Jostarnameh Comparative Literature
Year sixth/ Number twenty-second[th]/ Winter ۲۰۲۳

Analysis of the Story Elements in the Novel "The Postman" with an Emphasis on the Structural Elements of the Plot

Sonia Faghani[۱],Maliheh Mahdavi[۲], Masoud Mahdian[۳]

Abstract

Every story is made up of parts that make up the body of that story, and the criticism of the authors' art of storytelling is expressed by examining and analyzing these elements. This article is devoted to the investigation of story elements in the novel "The Postman" by Chista Yathrebi. The selection criterion was the audience's attention and acceptance of this novel. The purpose of this research is to criticize and analyze the elements of the story and the quality of its use in this romantic novel in order to answer this question: "what are the most obvious story elements in the novel 'The Postman'?" For this purpose, by using library-documentary manner, descriptive-analytical method, structural elements, after stating the general plan of the research, the literature review, and after explaining the types of stories, the important elements of this novel was investigated. The most important finding of this research is that the plot of the stories follows a certain cause and effect order and often has a simple and elementary plot. The characters are more human and static. The romantic and often true-like theme is present in the stories. The point of view used to narrate the stories is the first person point of view and the conversations are very effective in the process of the story. The author often mentions the scene in the manner of summarizing and shortening it.

Keywords*:* Novel, Story Elements, Plot, Characterization, The Postman.

.

[۱]PhD student in Persian language and literature, Aliabad Katool Branch, Islamic Azad University, Aliabad, Iran.
[۲]Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Aliabad Katool Branch, Islamic Azad University, Aliabad, Iran. (corresponding author) E-mail: Ma.mahdavi@yahoo.com
[۳]Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Aliabad Katool Branch, Islamic Azad University, Aliabad, Iran.

Sources and references

١. Adhami sayadmahaleh, H., & Adhami sayadmahaleh, H. (٢٠١٩). Analysis of the main characters in the Candide novel by Voltaire based on the theory of Abraham Maslow. Jostarnameh Journal of comparative Literature Studies, ٣(٧), ١٠٠-١١٦.

٢. Avner, Z. (١٩٨١). Foundations of Marxist Aesthetics. Translated by K.M. Peivand, Tahran: Peivand.

٣. Ayyoub, M. (٢٠٠١), Time and storytelling in the contemporary Palestinian novel between١٩٧٣-١٩٩٤. Beirut: Publishing and Distribution House.

٤. Bertens, H. (٢٠١٢). Literary Theory: The Basics. Translated by MohammadReza Abolghasemi, Tehran: Mahi.

٥. Dad, S. (٢٠٠٤). Dictionary of Literary Terms. Tehran: Morvarid.

٦. Ebrahimi, N. (١٩٩٩). Structure and Basics of Fiction Literature, Tehran: Sooreh Mehr.

٧. Hosseini, S., & Sajjadi, B. (٢٠١٨). Representation of the Sub-Conscious in Narration from a Psychoanalytical Approach: A Study of Stream of Consciousness in Sadegh Hedayat's "Tomorrow". Quarterly Journal of Contemporary Persian Literature, ٨(٢), ٣٥-٦٢.

٨. KhanMohammadzadeh, R. (٢٠١٩). Naturalism in fiction, Tehran: Farhoosh.

٩. Khosravani Majd, M. (٢٠٠٩). Fiction literature to dramatic literature (Mohammad Ali Jamalzadeh to Hassan Moghaddam). Tehran: Khosravani.

١٠. Irani, N. (٢٠١٠). The art of the Novel. Tehran: Abangah.

١١. Lodge, D. (٢٠٠٧). The Novel Now: Theories and Practices. Translated by Hossein Payandeh, Tehran: Niloofar.

۱۲. Mastour, M. (۲۰۱۲). Basics of short story. ٤ Ed, Tehran: Markaz.

۱۳. MirSadeghi, J. (۲۰۱۸). Fiction. Tehran: Sokhan.

۱٤. MirSadeghi, J. (۲۰۰۷). Story Elements. ٥ed, Tehran: Sokhan

۱٥. MirSadeghi, J. (۱۹۹۹). Dictionary of the art of story writing. ۱ed, Tehran: Mahnaz

۱٦. Parsinejad, K. (۲۰۱۸). Fiction: Structure, Basics, Types. Tehran: Ghalam Iranian Emrooz.

۱۷. Perrine, L. (۲۰۲۲). An Introduction to Fiction. Translated by AmirBabak Zand Vaili, Tehran: Kaniyar

۱۸. Perrine, L. (۲۰۲۲). Literature: Structure, Sound, and Sense. Translated by Hassan Soleimani & Fahimeh Esmaeilzadeh, Tehran: Rahnama.

۱۹. Rahgozar, R. (۲۰۱۸). Fictional literature of Iran after the Islamic Revolution. Tehran: Farhang & Andishe Eslami.

۲۰. Rezaei, M. A., Zirak, D., & Azar, D. (۲۰۲۰). Representation of Personality Anxiety Based on Karen Horne Theory in Simin Daneshvar's Wandering Island. Jostarnameh Journal of comparative Literature Studies, ٤(۱۲), ۷۸-۹۷.

۲۱. Rezvanian, G., & Noori, H. (۲۰۰۹). Narrator in the Novel of "Atash– Bedoon- e-Dood". Textual Criticism of Persian Literature, ۱(٤), ۷۹-۹٤.

۲۲. Rouzbeh, M. (۲۰۰۹). Contemporary Iranian Literature (prose), ٤th edition, Tehran: Roozegar.

۲۳. Sarshar, M. (۲۰۱۳). About the fiction literature of the fifth book: The basic cells of the story. Tehran: Kanoon Andishe Javan.

٢٤. Soleimani, M. (١٩٨٤). Another reflection on the story. ٢nd edition, Tehran: Sazman Tablighat Eslami.

٢٥. Taghavi, A. (٢٠١٩). Realism in Iranian fiction, Tehran: Paya.

٢٦. Yathrebi, Ch. (٢٠١٩). Postchi. ١٨ Ed, Tehran: Ghatreh.

٢٧. Zerrafa, M. (١٩٨٩). Translated by Nasrin Parvini, Tahran: Forooghi

فصل‌نامهٔ علمی جستارنامهٔ ادبیات تطبیقی

سال ششم، شمارهٔ بیست و دوم، زمستان ۱۴۰۱

تحلیل عناصر داستان در رمان «پستچی» با تأکید بر عناصر ساختاری طرح

سونیا فغانی[۱]، ملیحه مهدوی[۲]، مسعود مهدیان[۳]

تاریخ دریافت:۱۴۰۱/۸/۵، تاریخ پذیرش:۱۴۰۱/۱۰/۱۸

صص(۲۲۴ - ۱۹۱)

چکیده

هر داستان از اجزایی تشکیل شده است که پیکرهٔ آن داستان را تشکیل می‌دهند و نقد و بررسی هنر داستان پردازیِ نویسندگان، با بررسی و تحلیل این عناصر نمود می‌یابد. پژوهش حاضر به بررسی عناصر داستان در رمان «پستچی» از چیستا یثربی اختصاص یافته است. معیار انتخاب، توجه و استقبال مخاطبان به این رمان بوده است. هدف این پژوهش، نقد و تحلیل عناصر داستان و کیفیت کاربرد آن در این رمان عاشقانه است تا به این سؤال پاسخ دهد که بارزترین عناصر داستانی در رمان پستچی کدامند؟ بدین منظور به شیوهٔ کتابخانه‌ای- اسنادی و به روش توصیفی- تحلیلی و با بهره-گیری از عناصر ساختاری طرح بعد از بیان طرح کلّی پژوهش، پیشینهٔ تحقیق و بعد از تبیین انواع داستان، به بررسی عناصر مهم این رمان پرداخته شد. مهم‌ترین یافته‌های حاصل از این تحقیق این است که پیرنگ داستان‌ها از نظم علّی و معلولی خاصی پیروی می‌کند و اغلب دارای گره گشایی و پیرنگی ساده و ابتدایی است. شخصیت‌ها بیشتر انسانی و ایستا هستند. موضوع عاشقانه و غالباً حقیقت مانندی در داستان‌ها برقرار است. زاویهٔ دیدی که برای روایت داستان‌ها پیش گرفته شده زاویهٔ دید اوّل شخص است و گفتگوها در روند داستان بسیار اثرگذار است. نویسنده اغلب به ذکر صحنه به شیوهٔ تلخیص و کوتاه‌نمایی پرداخته است.

واژگان کلیدی: رمان، عناصر داستانی، پیرنگ، شخصیت‌پردازی، پستچی.

۱- دانشجوی دکترای گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد علی‌آباد کتول ، دانشگاه آزاد اسلامی، علی‌آباد کتول ، ایران.

۲- استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد علی‌آباد کتول، دانشگاه آزاد اسلامی، علی‌آباد کتول، ایران. (نویسندهٔ مسئول)،Ma.mahdavi@yahoo.com.

۳- استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد علی‌آباد کتول، دانشگاه آزاد اسلامی، علی‌آباد کتول، ایران.

١- مقدمه

داستان یکی از مهم‌ترین و مؤثّرترین انواع ادبی (ژانر) قلمداد می‌شود که تحقیق و تفحّص در ساختار و محتوای آن اهمّیت فراوانی دارد. با بررسی و تحلیل داستان، مخاطب می‌تواند پیام‌های درون متنی آن را دریافت کند و نگرش خود به زندگی و مسائل مختلف را تغییر دهد. رمان فارسی از نخستین دوران شکل‌گیری تاکنون تحوّلات فراوانی در عرصه شکل، محتوا، موضوع، درون‌مایه و... داشته‌است. این قالب ادبی، می‌تواند موجب معرفی جریان‌های فکری مختلف در جامعه شود (میرصادقی، ١٣٩٨: ٢٣). همچنین گرایش مختلف جامعهٔ ایرانی به این قالب می‌تواند بیانگر اهمّیت و جایگاه بلند آن در دورهٔ معاصر باشد.

