه‌ی بالد شویلر، عناصر زمان‌پریشی، خیال و ذهن‌گرایی بیشترین نمود را در داستان «في جنازتي» یافته که به‌نوعی می‌توان آن را نشأت گرفته از تجربیات واقعی زندگی فردی و اجتماعی و بازتابی از درونیات خوانندگان دانست. بنابراین داستان «في جنازتي» را می‌توان در زمره‌ی کامل‌ترین داستان‌های کوتاه غنایی به‌شمار آورد.

کلید واژه‌ها: داستان کوتاه غنایی، نظریه بالدشویلر، «غسان كنفاني»، داستان «في جنازتي».

۱-پست الکترونیکی نویسنده‌ی مسئول: monaaramfar@yahoo.com

مقدمه

داستان کوتاه در میان آثار ادبی، از اهمیتی فراوان برخوردار است و اطمینان لازم را جهت مطالعه‌ی کل اثر تضمین می‌کند؛ چراکه با وجود نیاز به زمان کم برای مطالعه‌ی آن، لذت به‌پایان‌رساندن یک داستان به مخاطب القا می‌شود و انگیزه‌ی مجدد برای مطالعه اثر بعدی و به‌تبع آن عادت به مطالعه در او ایجاد می‌گردد. در تعریف داستان کوتاه آمده است: «داستان کوتاه، روایتی است که بتوان آن را در یک نشست خواند. همه جزئیات آن باید پیرامون یک موضوع باشد و یک اثر را القا کند، یک اثر واحد را» (میرصادقی، ١٣٩٤: ١١٦). در داستان کوتاه، حادثه‌ی اصلی به‌گونه‌ای انتخاب می‌شود که بیشتر بیان‌کننده‌ی شخصیت قهرمان است و حوادث فرعی نیز پیرامون همین موضوع طرح می‌شوند.

در عربی داستان کوتاه با اصطلاح "القصة القصيرة" معرفی می‌گردد که از نظر زیتونی، نوعی داستان با ویژگی اختصار و کوتاهی است که بر یک عنصر مرکزی متمرکز می‌باشد و خواندەشدن در یک جلسه، از بارزترین ویژگی آن به‌شمار می‌آید. (زيتوني، ٢٠٠٢، ٢٦). داستان کوتاه، گونه‌های مختلفی از جمله «داستان کوتاه غنایی» دارد که غلبه‌ی دو عنصر «احساس و عاطفه» بر دیگر عناصر، وجه تمایز آن به‌شمار می‌آید.

««آیلین بالدشویلر»[1]»، یکی از منتقدانی است که نظریه‌ی مشهوری در خصوص داستان کوتاه غنایی دارد؛ او معتقد است که روایت به‌طور کلی به دو گروه روایت حماسی و روایت غنایی تقسیم می‌شود؛ که منظور او از لفظ «حماسی»، کانونی یا برجسته‌بودن کنش داستانی در مقابل داستان‌های غنایی که به افکار درونی شخصیت‌ها می‌پردازد، می‌باشد. عموماً داستان‌های حماسی، با اتفاق مهمی پایان می‌یابند که آن اتفاق، سرنوشت شخصیت اصلی داستان را دگرگون کرده است. اما در داستان‌های غنایی پیرنگ، کمترین اهمیت را دارد و عموماً فرجامی گشوده دارند؛ زیرا هدف آن، جلب توجه به درونیاتِ شخصیت است (پاینده، ١٣٩٤: ٦٥- ٧٣). داستان کوتاه غنایی، تلاش می‌کند تا بُعد ناپیدای واقعیت را بررسی کند. از این‌رو در داستان کوتاه -همانند شعر- آن موضوعی که صراحتاً مطرح نمی‌شود، از اهمیت بیشتری برخوردار است.

داستان «في جنازتي»، نوشته‌ی «غسان كنفاني»، یکی از بهترین نمونه‌های داستان‌های غنایی به‌شمار می‌آید که با بیان ابعادی فردی از تمامی جوانب زندگی خود آغاز می‌شود و می‌تواند بازتاب واقعیت‌های زندگی هر انسانی باشد. بررسی عناصر داستان کوتاه در آثار «غسان كنفاني» با هدف نشان‌دادن هنر نویسندگی وی و نیز ارائه‌ی تحلیلی مبتنی بر مطالعات ادبی جدید مانند نظریه‌ی «آیلین بالدشویلر» از اهمیتی به‌سزا برخوردار است؛ از این‌رو مقاله‌ی حاضر، با تکیه بر روش

توصیفی-تحلیلی و با استناد به مؤلفه‌های داستان کوتاه «آیلین بالدشویلر»، به تحلیل داستان کوتاه «في جنازتي» اثر «غسان کنفاني» می‌پردازد و به سؤالات زیر پاسخ می‌دهد:

۱. عناصر داستان کوتاه از دیدگاه بالدشویلر در داستان کوتاه «في جنازتي» چگونه نمود یافته است؟

۲. پرش زمان در داستان «في جنازتي» چگونه نمود یافته است؟

پیشینه‌ی پژوهش

مقالاتی چند با موضوع تحلیل داستان کوتاه بر اساس الگوی بالدشویلر، نگاشته‌شده؛ با این وجود، پژوهشی که به تحلیل داستان کوتاه «في جنازتي» بر اساس رویکرد این نظریه‌پرداز پرداخته باشد، تا کنون به قلم تحریر در نیامده است. از جمله پژوهش‌های پیشین، می‌توان به این نمونه‌ها اشاره داشت:

۱-در مقاله‌ی «تحلیل داستان کوتاه "خواب بلند ارغوان"» از احمد بیگدلی بر اساس نظریه‌ی بالدشویلر" از آزاده اسلامی و لیلا حسن‌زاده، که در اولین دوره‌ی همایش روایت پژوهی (۱۳۹۵) ارائه‌شده، نویسندگان عناصر داستان از جمله راوی، شخصیت‌پردازی، لحن و فضاسازی را در راستای تبدیل‌شدن داستان به داستانی غنایی تحلیل نموده و عنصر غالب یعنی تأثیر عاطفی را مورد بررسی قرار داده است.

۲-در مقاله‌ی «تحلیل داستان کوتاه «ابر بارانش گرفته است» بر مبنای نظریه «آیلین بالدشویلر»»، از رضا صادقی شهپر و همکاران، (پژوهشنامه‌ی ادب غنایی، ش۳۶: ۱۳۹۹)، بهره‌گیری نویسنده از شیوه‌ی ذهن‌گرایانه‌ی روایت با زبانی غنایی، شاعرانه و ایجازی و شگردهایی چون تک‌گویی درونی، پیرنگ نامتعارف، ابهام و پیچیدگی در روایت، نمادپردازی، برجسته‌کردن تنهایی و تک‌افتادگی عاطفی راوی از طریق نمایش برخی تصاویر و توصیف مکان‌ها و مشابهت روایی و تکنیکی این داستان با نظریه‌ی «داستان کوتاه غنایی» بالدشویلر را بیان می‌کند.

۳- مونا آرام‌فر و همکاران نیز در مقاله‌ی «دراسة قصة "الثلاثاء الرطيب" الغنائية لـ"بيجن نجدي" بناءً على نظرية «آيلين بالدشويلر»»، (إضاءات نقدية في الأدبين الفارسي والعربي، العدد۳۹: ۱۳۹۹)، با بررسی داستان «الثلاثاء الرطيب»، به این جمع‌بندی رسیده‌اند که عاطفه‌ی عمیق و پایان‌باز، از جمله مهم‌ترین مؤلفه‌های این داستان کوتاه بر اساس نظریه‌ی «آیلین بالدشویلر» است.

۴-در مقاله‌ی «مناسبات شخصیت‌پردازی در دو داستان "المجنون" «غسان كنفاني» و "یک سرخپوست در آستارا" بیژن نجدی بر اساس الگوی بالدشویلر» از مونا آرام فر و دیگران، (مجله‌ی انجمن ایرانی زبان و ادبیات عربی، ش۵۶: ۱۳۹۹)، مؤلفه‌هایی از جمله انحراف زمان و لحن شاعرانه و تکیه پیرنگ بر کنش‌های ذهنی شخصیت‌ها و منحنی احساسات آنها در فضائی سوررئال را در دو داستان ذیل، مورد مطالعه قرار می‌دهد.