تناسب رمان با تحوّلات جهان معاصر نیز بر جایگاه و اهمّیت این قالب ادبی افزوده است؛ اما با وجود توجه روزافزون و گستردهٔ منتقدان، هنوز برخی از زوایای مختلف داستانی نامکشوف باقی مانده است. یکی از این جریان‌های داستانی، توجه به تکنیک و عناصر داستانی است (رهگذر، ١٣٩٧: ٦١). به‌عبارت دیگر، داستان‌نویسان برای بیان دیدگاه‌های خود ابزارهای بالقوّهٔ متفاوتی در دست دارند و در استفاده از این ابزارها شگرد خاصّی به‌کار می‌بندند؛ بررسی و تحلیل اصول و شگردهای داستان‌نویسی و کیفیت کاربرد عناصر سازندهٔ داستان موجب می‌گردد که خواننده دلایل اصلی التذاذ خود را از متن بفهمد و به معانی تلویحی و ضمنی و همچنین به نقایص و کاستی‌های داستان پی ببرد.

١-١- ضرورت و اهمّیت تحقیق

در رابطه با اهمَیت و هدف تحقیق بایستی اذعان داشت که اساساً دو عنصر پیرنگ و شخصیت نقشی کلیدی و اساسی در ادبیات داستانی ایفا می‌کنند دارند. طرح بخش پویای روایت است که شخصیت‌ها را به هم مربوط می‌سازد و قهرمان و ضدّقهرمان را در شرایط متعارض قرار می‌دهد. غالب منتقدان پیرنگ را به همراه شخصیت، اساسی‌ترین فصل ممیزه داستان تلقّی کرده‌اند. در پژوهش حاضر نویسندگان تلاش می‌کنند عناصر مهم داستان چون: پیرنگ، شخصیت‌پردازی، زاویهٔدید، گفت‌وگو و دیگر عناصر را در رمان‌های دههٔ نود (قیدار، طریق بسمل شدن، دخیل عشق، قهوهٔ سرد آقای نویسنده، پستچی، کمی دیرتر، عشق و چیزهای دیگر و پنجشنبهٔ فیروزه‌ای) بررسی و تحلیل کند.

آنچه ضرورت نقد و تحلیل رمان‌های دههٔ نود را آشکار می‌سازد، فقدان منابع منسجم، مستدل و کافی دربارهٔ رمان‌های مذکور (دههٔ نود) در عرصهٔ پژوهش‌های ادبی است؛ مطالب پراکنده‌ای در

کتاب‌ها، مجلّات و روزنامه‌ها یافته می‌شود که به تحلیل محتوایی و سطحی این رمان پرداخته‌اند و از واکاوی عناصر برجستهٔ آن مغفول مانده‌اند. بررسی و مرور نه چندان عمیق آثاری که در زمینهٔ ادبیات داستانی دههٔ نود به رشتهٔ تحریر کشیده شده‌اند، نشان می‌دهد که نویسندگان یا از بحث دربارهٔ عناصر داستانی آن صرف‌نظر کرده‌اند و یا به نقد و بررسی عمومی آن اکتفا کرده‌اند.

با این مقدمات اجمالی، مقالهٔ کنونی جستاری است در ارائهٔ پاسخی مستدل به این سؤال که بارزترین عناصر داستانی در رمان «پستچی» کدامند؟ این پژوهش به شیوهٔ کتابخانه‌ای- اسنادی و به‌روش توصیفی- تحلیلی انجام شده است.

۱-۲-روش تحقیق

این تحقیق بر اساس روش توصیفی- تحلیلی نوشته شده است. برای گردآوری داده‌ها و اطلاعات، منابع کتابخانه‌ای مجلات معتبر پژوهشی مورد نظر بوده است.

۱-۳- پیشینهٔ تحقیق

نویسندگان پژوهش کنونی با بررسی و تدقیق در مقالات و پژوهش‌های صورت گرفته در مراجع علمی و پژوهشی معتبر کشور (نمایه‌های نورمگز، مگیران و پایگاه اطلاعات علمی ایران و حتی سامانهٔ ثبت پیشینه‌های مرتبط در پایان‌نامه‌ها و رساله‌های علمی) هیچ¬گونه پژوهشی در خصوص تجزیه و تحلیل عناصر داستان در رمان «پستچی» نیافتند. لذا، این پژوهش را می‌توان نخستین تحقیق در این رابطه دانست.

۱-٤- مبانی نظری تحقیق

اصولاً «طرح» به‌مثابهٔ یکی از مهم‌ترین مؤلّفه‌ها و عناصر یک داستان، از ساختار پیچیده‌ای برخوردار است. عناصر سازندهٔ طرح یک داستان شامل موارد ذیل می‌گردد:

۱-موضوع داستان ۲- شخصیت یا کاراکتر ۳- گفت‌وگو یا دیالوگ ٤- لحن داستان یا نواخت ۵- زاویهٔ دید یا زاویهٔ روایت ٦- صحنه ۷- زبان ۸- درون‌مایه و مضمون‌گشایی.

١-٤-١-موضوع داستان

موضوع را می‌توان دال یا گفتمان اصلی و مرکزی یک داستان تلقّی نمود. به بیانی دیگر، موضوع داستان، بحث و اطّلاع اصلی است که نویسنده با تأکید بر آن و با هدف انتقال به مخاطب، به خلق آن مبادرت می‌نماید. لذا موضوع، عنصر مبنایی داستان است و بقیهٔ عناصر داستان به نوعی تابع آن هستنند. از طرفی، با تأکید بر عنصر موضوع است که نویسنده، مجموعه‌ای از ذوق‌ها، قرایح و استعدادهای خود را در داستان به‌کار می‌گیرد (پارسی‌نژاد، ١٣٩٧: ٥٠). نکتهٔ مهم در مورد موضوع داستان اینکه اصولاً موضوع یک «صورت وضعیت کلّی» است از آنچه که «به ریز» آن یا جزء جزء آن در «ماجرا» داستان می‌آید. بنابراین موضوع، شامل پدیده‌ها و حادثه‌هایی است که داستان را می‌آفریند و درون‌مایه را تصویر می‌کند. به عبارت دیگر، موضوع قلمرویی است که در آن خلّاقیت می‌تواند درون‌مایهٔ خود را به نمایش گذارد (پرین، ١٣٨٨: ٤٤). مسئلهٔ مهمّی که نباید از تبیین آن غافل شد این است که موضوع داستان‌ها صرفاً یک ابزار برای تبیین و تشریح سلسله‌ای از واقعیات یا حوادث تلقّی نمی‌گردد، بلکه تلاشی است برای جلب توجه مخاطبان و سپس سوق دادن آن‌ها به غایتی هدفمند. غایتی که دغدغه و مسئلهٔ مهمّی را در درون خود نهفته دارد.

١-٤-٢- شخصیت داستان یا کاراکتر

شخصیت در لغت به معنی ذات خلق‌وخوی مخصوص شخصی است و در معنی عام، عبارت از مجموعه خصوصیاتی است که حاصل برخورد غرایز و امیال نهفتهٔ انسان با دانش‌های اکتسابی او در زمینه‌های مختلف اجتماعی است. در ادبیات، شخصیت، فرد ساخته شده‌ای است که مانند اشخاص حقیقی از ویژگی‌هایی برخوردار است و با این ویژگی‌ها در داستان و نمایش ظاهر می‌شود (خسروانی مجد، ١٣٩٤: ٨٣). درواقع، شخصیت‌های داستانی، بازنمای شخصیت‌های واقعی هستند و بنابر شخصیت‌پردازی نویسنده، اطلاعات داستان مستندتر از اطلاعاتی است که افراد از خود بروز می‌دهند(ادهمی صیّاد محلّه و ادهمی صیّاد محلّه، ١٣٩٨: ١٠٠). بنابراین، اهمّیت شخصیت‌پردازی به‌حدّی است که می‌توان گفت داستان بدون شخصیت‌پردازی مناسب، قطعاً داستانی ضعیف است(رضایی و دیگران، ١٣٩٩: ٧٩).

شخصیت، موجود جاندار یا جانور انگاشته شده‌ای است که حضور، تفکّرات و اعمالش، به هر واقعه محتمل‌الوقوع حیات و حرکت و به آن واقعه، شکل و ساختمانِ داستانی و هنری می‌دهد. به عبارتی دیگر، اشخاص ساخته شده‌ای (مخلوقی) را که در داستان و نمایش‌نامه و... ظاهر می‌شوند را شخصیت می‌گویند. شخصیت در اثر روایتی یا نمایشی، فردی است که کیفیت روانی و

اخلاقی او، در عمل او و آنچه می‌گوید و می‌کند وجود داشته باشد. مهمترین عنصر منتقل کننده داستان و مهم‌ترین عامل طرح داستان، شخصیت داستانی است. شخصیت مَحمِل و پیش‌برندهٔ وقایع، ماجراها، حوادث داستان است. شخصیت داستانی معمولاً انسانی است که با خواستهٔ نویسنده پا به صحنهٔ داستان می‌گذارد، با شگردهای مختلفی که نویسنده به‌کار می‌برد ویژگی‌های خود را برای خواننده آشکار می‌سازد، کنش‌های مورد نظر نویسنده را انجام می‌دهد و سرانجام از صحنهٔ داستان بیرون می‌رود. بنابراین، شخصیت موجودی است که ماجراها و حوادث داستان، اعمال و عکس‌العمل‌های او را باعث می‌شود و این واکنش‌ها، متقابلاً در روند وقایع، حوادث و ماجراهای داستان تأثیر می‌گذارد (میرصادقی، ۱۳۸٦: ۳۰-۳۱).