نظریه‌ی ««آیلین بالدشویلر»»

در سال ۱۹۶۹میلادی، منتقدی به‌نام «آیلین بالدشویلر» در مقاله‌ای با عنوان «تاریخچه‌ای از داستان کوتاه غنایی»، به توضیح و تحلیل داستان کوتاه غنایی پرداخته و به این موضوع می‌پردازد که روایت به دو شکل حماسی یا غنایی قابل مشاهده است و منظور از حماسی بودن، برجسته‌بودن کنش‌های داستانی در این نوع روایت است و اهمیتی که روایت‌های بیرونی دارند.

بر طبق نظر بالدشویلر در داستان‌های غنایی، هدف افکار و احساسات شخصیت داستان است (مستور ،۱۳۷۹: ۳٤) و خواننده برای کشف فرجام، داستان را نشانه‌گذاری می‌کند. در این راستا، تمامی شخصیت‌ها به لحاظ ساختار عناصر داستان تجزیه و تحلیل می‌شوند و بر مبنای عملکرد خویش ساختار داستان را به دست می‌گیرند؛ اما راوی نیز در لابه‌لای تعاریفی که از مسیر زندگی‌اش می‌کند به این نشانه‌ها اشاره دارد.

اگرچه بالدشویلر این نکته را متذکر می‌شود که داستان کوتاه غنایی، تمامی عناصر ضروری در داستان‌ها را دارد، اما طبق نظریه‌ی او، پیرنگ به شیوه‌ی سنتی، کم‌اهمیت‌ترین عنصر داستان غنایی محسوب می‌شود که می‌توان آن را در یک پاراگراف یا چند جمله مطرح کرد.

«منحنی عاطفی»، یکی دیگر از خصوصیات داستان غنایی است که بالدشویلر آن را برشمرده و شخصیت داستان آن‌را در طول روند داستان می‌سازد. منحنی عاطفی، تغییراتی که شخصیت بر اثر روند حوادث می‌کند و آنچه در انتها از آن شخصیت به‌جا می‌ماند را شامل می‌شود (مرادی صومعه‌سرایی، ۱۳۷۲: ١٤).

ذکر این نکته ضروری است که از ویژگی‌های پیرنگ متعارف، باورپذیربودن آن و برخورداری از یک فرجام قطعی است، که بر مبنای رابطه‌ی علت و معلولیِ کاملاً روشن و بر اساس یک فرجام قطعی شکل می‌گیرد؛ اما از نظر بالدشویلر، پیرنگ در داستان کوتاه غنایی متعارف و قابل پیش بینی نیست؛ بالدشویلر معتقد است پیرنگ در داستان‌های چخوف نامتعارف می‌باشد؛ زیرا نویسنده به‌بیان احساسات پیچیده و متناقض شخصیت‌ها بدون رعایت تقدّم و تأخّر و به شکل

نمادین پرداخته است، که در نتیجه‌ی آن بر میزان جذابیت و اثرگذاری داستان می‌افزاید؛ به‌گونه‌ای که خواننده خود به‌جای نویسنده شخصیت‌پردازی می‌کند، پایان داستان را در ذهن خود به‌تصویر می‌کشد و روند داستان را شکل می‌دهد (پاینده، ۱۳۹٤: ٦٥- ۷۳).

مؤلفه‌های نظریه‌ی «آیلین بالدشویلر» در داستان کوتاه غنایی

داستان کوتاه غنایی از نظر بالدشویلر، از عناصر و مؤلفه‌هایی همچون زمان‌پریشی[۲]، ذهن‌گرایی، عاطفه و خیال، پایان‌باز و نماد برخوردار است که در ادامه به شرح و تعریف هریک از مؤلفه‌های بالا پرداخته می‌شود:

زمان‌پریشی

زمان، به‌معنای اندازه‌گیری منظم آن چیزی است که وضعیّت‌های خاص گذشته را از وضعیّت کنونی افراد جدا می‌کند و به این دلیل مفهومی ساختاردهنده به‌شمار می‌رود که «روابط بین وضعیّت‌های ویژه و تغییرات آن وضعیت را نشان می‌دهد و این امر بر شناخت ما از تشابه و تفاوت‌های خاص میان وضعیّت‌های متفاوت متّکی است» (تولان، ۲۰۰۱، ٤۲). هرگونه به هم‌خوردن نظم در ترتیب بیان و چینش وقایع، زمان‌پریشی نامیده می‌شود.

در داستان‌هایی که اساس تقلیدی دارند، غالباً راوی داستان به ترتیب زمانی داستان پایبند است. اما طبق نظر بالدشویلر، انحراف نمادین از ترتیب زمانی، یکی از ویژگی‌های داستان کوتاه غنایی به‌شمار می‌آید. بنابراین قالب داستان‌های غنایی ورای غوطه‌وربودن در زمان است (Baldeshwiler, 1994: 231)

زمان‌پریشی به دو نوع کلی گذشته‌نگر[۳] و آینده‌نگر[۴] تقسیم می‌شود (Allen, 1990: 37) که در نوع گذشته‌نگر، نوعی عقب‌گرد[۵] نسبت به زمان تقویمی صورت می‌گیرد. گاهی نیز روایت به گذشته‌ای در داستان باز می‌گردد و «واقعه‌ای که قبلاً رخ داده است، بعداً در متن بیان می‌شود. در چنین حالتی زمان داستان بر زمان سخن پیشی می‌گیرد، در نوع آینده‌نگر، نوعی پرش و جلوروی[٦] نسبت به زمان تقویمی صورت می‌گیرد» (Genette, 1980: 67) و واقعه‌ای که هنوز رخ نداده، قبل از اینکه رخدادهای اولیه‌ی آن بیان شود، نقل می‌گردد؛ گویی روایت به آینده‌ی داستان نقل مکان می‌کند. اگر رخدادهای (الف، ب، پ) در ترتیب متن به صورت (پ، الف، ب) بیایند، (پ) نوعی پرش زمانی است (همان: ۳۳).

در داستان‌های کوتاه غنایی، تقابلی واقعی میان ساعت و ذهن برقرار است: «ساعت، گذشت زمان را با نظم مداوم می‌سنجد ولی ذهن، گاه یك ساعت را به‌درازای یك روز می‌نمایاند و یك روز را به طول یك ساعت. همچنین در ذهن، گذشته و حال در هم می‌آمیزند، ناگاه خاطره‌ای از کودکی را به یاد می‌آوریم که از نظر زمانی به گذشته‌ای دور تعلق دارد، ولی در ذهن، خاطره، بی‌درنگ زنده و در لحظهٔ بازگشت، دیگر بار تجربه می‌شود» (می، ۱۳۸۱: ۱۰۹).

ذهن‌گرایی

ذهن‌گرایی معادل (Subjectivism) از ریشه‌ی (Subject) به‌معنای فاعل، شخص و سوبژه است. این واژه در برابر (Object)، به‌معنای ابژه و شیء مادی قرار دارد و منظور از آن هر چیز غیرمادی، ناملموس و درونی است (آریان‌پور، ۱۳۸۵: ۷۷٤). ذهن‌گرایان معتقدند که «شناخت علمی پدیده‌های اجتماعی تنها به‌صورت کمی و عینی میسر نیست، بلکه توجه به ابعاد ذهنی در پژوهش‌های اجتماعی نیز ضرورت دارد» (ساروخانی، ۱۳۷۰: ۸۵۸).

ذهن‌گرایی ریشه در ایدئالیسم دارد؛ « ایدئالیسم، آیینی در اندیشه‌ی فلسفی است که توسط افلاطون، هگل[۷] و کانت[۸] مطرح شده است. در این آیین، جهان خارج، بیانی از ذهنیات انسانی است و پدیده‌های اجتماعی با میزان تطابق خود با نوع انگاره‌ای‌شان سنجیده می‌شوند» (همان: ۳۸۱). «در مکتب ایدئالیسم تفکر اجتماعی بر این فرض بنا نهاده‌شده است که بین جهان پدیدارها و عالم روحی یا معنوی با دنیای علوم طبیعی و فعالیت‌های بشری شکافی پرنشدنی وجود دارد. بنابراین باید میان علوم طبیعی و علوم فرهنگی فرق گذاشت» (هیوز، ۱۳٦۹: ۱٦٥).

عاطفه و خیال

یکی از معیارهای شاعرانگی و عاطفه و خیال در داستان کوتاه، استفاده از تصویرهای ادبی که زاده‌ی تخیل است، می‌باشد. به بیان دیگر، شاعر یا نویسنده، با قوه‌ی تخیل خود، یا تصویرهای جدیدی را در متن خلق می‌کند یا غبار عادت را از تصویرهای مألوف می‌زداید و شکلی نو از آن را نشان می‌دهد. خیال، در کنار عاطفه، موجب قدرت شعروارگی متن می‌شود؛ در واقع اگر در شعری عاطفه و تخیل و اندیشه، به تناسب درهم آمیزند، فضایی خیال‌انگیز و غنی خلق خواهد شد که هر شاعری به‌دنبال آفرینش آن است. در واقع، «آنچه تا حدی به حفظ کیفیت‌های ویژه‌ی تجربه‌ی عاطفی شاعر و فضای ذهنی وی کمک می‌کند، صورت‌های گوناگون خیال است که به‌طور کلی به آنها (Image) می‌گوییم» (پورنامداریان، ۱۳۷۴: ۱۵۸). به باور شفیعی کدکنی خیال، لازمه‌ی شعر

است؛ به نظر او تصرف ذهن شاعر در مفاهیم عادی زندگی و در ارتباط او با طبیعت می‌باشد که برخاسته از نوعی بیداری است. در واقع این تصرف ذهنی شاعر و کوشش ذهنی او برای ایجاد پیوندی جدید، همان خیال یا تصویر است و عنصر معنوی شعر نیز این خیال و تصرف ذهن شاعر در نشان‌دادن واقعیت‌های مادی و معنوی است (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰: ۲).

در خصوص خیال، تعریف‌های متفاوتی ارائه‌شده است؛ نورتروپ فرای[۹] ، تخیل را نوعی توانایی برای ساختن الگویی ممکن از تجربه‌ی بشری می‌داند (فرای، ۱۳۶۳: ۹) و آن را نیروی ترکیب‌کننده‌ی ذهن می‌نامد (همان: ۷۰). بر این اساس، اگر ذهنی دو عنصری که در عالم واقع لازم و ملزوم یکدیگر نیستند را ترکیب کند، دست به تخیل زده و با این کار، تصویری نو را خلق کرده است. به بیان دیگر، تخیل انعکاس تجارب گذشته است که مصالح موجود را تغییر می‌دهد و بر اساس آن‌ها ایماژهای جدیدی را به‌وجود می‌آورد که هم محصول فعالیت خلاق انسان است و هم پیش‌نمونه‌های می‌باشد که این فعالیت بر پایه‌ی آن‌ها استوار است (میرصادقی، ۱۳۹۳: ۱۲۲). براهنی نیز در تعریفی، تصویر را محصول تخیل می‌داند و در خصوص آن، چنین می‌گوید: «قدرت تخیل، مرکز قدرت تصویرسازی است و از حس و احساس که از زندگی مادی طبیعت سرچشمه گرفته باشد، توشه می‌گیرد» (براهنی، ۱۳۸۰: ۱۳۶).

پایان باز

بیشتر آثار روایی کلاسیک، رئالیست و حتی مدرن بر اساس پیرنگی زمان‌مند هستند؛ پیرنگی که شبیه به طرحی که ارسطو برای نمایش‌نامه بیان کرده است، می‌باشد؛ در این پیرنگ، داستان، آغاز، میانه و پایان خواهد داشت. به بیان دیگر، از جایی شروع می‌شود و در جایی اوج می‌گیرد و در نهایت، به پایان می‌رسد. در این آثار، با پایان‌یافتن روایت، داستان بسته می‌شود و هیچ سؤالی برای مخاطب باقی نمی‌ماند و مسأله‌ای را برای او باقی نمی‌گذارد. در واقع، در این نوع روایت‌ها، «پایان همواره یا در بیش‌تر موارد به‌دنبال چیز دیگری می‌آید، ولی خود چیزی در پی نخواهد داشت» (ارسطو، ۱۳۸۶: ۵۹).

نویسندگان داستان‌های پست‌مدرن، در پی آن هستند که داستان خود را از محدوده‌ی زمان برهانند، پایانی برای آن متصور نشوند و نوعی دوام و استمرار را به اثر ببخشند. در واقع، در این آثار، آفرینش داستان با اتمام نگارش، توسط نویسنده، پایان نمی‌پذیرد و اثر همواره در حال خلق‌شدن و تجدد است و سعی می‌شود که خواننده، در خلق اثر و القای معنا به‌آن، شریک گردد. بر این

اساس، هم نوشته، همواره تجدید و نو می‌گردد و هم داستان از قید زمان رها گشته و جاودانه می‌شود.

از همین‌رو، ساختار این نوع داستان‌ها به‌شکلی طراحی می‌شود که خواننده در پایان، به یک برداشت قطعی نرسد. کنار رفتن قطعیت یا به‌صورت پایان باز و نامتناهی است و یا اینکه به گونه‌ای است که خواننده می‌تواند چند فرجام را برای آن در نظر بگیرد. بدین ترتیب در داستان‌های نو، «بازنمودن واقعیت، که هدف غایی رمان‌های رئالیستی و مدرن بود به سخره گرفته می‌شود. این نوع داستان با محروم‌کردن خواننده از انتظاراتی که از متن دارد، توجه او را به روند برساخته‌شدن خود جلب می‌کند» (غفاری، ۱۳۸۹: ۸۳).

نماد

نماد، در لغت به معنی «نمود و نماینده» است و به چیزی علمی گفته می‌شود که در عین استقلال از نظر لغوی، مظهری از مفاهیم فراتر از معنا و وجود عینی خودش باشد. «تفاوت نماد با نشانه، در آن است که هر نشانه، مفهوم ساده و واحدی را در بردارد مثل چراغ راهنمایی، امّا نماد، مظهر مفاهیمی پیچیده‌تر از علامت است» (داد، ۱۳۷۸: ۳۰۱). این مفهوم و استفاده از آن، شیوه‌ای غیرصریح و مجازی است که نویسنده با استفاده از آن، موضوعی را تحت کنترل و پوشش موضوعی دیگر قرار می‌دهد و با توسل به شاهد و نمونه، صحنه‌ها و مفاهیم مد نظر خود را بیان می‌کند (میرصادقی، ۱۳۹۳: ۳۰۸)

داستان‌های امروزی، داستان‌های نمادینی هستند که در آن‌ها، عناصر مختلف، نمادهایی از دنیای بشری است و خواننده با درک عمیق ساخت داستان، می‌تواند روابط ساختارهای ظاهری با موضوعات ژرفناک نمادین را در یابد. هرچه دنیای بیرونی نویسنده پر الهام باشد، نمادهای او نیز پیچیده‌تر می‌شود.

«غسان كنفاني» و داستان «في جنازتي»

«غسان كنفاني»، نویسنده، منتقد، رمان نویس و شاعر فلسطینی است که در سال ۱۹۳٦میلادی در «عکا» به‌دنیا آمد. وی از بهترین نمایندگان ادبیات فلسطین به‌شمار می‌رود که در سال ۱۹٦۲میلادی، از میان ۲۵۰ داستان‌نویس عرب، جایزه‌ی اول در حوزه‌ی داستان کوتاه را دریافت کرد (زرکلی، ۲۰۰۷: ۱۱۹).

داستان «في جنازتي»، یکی از بهترین نمونه‌های داستان‌های غنایی «غسان کنفاني» به‌شمار می‌آید؛ این اثر با بیان بُعدی فردی از تمامی جوانب زندگی خود آغاز می‌شود و به یکباره، انسجام داستانی بر مبنای آشنایی او با یك زن رخ می‌دهد که این موضوع، نقطه‌ی عطف داستان ایجاد می‌شود؛ به‌طوری‌که این دو بیش از بیش دلباخته‌ی یکدیگر می‌گردند با این وجود، حادثه‌ای برای راوی صورت می‌گیرد که او را به ترك معشوق وا می‌دارد و پیش از مطرح‌ساختن این امر نزد معشوق، معشوق (به دلیل دلبستگی به فرد دیگری) زودتر از این عشق کناره می‌کشد. در این داستان راوی، سختی‌های دوران کودکی و سپس اتفاقات ناگواری که در طول زندگی با آن مواجه شده را به نگارش در آورده است.