نکتهٔ مهم در خصوص شخصیت داستان این است که اصولاً نویسنده با خلق یک شخصیت‌گویی به آفرینش انسانی دست می‌یازد که می‌تواند مختارانه در ماجرای داستان حضور پیدا کند و تأثیرگذار باشد. درواقع همین نکته است که نویسنده را صفتی خداگونه می‌دهد و او را دچار تجربه‌ای غریب اما لذّت‌بخش می‌سازد. خلق چنین شخصیت‌هایی را که برای خواننده در حوزهٔ داستان تقریباً مثل افراد واقعی جلوه می‌کنند، شخصیت‌پردازی می‌خوانند. نویسنده در آفرینش شخصیت‌هایش می‌تواند آزادانه عمل کند، یعنی با قدرت تخیّل، شخصیت‌هایی بیافزاید که با معیارهای واقعی جور نیاید از آن‌ها حرکاتی سرزند که از خالق او- نویسنده—ساخته نباشد و با آدم‌هایی که هر رو در زندگی واقعی می‌بینم تفاوت داشته باشد. اعمال و گفتاری که از اشخاص داستان سر می‌زند باید به‌گونه‌ای با خصایل و ویژگی‌های خاص آنان هماهنگی و ارتباط داشته باشد (سرشار، ۱۳۹۲: ۱۱-۱۲).

نهایتاً بایستی اذعان داشت که در شخصیت داستان‌ها سه عامل مهم برای متقاعد کردن خواننده وجود دارد: امکانات شخصیت، اوضاع و احوال و محیط شخصیت، و زمان. امکانات شخصیت یعنی باید تغییر و تحوّل در امکان آن شخصیت باشد که می‌خواهد آن تغییرات را بپذیرد و یا موجب آن تغییرات بشود. دوم؛ تغییرات باید معلول اوضاع و احوالی باشد که شخصیت در آن قرار می‌گیرد؛ یعنی به واسطه این اوضاع و احوال این تغییرات ایجاد شود. سوم؛ باید زمان کافی وجود داشته باشد تا این تغییرات اتّفاق بیفتد و باور کردنی باشد. اگر این سه شرط وجود داشته باشد، امکان تغییر شخصیت در طول داستان وجود دارد و خواننده آن را می‌پذیرد.

١-٤-٣- گفت‌وگو

دیالوگ به معنای مکالمه و صحبت‌کردن با هم و مبادلهٔ افکار و عقاید است و در شعر، داستان، نمایش‌نامه و... به‌کار برده می‌شود. بنابراین گفت‌وگو، گفتار بین شخصیت‌های نمایش‌نامه یا داستان است. گفت‌وگو (مکالمه) از جمله ابزارهائی است که داستان‌نویش برای شخصیت‌پردازی به کار می‌برد و از این نظر یکی از دشوارترین فنون داستان‌نویسی به‌شمار می‌رود. از اوایل قرن بیستم گفت‌وگو به تدریج استقلال و جای ویژه‌ای در داستان‌های کوتاه و رمان‌ها برای خود پیدا می‌کند. ناتورالیست‌ها برای اولّین بار زبان گفت‌وگو را به شیوهٔ عادی و طبیعی در داستان و نمایش‌نامه به‌کار بستند و در روایت، گفت و گوی هر کس را همان طور که حرف می‌زند به‌کار بردند و حالت و لحن و روحیهٔ خاص او را از طریق گفت‌وگو به نمایش گذاشتند (تقوی، ١٣٩٨: ٧٧-٧٨).

مسئلهٔ مهمی که در خصوص گفت‌وگو یا دیالوگ نباید فراموش کرد آن است که اساساً گاهی نحوهٔ صحبت‌کردن، مردم را از هم متمایز می‌کند، کاربرد لغات و اصطلاحات و تعبیرات، لحن ادای کلمات، احیاناً لهجه‌ها، آن‌ها را از هم فرق می‌گذارد و همین تمایز و تفاوت است که همیشه مواد و مصالح گران‌بهایی برای نویسنده فراهم می‌آورد و داستان را غنی و جاندار می‌کند، زیرا مهم‌ترین عاملی که شخصیت‌های داستان را واقعی جلوه می‌دهد، سازگاری صحبت‌های آن‌ها با ویژگی‌های شخصیتی آن‌هاست.

١-٤-٤-لحن داستان یا نواخت

لحن شیوهٔ پرداخت نویسنده نسبت به اثر است به طوری که خواننده آن را حدس بزند، درست مثل صدای گوینده‌ای که ممکن است طرز برخورد او را با موضوع و مخاطبانش نشان بدهد، مثلاً تحقیرآمیز، نشاط‌آور، مؤقّرانه، رسمی یا صمیمی باشد، همان‌طور که لحن نویسنده هم‌طرز برخورد اوست. بنابراین لحن، شیوهٔ پرداخت یا زوایهٔ دید نویسنده نسبت به موضوع داستانش است. نویسنده اغلب لحن خود را هماهنگ با لحن شخصیت‌های داستان، درون‌مایه و معنای مسلّط بر اثر برمی‌گزیند. در داستان طنزآلود متن داستان نمی‌تواند لحن اندوه بار داشته باشد، همچنان‌که در داستان‌های تاریخی لحن داستان نمی‌تواند تحقیرآمیز باشد (خان محمّدزاده، ١٣٩٨: ١١٦). البته باید توجه داشت که لحن محصول آگاهانه نویسنده از رخدادها، موضوع داستان و ترکیب اجزای مختلف داستان است که درنهایت در نوع بیان شخصیت‌ها و حتی راوی، تجلّی پیدا می‌کند. لحن، آهنگ احساسات گوینده و تابع شخصیت و نیت او و عملاً یکی از عناصر داستان است. از طرفی، لحن،

یک امر بیناسوژه‌ای است و لحن را نویسنده نمی‌سازد، بلکه رابطه‌ای می‌سازد که میان نویسنده، خواننده و بستر ارائهٔ روایت شکل می‌گیرد.

۱-٤-٥- زاویهٔ دید یا زاویهٔ روایت

زاویهٔ در لغت به معنی محل و گوشه است و زاویهٔ دید یعنی محل یا دریچهٔ دیدن به موقعیتی گفته می‌شود که نویسنده نسبت به روایت داستان اتّخاذ می‌کند و دریچه‌ای است که پیش‌روی خواننده می‌گشاید تا او از آن دریچهٔ حوادث داستان را ببیند و بخواند. زاویهٔ دید، یا زاویهٔ روایت، نمایش‌دهندهٔ شیوه‌ای است که نویسنده با آن مصالح و مواد داستان خود را به خواننده ارائه می‌کند و در واقع رابطهٔ نویسنده را با داستان نشان می‌دهد. دیدگاه، روش نویسنده است در گفتن داستان هر شیوهٔ روایت مانند دریچه‌ای است برای ارائهٔ اطلاعاتی داستان به خواننده انتخاب نوع دیدگاه، هم بر کیفیت و هم بر میزان و حجم اطلاعات ارائه شده به مخاطب تأثیر تام دارد. دیدگاه اگر چه صرفاً یک عنصر صوری در داستان محسوب می‌شود اما بر میزان صمیمیت، واقع‌گرایی، باورپذیری و در نتیجه تأثیرگذاری داستان نقش تعیین کننده‌ای دارد (رنجبران و دیگران، ۱٤۰۱: ٦٥-٦٧). یکی از بزرگ‌ترین مشکلات نویسندگان ادبیات داستانی، انتخاب زاویهٔ دید مناسب برای روایت داستان است به‌نحوی که اگر این انتخاب آگاهانه و با دقّت انجام نشود، بخش مهمی از انرژی، زمان و انگیزهٔ نویسندگان را از بین خواهد برد. از طرفی، انتخاب زاویهٔ دید داستان مسئله‌ای نیست که به سهولت مقدور باشد چراکه اصولاً زاویه‌های دید متفاوتی وجود دارد که هریک به فراخور مزایا و معایب‌شان از سوی نویسندگان یک اثر داستانی مورد بررسی و استفاده واقع می‌گردند.

۱-٤-٦-صحنه

در اصطلاح داستان‌نویسی صحنه عبارت‌ست از موقعیت مکانی و زمانی که عمل داستان در آن تحقّق می‌یابد. اصطلاح «صحنه» را می‌توان هم به‌عنوان تزئینات محل نمایش به کاربرد و هم می‌توان آن را به عنوان عصر و دوره‌ای از تاریخ کشوری به‌حساب آورد. صحنه ممکن است در هر داستان متفاوت باشد و عملکرد جداگانه داشته باشد و هر نویسنده‌ای صحنه را برای منظور خاصّی به‌کار گرفته باشد. بعضی از نویسندگان در استفاده از صحنه مقصود خاصّی را دنبال می‌کنند و بعضی نه. به هر حال نویسندگان امروز با صحنه و صحنه‌پردازی کم‌تر با اهمال سهل‌انگاری روبه‌رو می‌شوند و نسبت به آن توجه دارند زیرا جامعه‌شناسی معاصر، تأکید بسیاری بر محیط‌زیستی انسان دارد (زرافا، ۱۳٦۸: ۱۰۲-۱۰۳).

بنابراین نویسندگان بزرگ امروز به تأثیر محیط بر شخصیت‌های داستان توجه بسیار دارند، زیرا داستان حتماً باید در جایی اتّفاق بیفتد و در زمانی به‌وقوع بپیوندد. از این نظر کاربرد درست صحنه بر اعتبار و قابل قبول بودن داستان می‌افزاید. هر نویسنده به‌خوبی می‌داند که برای باور داشت داستانش، مکان و زمان وقوع آن را باید طبیعی و واقعی تصویر کند تا حقیقت مانندی داستاش تحقق پذیرد.

١-٤-٧-زبان

هرگونه نشانه‌ای که به‌وسیله آن زنده‌ای بتواند حالات یا معانی موجود در ذهن خود را به ذهن موجود دیگری انتقال دهد، زبان خوانده می‌شود. زبان دستگاهی است از علایم آوایی قراردادی که به‌وسیله اندام گویایی انسان تولید می‌شود و به قصد انتقال از ذهنی به ذهن دیگر به‌کار می‌رود، زبان در این مفهوم منحصر انسان است. هیچ‌یک از حیوانات از آن برخوردار نیستند. فردیناند دوسوسور زبان را یک نظام صوری می‌داند که از ارزش‌هایی با روابط متقابل صورت بسته است. این ارزش‌ها به‌واسطهٔ تفاوت‌هایی که با یکدیگر دارند تعریف می‌شوند (حسینی و سجادی، ١٣٩٧: ٤٠-٤١). بنابراین، زبان در داستان از اهمّیت بسیاری برخوردار است و به‌عنوان عنصری مهم و ارتباطی محسوب می‌شود تا آنجا که وجودش بخشی از داستان را تشکیل می‌دهد. نویسنده با انتخاب بهترین واژه‌ها و عبارات و انتخاب عناصری همچون توصیف یا تمثیل و... در ساختن زبانِ مناسب داستان خود تلاش می‌کند؛ زبانی متناسب با طرح و شخصیت و فضای داستان است. وقتی می‌گوییم زبان یک اثر کنایی یا استعاری یا تمثیلی یا توصیفی یا... است اشاره به یکی از عناصر مسلّط بر زبان روایت است. آنچه اهمّیت دارد این است که هر انتخاب و خلق هر موقعیتی در داستان نیازمند تفکّر نویسنده و آشنایی او با تکنیک‌های داستان‌نویسی و شناخت و نحوهٔ به‌کارگیری عناصر داستانی است.

١-٤-٨- درون‌مایه و مضمون

درون‌مایه، فکر اصلی و مسلّط در هر اثری است، خط یا رشته‌ای که در خلال اثر کشیده می‌شود و ضعیت و موقعیت‌های داستان را به هم پیوند می‌دهد. به بیانی دیگر، درون‌مایه را به‌عنوان فکر و اندیشهٔ حاکمی تعریف کرده‌اند که نویسنده در داستان اعمال می‌کند، به همین جهت است که می‌گویند درون‌مایهٔ هر اثری، جهت فکری و ادراکی نویسنده‌اش را نشان می‌دهد. هرگونه تعمیم اساسی دربارهٔ زندگی که ناشی از جزئیات داستان باشد، مضمون را تشکیل می‌دهد. درون‌مایهٔ

داستان‌ها، ممکن است واقعیت معمولی و ساده‌ای بیش نباشد که تجربهٔ بشری آن را به اثبات رسانده است، اما بیشتر اوقات آن‌ها از ضرب‌المثل‌ها، افسانه‌ها، کلمات قصار، کتاب‌های مذهبی یا گفتار معروف فلاسفه و نویسندگان و شاعران بزرگ سرچشمه گرفته و داستان بر اساس آن‌ها پی‌ریزی شده است (ابراهیمی، ۱۳۷۷: ٤٩-٥٠). بنابراین، درون‌مایه یک عنصر محوری است، زیرا در طول داستان از ابتدا تا انتها باقی می‌ماند.

مقالهٔ کنونی نیز با مبنا قرار دادن عناصر ساختاری طرح، مساعی خود را معطوف به بررسی عناصر داستان در رمان «پستچی» اثر چیستا یثربی نموده است که در ادامه بدان خواهیم پرداخت.

۲-بحث اصلی

۲-۱- رمان پستچی

داستان دربارهٔ دختر جوان چهارده ساله‌ای است که عاشق پستچی محله‌شان می‌شود. این دیدارها با نامه‌هایی که دختر به آدرس خانهٔ خودشان می‌نویسد، تبدیل به یک روال منظّم می‌شود. در جریان یکی از این نامه‌ها، پستچی محلّه با مرد همسایه که به دختر توهین کرده، گلاویز و همین بهانهٔ اخراج او از ادارهٔ پست می‌شود؛ اخراجی که باعث قطع دیدارها می‌گردد. چهار سال بعد و در جریان یک اتّفاق، دوباره مسیر دختر جوان و مرد «پستچی» به هم می‌رسد، اما این بار خیلی چیزها عوض شده است. «علی» که حالا او را «حاج علی» صدا می‌زنند از جبهه برگشته؛ با پایی که در جریان یک تصادف مجروح شده است. حاج علی برای دختر جوان داستان از سال‌هایی که نبوده و نیز داستان مجروحیتش را تعریف می‌کند. داستان دوست صمیمی‌اش، محسن که در لحظهٔ شهادت به او وصیت کرده است که عاشق باشد. ضرب‌آهنگ شروع پستچی، به‌قدری سریع و ناگهانی اتّفاق می‌افتد که خواننده را بی‌اختیار تا پایان کتاب با خود می‌کشد: «چهارده ساله بودم که عاشق پستچی محل شدم. خیلی تصادفی رفتم در باز کنم و نامه را بگیرم او پشتش به من بود وقتی برگشت قلبم مثل یک بستنی آب شد و ریخت روی زمین!» (یثربی، ۱۳۹۸: ۹).

شخصیت‌های پستچی در عین اینکه خاص و عجیب‌اند، واقعی و قابل لمس نیز هستند. حتی شعارهایی که از زبان آدم‌های مذهبی داستان گفته می‌شود و به نظر تکراری و کلیشه‌ای می‌آید، در فرم داستان یثربی به‌خوبی نشسته‌اند و توی ذوق نمی‌زند. اما از همهٔ این‌ها مهم‌تر این‌که مخاطب می‌داند با یک داستان واقعی روبه‌روست. در حقیقت این مهم‌ترین شاخصهٔ کتاب یثربی است. «پستچی» یک اتوبیوگرافی داستانی از زندگی نویسنده است؛ حقیقتی که یثربی گاه و بی‌گاه در شروع هر فصل یا در میانهٔ داستان به آن اشاره می‌کند و به قول خود او این ویژگی‌های فرامتنی است که

باعث می‌شود مخاطبین پس از انتشار هر قسمت داستان تا ساعت‌ها دربارهٔ شخصیت‌های پستچی گفت‌وگو و دربارهٔ ادامه و پایان آن به گمانه‌زنی بپردازند.

البته ناگفته پیداست که در این موفّقیت، قلم روان و صمیمی نویسنده سهم اصلی را دارد. صمیمیت و صداقتی که پذیرش این اتّفاقات و حوادث عجیب و غریب را برای مخاطب پاورپذیر می‌کند. داستان «پستچی» یک نمونهٔ موفق برای نشان دادن کارکردهای داستان در طرح و پرداختن به مسائلی است که در قالب دیگری امکان ورود به آن را نداریم. امکان مهم و قابل اعتنایی که به نظر می‌رسد در جریان طرح مسائل مربوط به حضور ایران در بوسنی بیش از پیش به آن نیازمندیم. به خصوص وقتی قرار است که حوادث تاریخی را با نسل جوان در میان بگذاریم. در اینجا به عناصر مهم این رمان اشاره می‌شود.

۲-۲- طرح و پیرنگ

هر چند در میان اهل فن و نویسندگان در مورد تعداد و ترکیب عناصر بنیادین داستان اتّفاق نظر وجود ندارد؛ ولی اغلب آن‌ها بر این باورند که برجسته‌ترین عناصر سازندهٔ داستان عبارتند از: طرح، شخصیت، مضمون، صحنه، گفتگو، لحن، سبک، نماد، زاویهٔ دید، سبک و فضا (روزبه، ۱۳۸۸: ۳۲). در این میان دو عنصر پیرنگ و شخصیت نقشی کلیدی و اساسی بر عهده دارند.

طرح، بخش پویای روایت است که شخصیت‌ها را به هم مربوط می‌سازد و قهرمان و ضدقهرمان را در شرایط متعارض قرار می‌دهد. غالب منتقدان پیرنگ را به همراه شخصیت، اساسی‌ترین فصل ممیّزهٔ داستان تلقّی کرده‌اند (لاج، ١٣٦٨: ١٨). طرح یا پلات نقل حوادث با تکیه بر موجبیت و روابط علّت و معلول و «ترکیبی از رشته حوادث یا رویدادهایی است که داستان را تشکیل می‌دهد» (پرین، ۱۳۸۸: ۲۰). پیرنگ در ارتباط دو سویه با فرم و محتوای داستان قرار دارد؛ از یک سو نظم و سازمان خاصی به فرم و شکل اثر می‌دهد و از دیگر سو به‌محتوای اثر جنبهٔ عقلانی و منطقی می‌بخشد «ساختمان ماهرانه یک طرح مستلزم توانایی پرورش حوادث درون یک اثر در یک سیر تحولی جالب و پویا است» (زیس، ١٣٦٠: ١٣).

ساختمان پیرنگ بر اساس «انگیزه» بنیان نهاده می‌شود؛ حوادثی که در داستان رخ می‌دهد، باید علّت و انگیزه‌ای داشته باشد و به نتیجه‌ای منجر شود تا در خواننده ایجاد شگفتی کند. تعابیر و برداشت‌های مختلفی از مفهوم پیرنگ رواج دارد، اما در بیشتر آن‌ها یک نقطهٔ اشتراک دیده می‌شود: پیرنگ با توالی وقایعی ارتباط دارد که تلویحاً یا آشکارا بر مبنای ترتیب زمانی تنظیم شده‌اند یا علاوه بر پیوستگی زمانی، رابطهٔ علّت و معلولی نیز در این توالی نقش دارد.

۲-۳-نقطهٔ شروع

گفتیم که شروع، می‌تواند با توصیف، تک‌گویی، گفت‌وگو، پرسش و یا حادثه شروع شوند. اما آنچه آن‌ها را جذّاب می‌کند برانگیختن حسّی است در خواننده که آن‌ها را به خواندن ادامه داستان ترغیب می‌کند (مستور، ۱۳۹۱: ۱۸)

نقطهٔ شروع در داستان پستچی، روایت دختری چهارده ساله، (راوی داستان) است که دلباختهٔ پستچی محل می‌شود: «چهارده ساله که بودم، عاشق پستچی محل شدم. خیلی تصادفی رفتم در را باز کنم و نامه را بگیرم، او پشتش به من بود. وقتی برگشت قلبم مثل یک بستنی، آب شد و ریخت روی زمین!» (یثربی، ۱۳۹۸: ۹).