نقد و تحلیل داستان «في جنازتي» با تکیه بر نظریه‌ی «آیلین بالدشویلر»

پس از بیان مؤلفه‌های نظریه‌ی بالدشویلر و معرفی داستان، لازم است تا در ادامه به تحلیل این داستان کوتاه بر اساس مؤلفه‌های نظریه‌ی یادشده پرداخته شود:

زمان‌پریشی

داستان «في جنازتي»، بیانگر تأملات ذهنی راوی است که بیشتر به زبان اول شخص روایت می‌شود و گاهی راوی، تبدیل به سوم شخص می‌گردد. داستان از زمان حال شروع شده و راوی در فضای ذهنی‌اش، از مصیبت‌ها و بدبختی‌هایش سخن می‌گوید. در ادامه، به گذشته رفته، از کودکی‌اش سخن می‌گوید و بیان می‌کند که در دوران کودکی مسئولیت خانواده را به دوش کشیده که این امر، سختی‌های بسیاری را بر عهده‌ی او گذاشته‌است. روایت از گذشته و دشواری‌هایش ادامه می‌یابد تا اینکه راوی به یکباره با زنی آشنا می‌شود و این امر تمامی ناامیدی او را به امید، بدل می‌کند؛ آن‌دو عاشق یکدیگر می‌شوند و راوی برای کار به شهری دیگر می‌رود، اما در آنجا بعد از مدتی متوجه می‌شود که به بیماری لاعلاجی گرفتارشده، مدت‌ها با خود کلنجار می‌رود تا اینکه تصمیم می‌گیرد با ایثار و از خودگذشتگی، از عشقش جدا شود. اما اتفاقی غیرمنتظره می‌افتد و پیش از آنکه راوی بخواهد بیان کند که دیگر قادر نیست تا با عشقش بماند، از سخنان او متوجه می‌شود که معشوقه‌اش دل در گرو فرد دیگری بسته که این موضوع، موجب وارد آمدن ضربه‌ی سخت دیگری در زندگی وی می‌شود و ادامه‌ی داستان، بیان این ضربه است.

زمان در این داستان بدین ترتیب است که روایت ابتدا در زمان حاضر جریان می‌یابد؛ اما این زمان عینی و بیرونی نیست، بلکه در ذهن راوی جریان دارد و بیشتر ناله‌های ذهن و قلبی دردمند است که بر قلم جریان دارد و هیچ حادثه‌ای بیرونی در طول آن رخ نمی‌دهد:

«أيتها الغالية...

لو أردت الحقيقة فأنا لا أعرف ماذا يتعين عليّ أن أكتب لك ... كل الكلمات التي يمكن أن يخفقها قلم مشتاق كتبتها لك عندما كنت هناك، أما الآن... فلاشيء أستطيع أن لا أكرره على مسمعك .. ماذا أقول لك؟ أ أقول كما يقول أي انسان سويّ بأن حبك يجري هادراً في دمي كطوفانٍ لا يلجم؟ .... فالدم الذي يحترق في لا قيمة له على الاطلاق: فهو دم يليق بإنسان عجوز، نصف ميت، نصف ساكن، ليس في صدره سوى صناديق الماضى المقفلة، أما مستقبله فمجرد شمعة تضيء آخر لهبها كي تنطفيء ثم ينتهي كل شيء[۱۰]» (كنفاني، ۱۹۸۷: ۵۹).

در ادامه، زمان به گذشته‌ای نزدیک (صبح همان روز) می‌رود. در این سطر، زمان حالت عینی پیدا می‌کند و در آن کنش دیده می‌شود. به بیان دیگر در اینجا، هرچند راوی باز هم از سختی‌هایش می‌گوید، اما زمان ذهنی و بی‌حادثه نیست:

«اليوم صباحاً صعدت الدرج راكضا حين شارفت نهايته أحسست بقلبي ينشد على ضلوعي و يتوتر حتى ليكاد ينقطع[۱۱]» (همان: ۵۹).

در ادامه، راوی به گذشته‌ای دورتر می‌رود و ضمن سخن‌گفتن از زمان کودکی خود، سختی‌های آن دوران را نیز ذکر می‌کند:

«ولكنّي كنت أعيش من أجل غدٍ لا خوف فيه.. و كنت أجوع من أجل أن أشبع في ذات يوم.. و كنت أريد أن أصل إلى هذا الغد[۱۲]» (همان: ۶۰).

در خلال متن فوق، راوی بیان می‌کند که در آن زمان به آینده و فردایی بهتر چشم داشته است. به بیان دیگر، در جستجوی این بوده که از آن حالت (گذشته و زمان حال آن موقع) گذر کند و به فردایی آرمانی برسد. این مطلب را در سطر زیر نیز قابل مشاهده است:

«و رغم ذلك... كنت أقول لذات نفسى «إصبر، يا ولد، إنک مازلت على أعتاب عمرك، و غداً، و بعد غد، سوف تشرق شمس جديد[۱۳]» (همان: ۶۰).

روایت همچنان در گذشته ادامه پیدا می‌کند و به‌جلو می‌رود تا اینکه راوی عاشق می‌شود و خاطرات عشقی خود را توصیف می‌کند. آنچه در این قسمت شایسته‌ی توجه می‌باشد، این است که توصیف خاطرات این دوره، طولانی‌تر از زمانی است که از مصیبت‌ها سخن به‌میان می‌آورد (همان: ۶۱). زمان به‌پیش می‌رود تا اینکه راوی برای کار به‌جایی دیگر می‌رود اما پس از مدت زمانی

کوتاه در آنجا متوجه بیماری لاعجلاش می‌شود و بعد از کشمکش درونی بسیار تصمیم می‌گیرد که فداکارانه از عشقش جداشود. اما پیش از آنکه حرفی بزند، از لابه‌لای سخنان فرد مورد علاقه‌اش متوجه می‌شود که او به فردی دیگر علاقمند شده است. در ادامه‌ی روایت، زمان به حال باز می‌گردد و واگویه‌های راوی و شکوه‌های او از این مسأله که چرا زن پیش‌دستی کرده و اجازه نداده تا داستانشان به نحوی دیگر تمام شود، را روایت می‌کند:

«أنت لا تعرفين كم حرمتني من وسيلتي الوحيدة التي كنت أريد فيها أن أقنع نفسي بأنني مازلت أستطيع أن أكون شجاعا... لماذا تسرعت في الاعتراف؟ لماذا؟ لماذا لم تتركي لي فرصتي الخاصة في أن أمثِّل آخر أدواري...[۱۴]» (همان: ۶۸)

در ادامه، داستان با این واگویه‌ها تمام می‌شود. آنچه از زمان در این داستان قابل توجه می‌باشد، این است که زمان برای راوی، تنها در گذشته، عینی است اما زمان حال این‌چنین نیست. به‌بیان دیگر، زمان حال راوی بیانگر واگویه‌های ذهنی و شکوه و شکایت‌های او از روزگار و عشقش است. بر این اساس می‌توان نتیجه گرفت که زمان حالی در داستان وجود ندارد و تمام قصه‌ی راوی همان گذشته‌ی دردناکش بوده است. چنانچه او خود در آخرین سطر داستان به این مسأله اعتراف می‌کند و بیان می‌دارد که با پیش‌دستیِ زن به بیان واقعیت، زندگی او (زن) شروع شده و زندگی راوی به پایان رسیده است:

«لو تأخرت في اعترافك، لكان تغيّر كل شيء. ولكن الفرصة ضاعت الآن... وابتدأت أنت تماماً من حيث انتهيت أنا[۱۵]» (همان: ۶۸).

بنابراین، در داستان مذکور، زمان حال از قسمِ پویا نیست و هیچ نوع حرکت و کنش بیرونی ندارد که این موضوع بر بی‌زمانیِ حال دلالت دارد؛ بی‌زمانی‌ای که نمودهای آن در ذهنی‌بودن، عدم پویایی و نداشتن کنش قابل مشاهده است. شاید از همین روست که داستان، «في جنازتي» (در مراسم تشییع جنازه‌ام) نامیده‌شده که بر زمان مرگ راوی اشاره دارد و طبیعی است که در حین مرگ، انسان در قید زمان نباشد. بر اساس آنچه گفته‌شد، داستان ««في جنازتي»» در دو سطح از زمان روایت شده است؛ سطح نخست، زمان گذشته که پویا و عینی می‌باشد و سطح دوم، زمان حال که ذهنی و بی‌تحرک است.