۲-٤-گره‌افکنی

در داستان پستچی این راوی داستان برای اینکه هر روز پستچی را ببیند یک نامهٔ سفارشی برای خود می‌نوشت که او بیاید و زنگ بزند، امضاء بخواهد، خودکارش را بدهد و یک لحظه نگاهش کند و برود. اما در ادامهٔ داستان وقتی راوی، لباس نامناسب می‌پوشد و مرد همسایهٔ فضول از آنجا رد می‌شود زیر لب می‌گوید: «دخترهٔ بی حیا. ببین با چه ریختی اومده دم در! شلوارشو!» (همان: ۱۰).

اینجاست که پستچی با مرد همسایه درگیر می‌شود و مردم آن‌ها را از هم جدا می‌کنند. اینجاست که به خاطر دعوا و درگیری، پستچی اخراج می‌شود. اخراج پستچی گره‌ای در داستان ایجاد می‌کند و خواننده را ترغیب می‌کند که در همان صفحات نخستین، داستان را دنبال کند.

۲-۵-بحران

نویسنده به سبب تحصیل در کشورهای غربی و به تبع آن آشنایی با زبان‌های زندهٔ دنیا، بیشتر از نویسندگان سلف خود با تکنیک و شگرد داستان‌پردازی آشناست. «در هر فصل رمان که عنوانی پر احساس و هیجان‌انگیز دارد، حادثه‌ای رخ می‌دهد، موقعیتی غیرعادی پیش می‌آید و نویسنده راز سر به مهری را پیش می‌کشد تا اشتیاق خواننده را برای کشف آن برانگیزد. آن چه در یک فصل مبهم مانده است، در فصل بعد یا فصل‌های بعدتر به‌تدریج روشن و شکافته می‌شود.

در سرتاسر رمان خواننده از برخی جزئیات که برای درک سیر داستان ضروری است، بی‌خبر نگه داشته می‌شود. در همان فصل اوّل ماجرایی به‌صورت مجهول و در حالت انتظار نقل می‌شود.

نویسنده داستان را با گره‌افکنی شروع می‌کند و خواننده را تا پایان داستان و مشخّص شدن کار، انگیزه و عشق خود به پستچی در حالت تعلیق یا هول و ولا قرار می‌دهد و او را به خواندن بقیهٔ داستان مشتاق نگه می‌دارد. خوانندهٔ داستان آرام آرام وارد ماجرای عشق سوزناک راوی داستان می‌شود و موانعی که سر راه راوی داستان است، احساس همدردی می‌کند. علی و دختر جوان تصمیم دارند با هم ازدواج کنند، اما بزرگ‌ترین مشکل اینجاست که خیلی چیزها در این سال‌ها عوض شده است. حاج علی باید به یک مأموریت محرمانهٔ برون‌مرزی برود؛ به جایی که هیچ‌گونه تماسی از آن‌جا ممکن نیست؛ نه تلفنی و نه نامه‌ای. مقصد علی کشوری است به نام بوسنی و هرزگوین. جایی که صرب‌های تندرو در حال قتل‌عام مسلمان‌ها هستند.

«گفت: فقط علی رو گم کردی! آره؟ کاری که من از بچه‌گیش می‌کردم. گم می‌شد. به‌موقع خودش پیدا می‌شد: تو قرنطینه‌ست! قرنطینه؟ بهم گفت: چیستا آمد بهش بگو! یه مأموریت کوتاهه تو بوسنی. حاجی داره می‌فرستتش. سِریّه! نمی‌تونه بت زنگ بزنه. بوسنی؟!کف حیاط نشستم. بوسنی کجاست! ببخشیدنمی‌تونم نفس بکشم. آب! گفت: طفلی دختر. بد عاشق شدی. نه! سرم را روی دامنش گذاشتم و گریستم... در بوسنی هنوز جنگی نبود. برایم مهم نبود بوسنی کجاست، هر جا که بود، قرار بود علی را از من بگیرد. حالا جنگ من با مادر علی یا مادر افسرده خودم نبود. جنگ من و بوسنی بود! و غنیمت، علی بود! رئیسم گفته بود، صرب‌ها مسلمانان بوسنی را آزار می‌دهند. مأموریت مخفی علی، حتماً درباره صرب‌ها بود. پس حالا جنگ من با صرب‌ها هم بود! مگر یک دختر هجده ساله با چند نفر می‌تواند همزمان بجنگد؟ امّا این جنگ به خاطر علی ارزش داشت!» (همان: ٤٩-٥٠).

ازاین‌رو، نویسنده طرح کلّی و رویدادهای رمان را به‌گونه‌ای ساخته و پرداخته که خواننده آن را به‌عنوان یک سرگذشت واقعی و نه نقل داستان می‌پذیرد. چیستا یثربی در این رمان شخصیت‌هایی را از لایه‌های مختلف اجتماع برگزیده و در کنار هم برای پیشبرد داستان و ایفای نقش قرار داده است. «بحران» نیز در مجموعه رمان فراوان رخ می‌نماید و سراسر رمان سرشار از لحظات بحرانی است.

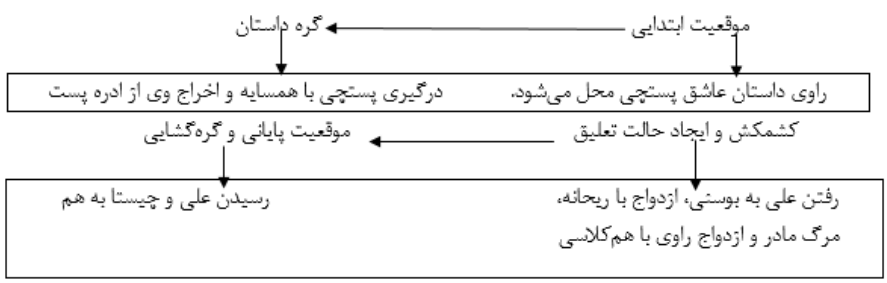
٢-٦-نقطهٔ اوج

اگر بپذیریم که نقطه‌ی اوج نقطه‌ای در پایان (یا بعضی‌مواقع در اواسط) داستان است که در آن داستان به حداکثر میزان حساسیت خود می‌رسد (میرصادقی، ١٣٨٦: ٧٦) پس یثربی پایان داستان را نقطه‌ی اوج داستان قرار داده است. در واقع خواننده‌ی رمان در آخرین خط داستان وارد ماجرایی

می‌شود که خلاف انتظار و پیش بینی اوست. جایی که انتظار دارد دیگر علی برای همیشه از زندگی راوی داستان رخت بربندد در همان نقطه به هم می‌رسند:

«جریان عشق ما را همه می‌دانستند. بهار با بنفشه‌ها آمد. علی نیامد. سراغ اکبر رفتم. طفره می‌رفت. گفت: رفته انتحاری! برای چی؟ مگه منو دوست نداشت؟گفت: به خدا دروغ نمی‌گم این بار! برنمی‌گرده. برای همینه جوابتو نمی‌ده. پدر گفت: می‌دونستم. از تو محضر! اوّل کارش. بعد تو! گفتم: باشه خدا. به خاطر پدر تسلیم!. ولی عاشقش می‌مونم تا ابد. سال بعد با یک دانشجوی تئاتر که پدرم هم پدرش را می‌شناخت ازدواج کردم. مثل دو مسافر در مسافرخانه بودیم و دخترمان نیایش. پدرش خیلی زود خسته شد و با دختر دیگری رفت. من ماندم با بچه‌ام در خیابان. داد زدم: نیایش! مردی او را در هوا گرفت. علی بود. گفتم: بهار میام خانمی. پدرم رفت علی...- ولی خوش به حالت. چه نیایشی داری! دستم را گرفت. گرم و محکم. دیگر رهایم نمی‌کرد و نکرد» (همان: ۱۱٤).

این قسمت، نهایت پیچیدگی داستان است. زمانی که خواننده به این مرحله می‌رسد، بسیار متأثّر می‌شود و نفس‌هایش تندتند می‌زند و اشتیاقش برای شناخت و گره‌گشایی دو چندان می‌گردد. می‌توان پیرنگ این رمان را در قالب نمودار زیر تشریح کرد:



از آنچه گذشت می‌توان گفت طرح رمان «پستچی» چندان پیچیده و تو در تو نیست و نظم طبیعی حوادث در آن بر نظم ساختگی غلبه دارد و رخدادها همواره در روایت به‌گونه‌ای به هم بسته و زنجیر وار اتّفاق افتاده است. یکی از عناصر اساسی پیرنگ، چنان که پیشتر گذشت، وجود رابطهٔ علّت و معلول و سایه انداختن آن بر روی حوادث و رخدادهای داستانی است. در «پستچی» نویسنده همیشه از این اصل پیروی می‌کند و نظم طبیعی حوادث را با برهم‌زدن رابطهٔ عقلانی و تجربی مخدوش می‌کند و به طرف نظم و ایجاد تعلیق طبیعی گام بر می‌دارد.

٢-٧- پردازش شخصیت

مفهوم شخصیت همانند سایر پدیده‌های ادبی در گذر زمان دستخوش تغییر و تحوّل اساسی شده و با پیشرفت و تکوین ادبیات داستانی پیچیده شده است. شخصیت به اشخاص ساخته شده و بازیگران داستان اطلاق می‌گردد و مهم‌ترین و کلیدی‌ترین عنصر داستان محسوب می‌شود که تمامیت قصّه بر محور آن می‌چرخد و دگرگونی حوادث، جدال‌ها، طرح، توطئه و سایر عوامل همه در اثر دگرگونی شخصیت شکل می‌گیرد. در اینجا به معرفی شخصیت و انواع آن می‌پردازیم:

١-٧-٢- راویِ داستان(چیستا): در رمان «پستچی» تعداد شخصیت‌ها بسیار اندک است؛ شاید دلیل عمدهٔ آن را باید راوی داستان که به‌عنوان شخص اوّل، وقایع داستان را بازگو می‌کند، دانست. شخصیت اصلی داستان پستچی، یک دختری چهارده ساله است که عاشق پستچی محل می‌شود و آن‌قدر هم شهامت دارد که بر خلاف عرف و سنّت عمل کند و عشق خود را به پسر بازگو کند.

«انگار انسان نبود، فرشته بود! قاصد و پیک الهی بود، از بس زیبا و معصوم بود! شاید هیجده نوزده سالش بود. نامه را داد. با دست لرزان امضا کردم و آنقدر حالم بد بود که به زور خودکارش را از دستم بیرون کشید و رفت. از آن روز، کارم شد هر روز برای خودم نامه نوشتن و پست سفارشی! تمام خرجی هفتگی‌ام، برای نامه‌های سفارشی می‌رفت. تمام روز گرسنگی می‌کشیدم، اما هر روز؛ یک نامهٔ سفارشی برای خودم می‌فرستادم که او بیاید و زنگ بزند، امضا بخواهد، خودکارش را بدهد و من یک لحظه نگاهش کنم و برود. تابستان داغی بود. نزدیک یازده صبح که می‌شد، می‌دانستم الان زنگ می‌زند! پلّه‌ها را پرواز می‌کردم و برای اینکه مادرم شک نکند، می‌گفتم برای یک مجلّه می‌نویسم و آن‌ها هم پاسخم را می‌دهند. حس می‌کردم پسرک کم‌کم متوجّه شده‌است. آنقدر خودکار در دستم می‌لرزید که خنده‌اش می‌گرفت. هیچ وقت جز سلام و خداحافظ حرفی نمی‌زد. فقط یک‌بار گفت: چقدر نامه دارید! خوش به‌حالتان! و من تا صبح آن جمله را تکرار می‌کردم و لبخند می‌زدم و به‌نظرم عاشقانه‌ترین جملهٔ دنیا بود. چقدر نامه دارید! خوش به‌حالتان! عاشقانه‌تر از این جمله هم بود؟» (یثربی، ١٣٩٨: ٩-١٠).

توضیح آنکه زن در گذشتهٔ ادبیات فارسی، نیمهٔ پنهان و ناآندیشیده‌ای بوده که همواره در حاشیه به سر برده است؛ اما در ادبیات معاصر و در آثار زنانی چون فروغ فرخزاد و سیمین دانشور، صدایی برآمده از دریافت و درکی زنانه از زندگی شنیده می‌شود. این آثار به دلیل نوعی نگاه در پیوند با زندگی و توأم با درکی هنرمندانه به مسئلهٔ زن، آغازگر ظهور آثاری شدند که درصدد بیان هویت و فردیت زنان برآمدند. (رضوانیان، ١٣٩٤: ٤١).

ویژگی بارز و خصوصیت اصلی زن در رمان «پستچی» در مدرن بودن زن، معصومیت، تا حدودی آسیب پذیری و اخلاقگرایی و صداقت است. وقتی شخصیت زن در این رمان، مصمّم به انجام کاری می‌شود، با هوش و ذکاوت و حفظ عفّت و صداقت به هدفش می‌رسد. به‌همین دلیل وقتی راوی داستان که شخصیت اصلی است، پیک الهی خود، علی را غیر منتظره پیدا می‌کند، بیهوش می‌شود وقتی به هوش می‌آید از او می‌خواهند که پشت موتور علی بنشیند تا او را به منزل برساند؛ در این‌جا سخنانی به شکل مونولوگ با خودش بیان می‌کند که نشان از تربیت خانوادگی و فرهنگی او دارد و نمی‌تواند ابتدا این مسئله را بپذیرد:

«آخرین قطرهٔ آب قند را که داخل دهانم ریختند، تازه یادم آمد کجا هستم. روی نیمکت‌های اداره پست، مرا خوابانده بودند و خانمی با قاشق چای‌خوری، قطره‌قطره آب‌قند در دهانم می‌ریخت، پیرمرد عینکی مدام می‌گفت: چیتا خانم صدای منو می‌شنوی؟ خوبی؟ چت شد یه دفعه؟ سرم را بلند کردم. اتاق دور سرم می‌چرخید. اما اثری از پیک الهی نبود! نکند همه را خواب دیده بودم! چطور باید از آن‌ها می پرسیدم؟ خدا به دادم رسید. پیرمرد گفت حاج علی رفته موتورشو بیاره برسونتت خونه. از بس شما جوونا از خودتون کار می‌کشید! موتور؟ علی؟ یعنی من، سوار موتور علی؟ مگر می‌شد!؟ خودش رسید. گفت: خدا رو شکر، بریم؟ گفتم: من تا حالا موتور سوار نشدم، راستش می‌ترسم. گفت: کیف‌تونو بدین من. کیف که چه عرض کنم! ساک بزرگی بود قد قبر بچه! بند بلند کیف را انداخت دور گردنش. سوار موتور شد و گفت: کیف بین ماست. محکم نگهش داری، نمی‌افتی! و تا من بخواهم بفهمم چه شده، با پیک آسمانی در آسمان بودیم! آنقدر تند می‌رفت که فقط به ابرها نگاه می‌کردم که نترسم» (همان: ۲۰).

۲-۷-۲- پستچی(حاج علی): شخصیت دیگر داستان پستچی، علی است که چیستا در این داستان عاشقش می‌شود. پسری هیجده، نوزده ساله که هرگز از پیشنهاد عشق از طرف دختر سوء استفاده نمی‌کند؛ او نیز در جواب به عشق، صادق است؛ اهل جبهه و جنگ است و از وطن دفاع می‌کند. او جانباز است و یک پایش را از دست داده‌است. و این ویژگی دقیقاً برگرفته از فضای داستان است که مربوط به حملهٔ عراق به ایران می‌شود که همه جا بوی ایثار و شهادت می‌دهد. این شخصیت داستان نیز به سبب رزمنده بودن و قرار گرفتن در تیپ و طبقهٔ رزمندگان دفاع مقدّس جزء این دسته جای می‌گیرد. در این رمان آنچه که بیشتر از طرف نویسنده نشان داده می‌شود، وفادار بودن به عشق چیستا است و هرگز از دایره‌ی صداقت و وفاداری خارج نمی‌شود:

« {علی} گفت: فکر کردی چرا عاشقت شدم؟ غمت؛ و ذوق چشمات. من هر دو شو می‌خوام! از بار اوّلی که دیدمت، مثل یه ماه پیشونی دودی بودی که انداخته بودنت تو تنور. می‌خواستی بیای بیرون. میارمت! قول میدم. به روح محسن، میارمت بیرون!» (همان: ٣٨).

علی هم در این رمان به شکل جوان پاکی ترسیم می‌شود که هم به عشق پاک چیستا وفادار است و هم به وطن و مرزهای امت اسلامی به لبنان و بوسنی:

«علی به خاطرکشورش و دینش مأموریت داره حاج خانم. احترام بذار! گفتم: به‌خاطر قلبش چی؟ ماموریتی نداره؟ بعدش نوبت کجاست؟ پلنگتونو می‌فرستین لبنان، سوریه، فلسطین» (همان: ٥٣).

«علی گفت: می‌دونی دلم مخلصته. چیکار کنم باور کنی؟ گفتم: اون لباس سفید و که خواب دیدی تنم کن. پیش از رفتن عقدم کن! سکوت کرد. باران از یقه‌اش، داخل لباسش می‌ریخت. ترسیدم حتی باران، عشق طلایی مرا بشوید و با خودش ببرد. گفتم می‌ترسی نه؟ به گورستانی رسیده بودیم. اسم نداشت. نمی‌دانم قبر چه کسانی بود. شیر آب را باز کرد. وضو گرفت. گفت: بیا وضو بگیر! ایستاده بودم. گفت: حالا تویی که می‌ترسی! سرحرفت وایسا. وضو بگیر. همین جا عقدت می‌کنم... الان! جلو رفتم. گورستان، عقد، باران... یاعلی» (همان‌جا).

٢-٧-٣- پدر چیستا؛ از دیگر شخصیت‌های داستان، پدر چیستا است که بیشتر از مادر حضور دارد. او نمونهٔ موفّق پدری روشن‌بین است و در جاهای بسیاری با عشق دختر خود همراهی می‌کند؛ اما سعی می‌کند درگیر احساس دخترش نشود. در بیشتر جاها نقش مادر را انگار به‌عهده می‌گیرد. حرف‌هایی که با دختر خود می‌زند نشان از خردورزی او دارد:

«پدر گفت: هیچی نگو! چرا با خودت اینکارو می‌کنی؟ عروسی؟ اینجا؟ شبی که میخواد بره؟ گفتم برای همین می‌خوام امشب زنش شم. برای اینکه برگرده. گفت: این راهش نیست ! چرا حاجی باید پای تلفن به من بگه، بذارین امشب دست به دستشون بدیم، فردا این جوون میره؟ خودشون می‌دونن کجا دارن می‌فرستنش. وسط آتیش! گفتم: یعنی اگه زنش شم، گفت: بت قول می‌دم دیگه نمی‌بینیش. این عروسی نیست. حجلهٔ عزا برای این پسرگرفتن! تو هم چراغ حجله‌ای عزیزم! عروسش نیستی. یه عمر باید تو اون حجله تاریک بسوزی تا روش ننویسن شهید ناکام! لرزیدم. هیچ‌وقت غلط حرف نمی‌زد. گفت: اگه واقعاً عاشقشی، ثابت کن! مثل یه عاشق منتظرش باش. اونوقت برمی‌گرده! دستم را گرفت: دخترم، دختر عاقلم، من حس تو می‌فهمم. اگه به خاطر اینکه من و مادرت نتونستیم یه عمر باهم بسازیم، خودتو ویران کردی، به خاطر عشق علی صبر کن! من

عاشق مادرتم، صبر می‌کنم! گفتم: پس فقط محرمیت! گفت باشه. با دامادم کار دارم. علی آمد. یک‌دفعه پدر را محکم در آغوش گرفت و گفت: از هفت سالگی پدر نداشتم. بوی اونو می‌دین. پدرم موهای آفتابی‌اش را بوسید و گفت: باید برگردی پسرم. می‌فهمی؟ برگرد! عاقد کجاست؟ این دو تا جوونو محرم کنید!» (همان: ٥٦-٥٧).