ذهن‌گرایی

یکی از ویژگی‌های داستان‌های غنایی معاصر این است که داستان در فضای ذهنی و درونی شخصیت‌ها رخ می‌دهد، به‌پیش می‌رود و نقش دنیای بیرونی در آن کم‌رنگ است؛ این امر در

داستان «في جنازتي» مشاهده می‌شود. پیشتر بیان‌شد که این داستان، روایتگر تأملات ذهنی راوی است. او در ابتدای داستان، مصیبت‌ها و بدبختی‌هایش را مرور می‌کند، در ادامه نیز از سختی‌های کودکی و نوجوانی می‌گوید. بیان دشواری‌های زندگی ادامه می‌یابد تا اینکه راوی عاشق می‌شود اما در نهایت عشقش سرانجام خوشی نداشته و مجدداً از سختی‌ها و شکست‌هایش در زندگی سخن می‌گوید. همچنین عنوان‌شد که روایت دو سطح دارد؛ سطح نخست که تأمل‌های ذهنی راوی از زندگی و گذشته‌اش است و سطح دیگر، بازگشت‌هایی به گذشته می‌باشد که در آن، عمل روایت و کنش بیرونی در آن پررنگ است.

در واقع در این متن، داستان تنها بر اساس دنیای ذهنی راوی پیش نمی‌رود؛ بلکه کنش خارجی نیز در پیشبرد آن دخیل است. بر این اساس می‌توان گفت که در داستان، نوعی آمیختگی بین عینیت و ذهنیت یا واقعیت و ذهن وجود دارد که این امر نیز از ویژگی‌های داستان‌های غنایی است؛ در این خصوص چارلزمی[۱۶] معتقد است که داستان‌های کوتاه غنایی، در نتیجه‌ی داستانی حاصل می‌شوند که موقعیتی معلق میان واقعیت و خیال دارد (پاینده، ۱۳۹۴: ۲/ ۱۸۹). آمیختگی ذهن و عین در این داستان بدین ترتیب است که متن، ابتدا با حدیث نفس شروع می‌شود:

«أيتها الغالية... لو أردت الحقيقة فأنا لا أعرف ماذا يتعين عليّ أن أكتب لك... كل الكلمات التي يمكن أن يخفقها قلم مشتاق كتبتها لك عندما كنت هناك أما الآن... فلا شيء أستطيع أن لا أكرره على مسمعك... أ أقول كما يقول أي إنسان سويّ بأن حبّك يجري هادراً في دمي كطوفان لا يلجم؟ كنت أستطيع أن أقول لك ذلك لو كان هذا الذي يجري في شراييني شيئاً ذا قيمة ... ولكنني في الحقيقة إنسان مريض[۱۰]» (کنفانی، ۱۹۸۷: ۵۹).

در ادامه، راوی همچنان از خود و مشکلاتش سخن می‌گوید تا اینکه روایت به گذشته می‌رود و حوادث آن زمان نقل می‌شود؛ در اینجا داستان از فضای ذهنی خارج می‌گردد و در فضایی عینی جریان می‌یابد، هرچند که همچنان ذهنیت خسته و ناامید راوی در ترسیم گذشته نقش دارد. به بیان دیگر، گذشته در فضایی کاملاً عینی و رئالیستی بازسازی نمی‌شود، بلکه بیشتر در ضمن تأملات و نگاه راوی بدان و به دنیا روایت می‌گردد:

«ولكنني كنت أعيش من أجل غد لا خوف فيه... وكنت أجوع من أجل أن أشبع في ذات يوم... وكنت أريد أن أصل إلى هذا الغد... لم يكن لحياتي يومذاك أيّة قيمة سوى ما يعطيها الأمل العميق الأخضر بأنَّ السماء لا يمكن أن تكون قاسية إلى لاحدود... ولكن السماء، والأرض وكل شيء كانت على شكل مغاير لآمال الصغير... لقد مضت الشهور قاسية بطيئة ... وحين كبر... تسلمته عائلته كي يعطيها اللقمة التي أعطته يوم لم يكن يستطيع أن ينتزعها بنفسه ... المسؤولية شيء

جميل... لكن الرجل الذي يواجه مسؤولية لا يقدر على احتمالها تسلب رجولته شيئاً فشيئاً تحت ضغط الطلب[۱۷]» (همان: ۶۰).

در متن فوق، راوی به گذشته بازمی‌گردد تا شروع مصیبت‌های زندگیش را بیان کند؛ در این بازگشت، حوادث بیرونی زیاد توصیف نمی‌گردد، بلکه متن با بیان ترس و امید راوی شروع می‌شود و احساسات کودکی راوی بیان می‌گردد که همگی مواردی ذهنی‌اند. با ذکر اینکه خانواده‌ی کودک او را تسلیم کار نمودند تا خرج خانه را دربیاورد، فضا اندکی جنبه‌ی عینی به‌خود می‌گیرد؛ اما در جمله‌های بعد، مطالبی می‌آید که بیانگر نگاه راوی به مسئولیت و زندگی است. بنابراین، در داستان فوق، آنجا هم که حوادث بیرونی نقل می‌گردد، بازهم در فضای ذهنی حضوری قاطع دارد و چنانچه در ابتدا گفته شد، داستان در آمیزه‌ای از واقعیت و ذهن جریان می‌یابد.

این داستان که یکی از بهترین نمونه‌های داستان‌های غنایی غسان کنفانی به‌شمار می‌آید، با بیان انفرادی فردی از تمامی جوانب زندگی خود آغاز می‌شود و به یکباره، انسجام داستانی بر مبنای آشنایی او با یك زن رخ می‌دهد که در اینجا نقطه‌ی عطف داستان اتفاق می‌افتد؛ به‌طوری‌که این دو بیش از بیش دلباخته‌ی یکدیگر می‌گردند اما حادثه‌ای برای راوی رخ می‌دهد که او را به ترك معشوق وا می‌دارد. اما پیش از مطرح‌ساختن این امر نزد فرد موردعلاقه‌اش، او زودتر از این عشق، کناره می‌کشد.

عاطفه و خیال

داستان کوتاه «في جنازتي»، بر پایه‌ی دو احساس اصلی یأس و امید نگاشته‌شده است. در ابتدای این داستان، شخصیت اصلی، به‌خاطر شرایط نابسامان دوران کودکی و نوجوانی خود، نسبت به دنیا احساس ناامیدی و بدبینی زیادی دارد. در ادامه، عاشق می‌شود و برای مدتی امیدوار می‌گردد که موجب می‌شود در این قسمت، عاطفه‌ی امید و عشق در متن جریان یابد. بعد از جدایی از عشقش، متوجه می‌شود که به بیماری لاعلاجی گرفتار شده که این موضوع منجر به تشدید بدبینی و ناامیدی‌اش شده و تا پایان داستان و جدایی دائمی از زن موردعلاقه‌اش، این احساس بیشتر و بیشتر می‌گردد. در ابتدای داستان احساس ناامیدی راوی از تک تک واژگان متن و تمامی جمله‌هایش با شدت زیادی مشخص است؛ به‌حدی‌که خودزنی و خودکم‌بینی از آن برداشت می‌شود:

«لو أردت الحقيقة فأنا لا أعرف ماذا يتعين عليّ أن أكتب لك... كل الكلمات التي يمكن أن يخفقها قلم مشتاق كتبتها لك عندما كنت هناك، أما الآن ... فلا شيء أستطيع أن أكرِّره على

مسمعك... ماذا أقول لك؟ أ أقول كما يقول أي إنسان سوىّ بأنَّ حبك يجري هادراً في دمي كطوفان لا يلجم؟ كنت أستطيع أن أقول لك ذلك لو كان هذا الذى يجري فيي شراييني شيئاً ذات قيمة ... ولكنّني في الحقيقة انسان مريض...فالدم الذي يحترق في لا قيمة له على الاطلاق: فهو دم يليق بإنسان عجوز، نصف ميت، نصف ساكن ليس في صدره سوى صناديق الماضي المقفلة، أمّا مستقبله فمجرد شمعة تضيء آخر لهبها كي تنطفىء ثمّ ينتهي كلّ شيء...كنت أعتقد أيَّتها الغالية، أنَّ الأيام حين تمرّ سوف تبلسم قليلاً من الجرح... ولكن يبدو لي الآن أنَّني أشتدّ تهاوياً كشيء أفرغ من تماسكه على حين فجأة فهو لا يعرف ماذا يقيمه. إن كل يوم يمرّ يحرف في صمودي صدعاً لا يعوض و كل لحظة تصفع وجهى بحقيقة أمر من حقيقة...[١٨]» (كنفاني، ١٩٨٧: ٥٩).