۲-۷-٤- مادر چیستا؛ در بسیاری از داستان‌های ایرانی «زن، مادر» به‌عنوان نقشی محوری یا فرعی در بیش‌تر داستان‌ها حضور دارد. یکی از به یاد ماندنی‌ترین آن‌ها «زری» در کتاب «سووشون» نوشته سیمین دانشور است که تقریباً همهٔ ویژگی‌های کلاسیک این نوع زن را دارا است. در نگاه مادرانه، خانواده مهم‌ترین محور اندیشه‌های زن را تشکیل می‌دهد. مرد (شوهر) و فرزندان جایی برای بقیهٔ دل‌مشغولی‌های او باقی نمی‌گذارند و زن از این دیدگاه همهٔ رویدادهای پیرامونش را تفسیر می‌کند. چتر مادرانه در مواقع زیادی مرد را نیز زیر سایهٔ خود می‌گیرد. «زن، مادر» با درون‌گرایی و دوراندیشی در حالی که ظاهراً به اندازهٔ پدر فعال به نظر نمی‌رسد، نقش مهمی در حفظ کانون خانواده و ایجاد ثبات و آرامش آن برعهده دارد. با غریزه‌اش پیش از منطق مرد، رویدادها را پیش‌بینی می‌کند. می‌کوشد تا آرامش بقیه را فراهم کند، حتی به بهای تلاطم درونی و همیشگی خودش.

اما این مسئله در رمان «پستچی» برعکس است. مادر در این داستان در کنار خانواده زندگی نمی‌کند و احساس چندانی به مسائل خانواده ندارد. درواقع او در این داستان خودش را از اعضای خانواده جدا کرده است و حتی از اینکه در گذشته خودش را صرف شستشو و نظافت کرده است، پشیمان است. آنقدر در این افکار غوطه‌ور است که حتی نسبت به ازدواج چیستا واکنشی نشان نمی‌دهد و وارد فاز افسردگی شده است:

«چگونه باید می‌گفتم که مادر از اتاقش بیرون نمی‌آید که پدرم با واسطه با مادرم حرف می‌زند... مادرم نمی‌خواست هیچ کس را ببیند. مدّتی بود که از خانه رفته بود. در شرایط روحی خاصّی سیر می‌کرد. در شرایط روحی خاصّی که هر زنی می‌خواهد ببیند با باقی‌ماندهٔ زندگی‌اش چه باید بکند! آیا باید باقی‌ماندهٔ سال‌های زندگی‌اش را ظرف بشوید؟ رخت بشوید و اتو کند؟ و همه چیز را رها کند یا دنبال چیزهایی که دوست دارد برود؟» (همان: ٣٤).

اصولاً این شیوهٔ برخورد نویسندگان زن و به ویژه گروهی از آنان است که حقوق از دست‌رفته و جایگاه اجتماعی زنان، دغدغهٔ اصلی‌شان است. تقریباً همهٔ نویسندگان زن ولو در چند داستان و یا در چند موقعیّت کوچک، چنین مضمونی را دست‌مایه کارشان قرار می‌دهند. حتی اگر زن مورد

توجه‌شان از جنس مادر باشد. مظلومیت زن گاهی نقش مقابلی مثل مرد ظالم، پدر دیکتاتور یا خانواده‌ای سنّتی دارد و گاه جنبه‌های فیزیکی و جسمانی او برای نگه داشتنش در موقعیتی دردآور کافی به نظر می‌رسند (احمدی،١٣٨٧: ١٠). به همین دلیل این زن وقتی به گذشتهٔ خود نگاه می‌کند، دیگر نمی‌خواهد مانند زنان سنّتی دورهٔ قاجار زندگی کند. مادر چیستا وقتی با دختر خود به گفتگو می‌پردازد، سخنانی بر زبان می‌آورد که بر این امر صحّه می‌گذارد:

«با صدای بلند فریاد زد: مگه من زندگی کردم؟ مگه گذاشتید زندگی کنم؟ من فقط شستم، پختم، سابیدم، روبیدم، لباس‌هاتون را آماده کردم. تو هم مثل بابات منو برای خودت میخوای. هر وقت اومدم یک کلمه بخونم یا بنویسم یکی صدام زد. بهت گفتم کمک کن؛ دختر بزرگ خونه‌ای! همش سرت تو درس و کار خودت بود... من چه گناهی کردم که نمی‌خواستم اون خونه زندان من شه؟ اون مرد{شوهرش} بچه می‌خواست و یه برده که بزرگشون کنه. حالا بچه هاشو داره، دیگه چی میخواد؟ کارم رو کردم، برو تنهام بزار. قلبم درد گرفته... برو» (همان: ٣٧).

بنابراین مادر در این داستان در دنیای ذهنی خود این تصوّر را دارد که مورد جور و جفا قرارگرفته است و این مظلومیت زنان در بسیاری از شخصیت‌ها در رمان‌های معاصر به‌ویژه رمان‌های مدرنیسم (احتمالا گم شده‌ام، هست یا نیست، خط تیرهٔ آیلین) دیده می‌شود و دیگر نمی‌خواهد در پی عشق به مردان و خانواده و فرزند، زندگی خطّی و ساده‌ای را می‌گذراند و به قول فروغ زندگی حجمی ندارند.

به همین دلیل در داستان «پستچی»، مادر چیستا عکس‌العمل نشان داده و اعتراض می‌کند. در مقابل بی اعتنایی قهر می‌کند و خانواده را از خود محروم می‌کند. هم‌چنین از دخترش، چیستا که روزی جانشین مادر و «زن» می‌شود. این مادر هم ایدئولوژی پدرسالار را در هم بشکند و مرد را به زانو در بیاورد.

در این داستان نه‌تنها عقب‌نشینی مرد را داریم که وقتی فریاد دادخواهی زن بلند می‌شود، عکس‌العمل مرد در این حال، واپس‌رانی و فرار است و این خود، قبول تمام آن چیزی است که رخ داده است. ایدئولوژی پدرسالارانه چه خودآگاه و چه ناخودآگاه وارد فضای داستان یثربی شده باشد، در اینجا مادر می‌خروشد و قالب یا نقاب سنّتی بودن را دور می‌اندازد و چنانچه «ماشری» در نظر دارد ایدئولوژی نمی‌تواند زن را قانع کند تا از تضاد شوهرش دست بردارد. یعنی به‌گونه‌ای که در آن‌ها این ایدئولوژی قدرت برتر است، در اینجا وجود ندارد، بلکه می‌شکند و به‌عنوان ندای مدرنیت حرف می‌زند و این اجازه را از حکومت مرد سالار می‌گیرد که بخواهد او را ساکت کند. در داستان «پستچی» این زن است که تسلّط مرد را بر خود نمی‌پسندد.

« می‌توان گفت در هر فرهنگ هر چیزی که به لحظ ایدئولوژیک نامطلوب است، در ناخودآگاه اعضای آن فرهنگ پناه جسته است. اگر با استفاده از اصطلاحات روانکاوی، ایدئولوژی را بُعد ناخودآگاه یک جامعه در نظر بگیریم در آن‌صورت ناخود آگاهی خواهیم داشت که چیزهای سرکوب شده توسّط ایدئولوژی– نابرابری اجتماعی، نابرابری فرصت‌ها، فقدان آزادی فردی، در آن جای دارند و منتظر فرصتی هستند تا خودشان را به سطح برسانند.» (برتنس، ۱۳۹۱: ۱۸۸).

۲-۸- زاویهٔ دید

زاویهٔ دید که پنجره‌ای است که نویسنده پیش روی خواننده می‌گشاید تا او از آن جایگاه، حوادث داستان را ببیند (داد، ۱۳۸۳: ۳٦۰).

قسمت عمدهٔ رمان «پستچی» با استفاده از ضمیر «من» روایت می‌شود که راوی در این حالت، شخصیّت اصلی داستان، یعنی «چیستا» است که به‌عنوان «اوّل شخص قهرمان»، در جای‌جای داستان، برخوردار از شاخصه‌های روایی اوّل شخص مفرد است و ازاین‌رو، شناخت وی از محیط اطراف و دیگر اشخاص موجود در داستان، شناختی دور و کلّی‌نگر و همراه با حدس و گمان و عدم آگاهی صد در صدی است. به‌عنوان نمونه، هنگامی‌که در ابتدای داستان، راوی (چیستا) دربارهٔ علی اطلاعاتی که را در اختیار خواننده قرار می‌دهد، از کم و کیف دقیق آنچه می‌گوید خبر ندارد.

«از بس زیبا و مصوم بود! شاید هیجده نوزده سالش بود» (همان: ۹).

«همیشه اتّفاق‌ها آن‌طوری که فکر می‌کنی نمی‌افتد، گاهی درست برعکس می‌شود. اما چه کسی می‌تواند بگوید که کدام یک بهتر است. شاید اصلاً نباید برعکس می‌شد، شاید هم باید برعکس می‌شد» (همان: ٤٥).

«در خانه مشکلات زیادتر می‌شد. این بار مریضی روحی نبود، این بار بیماری جسمی پدر بود. اوضاع قلبش رو به وخامت بود و مدام به پزشک رجوع می‌کرد و شاید مثل من از درمان می‌ترسید، شاید مثل من حالتی داشت که ترجیح می‌داد همه چیز را به خدا بسپارد» (همان: ٤۹).

در اینجا، راوی چون از زبان اوّل شخص داستان را روایت می‌کند، بنابراین، نمی‌تواند اطلاعات مفیدی در اختیار خواننده قرار بدهد. در این دیدگاه، نویسنده «حکم روایت‌کنندهٔ داستان را دارد» (میرصادقی، ۱۳۸۵ :٤۹۲). ازآنجاکه حضورش ناپیدا است و ممکن است جملاتی را ناهماهنگ و بالاتر از سطح معلومات و درک احساسی روایت‌گر به او نسبت دهد، نمی‌تواند تحلیل مستقیمی از کلّیت داستان ارائه نماید؛ زیرا که راوی، در پوشش یکی از شخصیت‌ها (غالباً شخصیت اصلی) فرو می‌رود و در ادامه، این شخصیت، داستان را از بعد داخلی نقل می‌کند؛ چنین زاویهٔ دیدی، علاوه بر

اینکه قادر است خطِ سیر داستان را سرعت ببخشد، به‌واقعیت نیز نزدیک‌تر است (سلیمانی، ١٣٦٣: ٨١-٨٣).