در متن فوق، واژه‌های «يخفق، لا أستطيع، لا قيمة، مريض، عجوز، نصف ميت، نصف ساكن، تهاوي، افرغ، صدعا، صفع» و غیره، همگی بر ناامیدی، شکست، ناتوانی و ضعف دلالت دارند. راوی خود را شکست‌خورده، ناتوان و بی‌ارزش می‌بیند و معتقد است که اکنون او چون افراد سالخورده، نیم‌مُرده است. در این قسمت، تصاویر نیز کاملاً با احساس همخوان هستند؛ به‌عنوان مثال، راوی آینده‌اش را به شمعی تشبیه می‌کند که آخرین شعله‌هایش را می‌سوزاند و منتظر خاموشی و پایان است. دلالت‌های سوختن و به‌پایان رسیدن، بارهای معنایی این تشبیه هستند که راوی به خود و وضعیتش نسبت می‌دهد. در سطر پایانی، تصویر «الأيام تبلسم قليلاً من الجرح» به‌کار می‌رود که به‌معنای «شکوفاشدن اندکی از زخم توسط روزگار» است. در واقع، در این تصویر زخم به گلی تشبیه‌شده که شکفته می‌شود.

این تشبیه، بیانگر نگاهی بدبینانه به دنیاست و این تصویر را به خواننده تداعی می‌کند که ماهیت دنیای راوی، زخم است؛ هرچندکه در ظاهر ممکن است شکفته‌شود و ظاهر شکفتن و شکوفاشدن را بگیرد. در ادامه نیز، حالت خود را به وضعیتی تشبیه‌کرده که از انسجام و نظام، تهی‌شده است. واضح است که اگر انسان، انسجام درونی را نداشته باشد، به یکباره فرو می‌ریزد. در پایان، گذر لحظه لحظه‌ی عمر را به سیلی‌های مداوم بر صورت تشبیه‌کرده است.

براساس آنچه گفته‌شد، در متن فوق، تمامی واژگان، جمله‌ها، تشبیه‌ها و استعاره‌ها، فضایی کاملاً ناامیدانه و یأس‌آلود و سیاه را به متن داده و از این حیث، متن بسیار تأثیرگذار و عاطفی است.

متن در این فضا ادامه پیدا کرده و راوی گذشته‌ی غم‌بارش را توصیف می‌کند تا اینکه به لحظه‌ی عاشق‌شدنش می‌رسد. در اینجا فضای داستان، برای مدتی کاملاً عوض می‌شود و متن نیز به تناسب با آن، دلالتی دیگر به خود می‌گیرد:

«ثمَّ حدث شيءٌ جميل، لقد انشقت الغيوم المتكوِّمة عن ضوء بعيد، تحررت قليلاً من ضغط الحاجة ... ثمَّ ... ثمَّ تعرفت إليك... أتذكرين؟ لقد جمعتنا حفلة صغيرة، وحين التقت عيونى بعيونك أحسست بمعول ينقض في صدري فيهدم كل المرارة التي اجترعتها طوال طفولتي... كان شعرك في أروع فوضى، وكانت عيونك مؤطرة بسواد آسر... لقد وجدت نفسي أحدق اليك دون وعى وكتبت أنت عن هذه اللحظة في مذكراتك ـ التيى قرأتها فيما بعد- أنَّك استلطفت هذا البحار الذي يحدق...و مرة بعد مرة كنت أراك فأرى نفسي أشد التصاقاً بنفسي... كنت أقف أمامك كطفل يفصله عن لعبته زجاج واجهة ملونة فحسب... وترتجف الكلمات الموهنة في حلقي ثم تتساقط واحدة تلو الأخرى إلى صدري فأسمع لها خفقاً عنيفاً يهزّ أضلاعي ... وعرفتك أكثر فأكثر ... وكتبت في مذكراتك عن تلك الأيام[۱۹]» (همان: ۶۱).

در بندهای فوق، علاوه بر اینکه فضا حالتی امیدوارانه به خود می‌گیرد، زبان داستان نیز شاعرانه‌تر می‌شود. در متن بالا، واژه‌ها و ترکیب‌های «إنشقَّت الغيوم، الضوء، تحرَّرتُ، دون وعي، خفق[۲۰]» و کلماتی از این دست، همگی بر نوعی تحول، تکان و جنبش دلالت دارند و القاگر مفهوم زندگی هستند. افزون بر این، اگر به ساختارهای صرفی افعال «انشقَّ، تحرَّر، تعرَّف، ترتجف، تتساقط» و غیره دقت شود، می‌توان مشاهده کرد که همگی از باب‌های «انفعال، تفعَّل، افتعال و تفاعل» هستند که بر مطاوعه یا نوعی تأثر و خودجوشی و تغییر دلالت دارند. در این فضا، زبان داستان، به شعر نزدیک می‌شود؛ به‌نحوی که خواننده گمان می‌کند، نثری شاعرانه را می‌خواند که نمونه‌ی بارز آن در بند زیر قابل مشاهده است:

«و كتبت لي، يومذاك، تقولين: «لماذا أنا أشتاق إليك كل هذا الشوق، إذا كانت «أنا» تعنينا نحن الاثنين... كما اتفقنا؟» وكنت أنا أضم أملى بعنف يليق به. وكنت أريدك... أريدك. بكل ما في هذه الكلمة من طلب ... وبدا لي أن الحياة قد ابتسمت أخيراً وأنَّ القلعة الجهمة من الألم، القلعة التي ارتفعت حجراً مراً فوق حجر مرّ في وجودي... هذه القلعة أطل من فوقها الآن على كل هذه السعادة[۲۱]» (همان: ۶۲).

در ادامه، زمانی‌که شخصیت داستان مجبور است که برای کار از زن مورد علاقه‌اش دور شود، نویسنده از طرفی اشتیاق خود را به وصال بیان می‌کند و از سوی دیگر، از سختی‌های جدایی و کار سخن به‌میان می‌آورد. در اینجا هرچند لحن همچنان احساسی است، اما کمی رنگ و بوی ناامیدی را به‌خود می‌گیرد. به بیان دیگر، دو احساس امید و ناامیدی در این قسمت از متن وجود دارد و به نظر می‌رسد پارادوکس زیبایی که در متن زیر مشاهده می‌شود، بر احساسات متناقض فوق دلالت کند:

«و غبت عنك بعيداً حيث أقتلع لقم عيشى اقتلاعاً... و هناك، في ذلك البلد البعيد الذي يحتوي على كلِّ شيء و ليس فيه أي شيء... البلد الذي يعطيك كلّ شيء ويضن عليك بكل شيء، في ذلك البلد البعيد الذي يتلوَّن أفقه في كلّ غروب بحرمان ممض، والذي يشرق صباحه بقلق لا يرحم[٢٢]» (همان)

در متن فوق، پارادوکس «يحتوي على كلّ شيء و ليس فيه أي شيء/ يعطيك ويضن عليك»، موجب شاعرانه‌تر شدن زبان گشته‌است. افزون بر آن، تصویری که شخصیت از شهر ارائه می‌دهد کاملاً شاعرانه می‌باشد؛ او غروب شهر را با صفت «رنگارنگ از محرومیتی تلخ» وصف می‌کند و صبحش را نورانی از «اضطرابی بی‌رحم» به‌تصویر می‌کشد که هر دوی این تصویرها شاعرانه و برخاسته از شوق و دردمندی است.

در بخش دیگر داستان، وقتی شخصیت متوجه بیماری لاعلاجش می‌شود، احساس ناامیدی، ناتوانی و بدبینی در داستان به نهایت خودش می‌رسد و این امر در زبان داستان و تصویرهای آن پدیدار می‌گردد:

«و حين عادت بي أعصابي، سمعت كلمات جوفاء يقيؤها الطبيب بلا أعماق، كلمات عن الأمل، عن الشجاعة، عن العلم، عن الشباب... كلمات فقدت كل معانيها، وأصبحت حروفها مجرد ديدان صغيرة تلتف حول نفسها بلا مبرر..[٢٣]» (همان: ٦٢-٦٣).

بند فوق، مربوط به زمانی است که راوی در مطب پزشک متوجه می‌شود که به بیماری لاعلاجی دچار شده و در اینجا راوی، از استعاره استفاده می‌کند و سخن‌گفتن و کلمات پزشک را به استفراغ تشبیه می‌کند. در ادامه نیز واژه‌های او را به کرم‌هایی تشبیه می‌کند که گرداگرد خود می‌لولند. استعاره‌ی فوق بیانگر نهایت ستوه شخصیت از دنیاست و نشان می‌دهد که او تا چه حد دنیا را بد و سیاه می‌بیند. تشبیه دوم نیز، دلالت‌هایی چون بیهودگی و ویرانگری را در خود دارند؛ چراکه از سویی، لولیدن بی‌هدف بر گرد خود «تلتف حول نفسها بلا مبرِّر»، بر پوچی و تهی‌بودن اشاره دارد و از سوی دیگر، مفهوم کرم نیز بر نابودی و فساد دلالت دارد.

نماد

اصلی‌ترین نماد این داستان، تعاملات روحی و روانی در بطن زندگی این دو زوج است که در قالب عنوان «في جنازتي» مصداق می‌یابد. به‌نظر می‌رسد مبنای اصلی و رویکرد ساختاری نویسنده از انتخاب این داستان، عناصر ناپایداری است که در ابتدا پایدار به نظر می‌رسد و خواننده تمامی روابط و مناسبات واقع‌گرایانه که اصلی‌ترین جزء آن فراق بین دو نفری که به احساس یکدیگر

اعتماد کرده‌بودند است را از ابتدای امر درك می‌کند؛ اما این امر فقط در سطح روئین داستان جریان یافته و در بطن آن، زن با بروز رفتار خودخواهانه، نام و مسیر داستان را تغییر داده بود.

نتیجه‌ی داستان

در خصوص نتیجه داستان می‌توان گفت که تمام داستان بر روال منطقی اهداف نویسنده شکل می‌گیرد که در پی اثبات افکار و عقاید خود، با گرفتن خط مشی دقیق در راستای اهداف خود قدم بر می‌دارد؛ افکاری که ناشی از اوهامی خیالی و واقعی است.

نتیجه

این پژوهش به بررسی نظرات «آیلین بالدشویلر» به‌عنوان یکی از منتقدان داستان کوتاه غنایی، پرداخته و عناصر پنج‌گانه‌ای که وی، در تحلیل داستان کوتاه مطرح کرده بود را مورد مطالعه قرار داده است. در این نوع داستان، توجه به افکار درونی شخصیت‌ها، نمود فراوانی دارد و عموماً فرجام این داستان ها، گشوده است.

همچنین مقاله‌ی حاضر با مطالعه‌ی داستان کوتاه «في جنازتي» اثر «غسان کنفاني» با تکیه بر نظریه‌ی یادشده، به این جمع‌بندی رسیده است که از میان اصول پنج‌گانه‌ی بالدشویلر، عنصر زمان‌پریشی، خیال و ذهن‌گرایی، بیشترین نمود را در داستان یادشده یافته، اما از عنصر "پایان باز"در آن بهره نبرده است. در واقع نویسنده با استفاده از عناصر مطرح‌شده، تجربیات واقعی زندگی فردی و اجتماعی را به‌تصویر کشیده و می‌توان داستان او را بازتاب درونیات خوانندگان و یکی از بهترین نمونه‌های داستان کوتاه غنایی به‌شمار آورد.

همچنین زمان حال در داستان «في جنازتي» را نمی‌توان از نوع زمان پویا به‌شمار آورد؛ چرا که در آن هیچ نوع حرکت و کنش بیرونی مشاهده نمی‌شود و این موضوع بر بی‌زمانیِ حال دلالت دارد؛ بی‌زمانی‌ای که نمودهای آن در ذهنی‌بودن، عدم پویایی و نداشتن کنش قابل مشاهده است. بر این اساس، داستان «((في جنازتي))» در دو سطح زمان گذشته با خصلت پویا و عینی بودن و زمان حال که ذهنی و از تحرک برخوردار نیست، روایت شده است.

پی‌نوشت‌ها

1. Eileen Baldshuiler
2. Anachronies

3. Analepsis
4. Prolepsis
5. flash back
6. flash forward
7. Georg Wilhelm Friedrich Hegel
8. Immanuel Kant
9. Northrop Frye

۱۰. عزیزم! واقعیت را بخواهی نمی‌دانم که چه باید بنویسم ... وقتی که آنجا بودم، تمامی واژگانی را که قلمی مشتاق می‌تواند به حرکت آرد، نوشتم، اما اکنون ... چیزی نیست که بتوانم به گوشت تکرار نمایم ... چه به تو بگویم؟ آیا به مانند هر فرد دیگری بگویم که عشقت به مانند توفانی مهارناشدنی در خونم می‌غرد؟... خونی که در رگم می‌سوزد هیچ ارزشی ندارد: چراکه آن خونی است که مناسب پیری نیم‌مرده و نیم‌متحرک است که در سینه‌اش جز صندوق‌های بستهٔ گذشته نیست، اما آینده‌اش شمعی است که آخرین شعله‌هایش را می‌تاباند تا در ادامه خاموش گردد و همه چیز پایان یابد.

۱۱. امروز صبح به حالت دو از پله‌ها بالا رفتم و وقتی به پایانش رسیدم، احساس کردم که قلبم بر دنده‌هایم می‌کوبد و پریشان است؛ به حدی که نزدیک است تکه تکه گردد.

۱۲. من برای فردایی بی‌ترس می‌زیستم. و برای اینکه روزی سیر گردم، گرسنگی می‌کشیدم... و می‌خواستم به این فردا برسم.

۱۳. با وجود این... به خود می‌گفتم «صبر کن‌ای پسر! تو هنوز در آستانه‌ی عمری و فردا و پس فردا خورشیدی دیگر خواهد تابید.

۱٤. نمی‌دانی که چقدر مرا از تنها وسیله‌ام محروم کردی؛ تنها وسیله‌ای که داشتم و می‌توانستم با آن خودم را قانع کنم که هنوز می‌توانم شجاع باشم... چرا در اعتراف عجله کردی؟ چرا؟ چرا فرصت مخصوص مرا برایم ندادی تا آخرین نقشم را بازی کنم...

۱۵. اگر در اعترافت کمی تأخیر می‌کردی، همه چیز عوض می‌شد. اما اکنون فرصت گذشته است و تو کاملاً از آنجاکه من به پایان رسیدم، شروع کردی.

16.Charls may

۱۷. من برای فردایی بی‌ترس می‌زیستم. و برای اینکه روزی سیر گردم، گرسنگی می‌کشیدم و می‌خواستم به این فردا برسم. زندگی من هیچ ارزشی نداشت جز امیدی ژرف و سبز که در وجودم بود و این را به من القا می‌کرد که آسمان نمی‌تواند تا بی‌نهایت سخت باشد... اما آسمان و زمین و همه‌چیز متفاوت با آرزوهای کودک بودند. ماه‌های سخت به کندی گذشت... و وقتی بزرگ شد... خانواده‌اش از او خواستند که لقمه‌ای را که روزی بدو داده بودند و او نمی‌توانست خود آن را در بیاورد، بدیشان بدهد... مسئولیت زیباست... اما مردی که با مسئولیتی مواجه شود که تاب آن را ندارد، مردانگی‌اش اندک اندک در زیر بار درخواست، ستانده می‌شود.

۱۸. واقعیت را بخواهی نمی‌دانم که چه باید بنویسم... وقتی که آنجا بودم، تمامی واژگانی را که قلمی مشتاق می‌تواند به حرکت آرد، نوشتم، اما اکنون... چیزی نیست که بتوانم به گوشت تکرار نمایم... چه به تو بگویم؟ آیا به مانند هر فرد دیگری بگویم که عشقت به مانند توفانی مهارناشدنی در خونم می‌غرد؟... خونی که در رگم می‌سوزد هیچ ارزشی ندارد: چراکه آن خونی است که مناسب پیری (نیم)مرده و (نیم)متحرک است که در سینه‌اش جز صندوق‌های بسته‌ی گذشته نیست، اما آینده‌اش شمعی است که آخرین شعله‌هایش را می‌تاباند تا در ادامه خاموش گردد و همه چیز پایان یابد. خونی که در رگم می‌سوزد هیچ ارزشی ندارد؛ چراکه آن خونی است که مناسب پیری نیم‌مرده و نیم‌متحرک است که در سینه‌اش جز صندوق‌های بستهٔ گذشته نیست، اما آینده‌اش شمعی است که آخرین شعله‌هایش را می‌تاباند تا در ادامه خاموش گردد و همه چیز پایان یابد. عزیزم گمان می کردم روزگار اندکی از زخم را می‌شکوفاند، اما به نظر می رسد گویا من همچون چیزی که از انسجام تهی گشته، رو به سقوط و فنا هستم، و نمی دانم چه چیزی مرا پایدار نگه خواهد داشت!

۱۹. سپس حادثه‌ای زیبا رخ داد و از دل ابرهای انباشته نوری دور سوسو زد، اندکی از فشار نیاز رها شدم... سپس... سپس با تو آشنا شدم... آیا به یاد می‌آوری؟ جشنی کوچک ما را گرد هم آورد و وقتی چشمانم به چشمانت خورد، گمان کردم کلنگی سینه‌ام را فرو ریخت و همهٔ تلخی‌هایی که در کودکی نوشیده بودم، ویران شد. موهایت زیباترین هرج و مرج بودند و چشمانت حاشیه خورد با سیاهی‌ای اسارت‌گر... خودم را دیدم که ناخودآگاه به تو خیره گشته‌ام و تو نیز در دفتر خاطراتت که بعدها خواندم، از این لحظه نوشتی و گفتی که دریاهایی را که خیره شده بودند، زیبا یافتی....و برای بارهایی تو را می‌دیدم و اینچنین می‌پنداشتم که بیشتر به خود چسبیده‌ام. به مانند کودکی که تنها شیشه‌ی ویترینی رنگارنگ، او را از اسباب‌بازی‌اش دور نگه داشته، در برابرت می‌نشستم و واژگان سب در گلویم به ارتعاش می‌افتاد و یکی پس از دیگری به سینه‌ام می‌افتاد و من در اثر آن، تکانی سخت را می‌شنیدم که دنده‌هایم را به لرزه می‌آورد.

۲۰. ابرها کنار رفت، نور، آزاد شدم، ناخودآگاه، تپش و سوسو و غیره

۲۱. آن روز به من نامه نوشتی و گفتی: «چرا من تا این حد به تو اشتیاق دارم، و منظورت از «من» هر دوتایمان بود... چنانچه با هم قرار کردیم؟» و من با شدتی که شایسته‌ی آرزویم است، آن را در آغوش می‌کشیدم و می‌خواستمت... می‌خواستمت. با تمامی نیازی که در این واژه است... و برایم اینچنین به نظر رسید که زندگی در اکنون به من لبخند زده و قلعه‌ی عبوس درد، قلعه‌ای که با سنگ‌های تلخ در زندگیم روی هم انباشته‌شده بود... اکنون از بالای این قلعه مشرف به این خوشبختیم.

۲۲. از تو دور شدم و به جایی رفتم که به سختی لقمه‌های زندگی را در آن می‌کندم... در آنجا، در آن شهر دوری که همه چیز دارد و هیچ در آن نیست... شهری که همه چیز به تو می‌بخشد و همه چیز را از تو دریغ می‌دارد، در آن شهر دوری که کرانه‌اش در هر غروبی با محرومیتی تلخ رنگارنگ می‌شود و صبحش با اضطرابی بی‌رحم تابنده می‌گردد.

۲۳. وقتی به خود آمدم، واژگانی توخالی را شنیدم که پزشک بدون هیچ ژرفایی استفراغ می‌کند، واژگانی در مورد امید، شجاعت، علم و جوانی ... واژه‌هایی که معناهایش را از دست داده بود و حرف حرفش چنان کرم‌هایی کوچک شده بود که بی‌دلیل گرد خود می‌لولید.

منابع ومآخذ

- آریان‌پور، یحیی، (۱۳۸۵)، **زندگی و آثار هدایت**، تهران: زوار.
- ارسطو، (۱۳۸٦)، **هنر شاعری بوطیقا**، مترجم فتح‌الله مجتبایی. نشر فردوس
- براهنی، رضا، (۱۳۸۰). **قصه‌نویسی**، تهران: نشر نو.
- پاینده، حسین، (۱۳۹٤). **نظریه‌های رمان**، چاپ سوم، تهران: انتشارات نیلوفر.
- پورنامداریان، تقی، (۱۳۷٤) . **سفر در مه**، تهران: زمستان.
- داد، سیما، (۱۳۷۸). **فرهنگ اصطلاحات ادبی**، تهران: انتشارات مروارید.
- زركلي، خير الدين، (۲۰۰۷)، **الأعلام**، الجزء الخامس، بيروت: دار العلم للملايين.
- زيتوني، لطيف، (۲۰۰۲)، **معجم مصطلحات نقد الرواية**، لبنان: مكتبة لبنان ناشرون.
- ساروخانی، باقر، (۱۳۷۰)، **درآمدی بر دایرةالمعارف علوم اجتماعی**، تهران: کیهان.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا، (۱۳۷۰). **صور خیال در شعر فارسی**، تهران: آگاه.
- فرای، نورتروپ، (۱۳٦۳). **تخیل فرهیخته**، ترجمه‌ی سعید ارباب شیرانی. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- غفاری، سحر، (۱۳۸۹). «پسامدرن تصعنی، نقد و بررسی شگردهای فراداستان در رمان بیوتن»، **فصلنامة نقد ادبی**. سال سوم. ش ۹: ۷۳-۸۹.
- كنفاني، غسان، (۱۹۸۷). **موت سرير رقم ۱۲**، بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية.
- مرادی صومعه‌سرایی، غلامرضا، (۱۳۷۲)، **پایانی برای قصه‌نویسی سنتی**، رشت
- مستور، مصطفی، (۱۳۷۹). **مبانی داستان کوتاه**، تهران: نشر مرکز
- میرصادقی، جمال، (۱۳۹۳)، **پیشکسوت‌های داستان کوتاه جهان**، تهران: نشر نیلوفر.
- می، پروست، (۱۳۸۱)، **داستان های فرانسوی**، ترجمه‌ی فرزانه طاهری. تهران: طرح نو.
- هیوز، هنری (۱۳٦۹)، **آگاهی و جامعه**، ترجمه‌ی عزت‌الله فولادوند. تهران: اندیشه‌های عصر نو.
- Allan Powell, M. 1990. **What is Narrative criticism?** Minneapolis: Fortress Press.
- Genette, G., 1980.**Narrative Discourse.Trans: Jane E. Lewin**. Ithaca: Cornell University Press.

تحليل قصة غسان كنفانى القصيرة «في جنازتي» بناءً على نظرية «آيلين بالدشويلر»

مونا آرام‌فر[1]*
اشرف چگينى[2]

المُلَخَّص

تمثل القصة القصيرة انعكاساً لأفكار الكاتب لتحقيق مفاهيمٍ كالعدالة والحرية، وكذلك تمثل تجسيداً للأماني الممكنة وغيرالممكنة. لذا يسعى الكاتب في القصة القصيرة لتصوير هذه الهواجس الفردية والاجتماعية. يعتقد «آيلين بالدشويلر» وهو من منظرى القصة القصيرة الغنائية- أن ذهن الشخصيات وعوالمهم الداخلية تبرز في القصص القصيرة، أما الحبكة فهي الأقل أهمية. إذ يعتقد بالدشويلر أن هدف الكاتب في القصة القصيرة الغنائية، تقديم عرض تصويري مباشر لأفكار وأحاسيس الشخصيات الرئيسة في القصة. لذا فإن تحليل القصص العربية القصيرة من هذه الزاوية، سيكون مهماً للغاية للكشف عن مكنونات وأفكار الكاتب للوصول إلى التيارات الفكرية والاجتماعية في مجتمع ما. تهدف هذه المقالة اعتماداً على المنهج الوصفى- التحليلى إلى دراسة قصة «في جنازتي» للكاتب غسان كنفاني وفقاً لمبادئ بالدشويلر الخمسة. وقد توصلت المقالة إلى أن أبرز عناصر نظرية بالدشويلر التي تتجلى في هذه القصة القصيرة هي المفارقة الزمنية والذاتية والعاطفة والخيال، بحيث يمكننا أن نعدَّ قصة «في جنازتي» واحدة من أفضل القصص الغنائية.

الكلمات الدليلية: القصة القصيرة الغنائية، نظرية بالدشويلر، غسان كنفاني، قصة «في جنازتي».

١-دكتوراة في فرع اللغة الفارسية و آدابها بجامعة آزاد الإسلامية-ورامين (پيشوا)
٢-الأستاذة المساعدة في فرع اللغة العربية و آدابها بجامعة آزاد الإسلامية-ورامين (پيشوا)