«وقتی به اتاق برگشتیم، حس کردم پدرم سریع صورتش را پاک کرد. چشمانش قرمز بود. یعنی گریه کرده بود؟ ... چه چیزی عذابش می‌داد که به من نمی‌گفت؟ مگر دیشب نگفت: «دلم می‌خواهد خوشبخت باشی!» پس چرا اشک پدرجان!» (همان: ٧١).

«نمی‌دانم چرا از این جمله دلم مثل اناری شد که زیر پا مانده باشد. زیر پای سپاه رزمندگان ایران! حس کردم همه می‌روند کشورشان را نجات دهند، اما از روی قلب عاشق من رد می‌شوند و خون، خون انار دلم، روی خاک می‌پاشد. خاکی که دوستش داشتم. چه حسی بود نمی‌دانم!» (همان: ٤٥).

روایتگر اوّل شخص، هنگامی که زاویهٔ دید بیرونی را انتخاب می‌کند، میان او و آنچه یا آن کس که روایت می‌شود فاصله‌ای ثابت وجود دارد؛ درحقیقت، روایتگر به مانند چشمی است که آنچه را که در حیطهٔ دیداری و شنیداری‌اش به وقوع می‌پیوندد، برای خواننده روایت می‌کند. در این حال، روایتگر، به‌عنوان ناظر بر رویدادها در متن حضور دارد. (ایوب، ٢٠٠١: ١٢٣). معمولاً یکی از شخصیت‌های فرعی داستان که از مرکز رویدادها به دور است، کار روایت را بر عهده می‌گیرد. این امر، موجب می‌شود تا بتواند همه منابع کسب خبر را در اختیار داشته باشد (ایرانی، ١٣٨٠: ٤٠١) . اما در این رمان، نویسنده برای اینکه خواننده را در جریان اموری از این دست نیز قرار بدهد، گاه با سپردن موقت امر روایت‌گری به یکی از شخصیت‌های فرعی، حالات و اعمال راوی را که خود قادر به بازگویی آن نیست، بیان می‌نماید.

«به خانه‌شان رسیدیم. اوّل ریحانه را دیدم. مؤدبانه سلام کرد و گفت: «خانم‌جان حالش خوب نیست. دکتر اومده.» علی سراسیمه به اتاق مادرش دوید. ریحانه معذّب بود. گفت: می‌دونم چی شده. بهتون حق می‌دم. نمی‌خوام زن مردی بشم که یه عمر با فکر زن دیگه زندگی می‌کنه! مادرم زود مُرد. خاله منو بزرگ کرد. من و علی مثل خواهر و برادر بزرگ شدیم. جور دیگه‌ای بهش نگاه نکردم. خاله، عاشق خواهرش بود. خیلی دلش می‌خواد با عروس کردن دخترش، اینو بهش نشون بده» (همان: ٨٨).

گاه نیز راوی، روایت بخش‌هایی از داستان را که خود در آن حضور نداشته است، به یکی از شخصیت‌های داستان می‌سپارد و خود نیز همانند مخاطب، شنونده می‌شود. در اینجا، داستان از زاویهٔ دید نفر دومی که درکنار شخصیت اصلی در رویدادها و حوادث داستان قرار دارد روایت می‌شود که در زمینهٔ مواردی در رابطه با شخصیت اصلی و شخصیت‌های دیگر و وقایع اطلاعات

می‌دهد و از زاویهٔ دید و صدای این شخصیت، داستان به خواننده انتقال پیدا می‌کند؛ در رمان پستچی، شخصیت علی عهده‌دار روایت‌گری دربارهٔ محسن است، لزوماً خودش مسبب اصلی رخدادها و حوادث نیست و در مرکز داستان قرار ندارد بدین ترتیب، خواننده در جریان وقایعی که راوی، به دلیل بی اطلاعی، قادر به راویت آن نیست، قرار می‌گیرد.

«گفت: رفقیم محسنه! تنها دوستم. هرجا می‌رفتم محسن باهام بود ... بهترین دوستم بود. بچه بالا شهر بود. همیشه به من می‌گفت چون پسر بزرگ خانواده هستم، پدرم تمام را روی من سرمایه‌گذاری کرد. ... وقتی از پست‌خونه بیرونم کردن، با هم رفتیم جبهه. آموزشی را با هم بودیم... خیلی کمکم کرد. ... بعد رفتیم تدارکات. ... تو ماشین داشتیم تدارکات می‌بردیم. ... که خمپاره زدن. ... ماشین چپ کرد. آتیش گرفته بود. من پام گیر کرده بود. از چند جا شکست تا خودمو آزاد کردم. اما وضع محسن خوب نبود. فرمون تو شکمش رفته بود. خون‌ریزی داشت. گفت: تو برو! الان منفجر می‌شه. گفتم: تنهات نمی‌ذارم. گفت اگر رفیق منی برو و جای منم عاشقی کن. جای هر دوتامون زنده باش. برو! میون اشک و دود، محسن و ماشین به آسمون رفتن. جلو چشم من! » (همان: ۲۷-۳۹)

ما می‌توانیم دربارهٔ آنچه دیگری می‌بیند یا دیده است حرف بزنیم. در زندگی واقعی نیز واکنش ما نسبت به گویندگان و شیوهٔ بیان آن‌ها متفاوت است. بارها اتّفاق می‌افتد که مطلبی را از کسی بشنویم ولی نپذیریم، اما همان مطلب از دهان شخص دیگری برایمان کاملاً قابل قبول باشد، بدین ترتیب داستان‌نویسی که در پی بازآفرینی واقعیت است، می‌کوشد داستان را از نظرگاه شخصیتی نقل کند که تا جای ممکن آن را محتمل‌تر و پذیرفتنی‌تر بنمایاند و به بهترین نحو تأثیر واحدی را که مطمح دارد در ذهن خواننده باقی بگذارد. درواقع «پدیده‌هایی که جهان خیال را می‌سازد، هرگز نه به خودی خود، بلکه از نظرگاه معیّن به ما عرضه می‌شود» (تودوروف، ۱۳۸۸: ۳۲). به همین دلیل در رمان پستچی بسیاری از ماجراها از زبانی غیر از زبان راویِ داستان بیان می‌شود و نویسنده هرجا لازم باشد روایت را به دست شخصیت‌های دیگر می‌سپارد.

۲-۹-گفتگو

عنصر گفتگو به‌عنوان یکی از عناصر کاربردی در داستان، اهرمی مؤثّر و مفید است که می‌تواند نویسنده را در پرداخت دیگر عناصر داستان، شکل دادن به عمل داستانی و تبیین پیرنگ و درون‌مایهٔ اثر یاری نماید و زمینه را برای روشن نمودن تم و موضوع داستان و ورود به دنیای درونی شخصیت‌های اثر فراهم سازد. به همین جهت بررسی عنصر گفتگو در داستان و تحلیل نحوهٔ به

کارگیری این عنصر از سوی نویسنده در داستان، مؤلّفه‌ای است که می‌تواند ملاکی برای سنجش توانایی یا ناتوانی نویسنده در خلق یک اثر داستانی قلمداد شود. عنصر گفتگو برخلاف عناصر دیگر داستان، تک بعدی و مستقل نیست و سایر ابزارها و عناصر داستانی را تحت شعاع خود قرار می‌دهد (صحرایی و دیگران، ١٣٩١: ٥١). انواع مؤلّفه‌ها و شیوه‌های گفتگو در داستان عبارتند از:

٢-٩-١- تک‌گویی درونی: تک‌گویی درونی، بیان پرداخت نشده و شکل نگرفتهٔ اندیشه، بلافاصله پس از بروز آن در ذهن است. راوی در این سبک، هنگام بیان افکارش، مخاطبی را مدّ نظر ندارد (میرصادقی، ١٣٨٦: ٥٠٧). «اغتشاش در نظام زمان و مکان و توالی منطقی حوادث و ترتیب دستوری زبان» جزء شاخصه‌های این شیوه محسوب می‌شود (شمیسا،١٣٧٣: ١٧٤). در این شیوه، سخنی به زبان نمی‌آید و هر چه هست در ذهن شخص می‌گذرد. در رمان مورد بررسی، تک‌گویی درونی، شامل گفتگوهای ذهنی و کشمکش‌های درونی چیستا به‌عنوان راوی داستان است که به صورت تک‌گویی مستقیم روایت می‌گردند و بخش عمده‌ای از درونیات چیستا به این شیوه در مقابل خواننده عرضه می‌گردد؛ ذهن شخصیت، که بیانی از تجربه‌ها، عواطف و خاطره‌های اوست، به صورت اوّل شخص روایت می‌شود (رضوانیان و نوری، ١٣٨٨: ٧٩-٩٤). در این حالت، خواننده به طور غیرِ مستقیم با «اندیشه و احساس شخصیت داستان» مواجه می‌شود. در رمان پستچی، به واسطهٔ حضور راوی اوّل شخص، روندهای ذهنی نامنسجم شخصیت با عباراتی از قبیل: «به‌خود می‌گفتم»، «توی دلم می‌گفتم»، «فکر می‌کردم»، «از خودم می‌پرسیدم» و.. به نمایش گذاشته می‌شود.

«گفتند: نمی‌شناسیم. بشناسیم هم اجازه نداریم به شما چیزی بگیم! دخترجان چرا نمی‌روی سراغ درس و زندگی‌ات؟! با خود گفتم زندگی؟! زندگی من، تمام مردان کوچه بودند که با او اشتباه می‌گرفتمشان، پسرانی رنگ پریده با چشمان معصوم و دهانی خونین» (همان: ١٧).

«سرم را به ضریح چسباندم «سلام آقا. من دوستش دارم. من علی رو دوست دارم، از بین این همه آدم! فقط اون! ... مگه آدم چند بار می‌تونه دلشو هدیه بده؟ ... از من نگیریش خدا! چیزی ندارم بهت بدم، جز عشقی که خودت در قلب من گذاشتی...» (همان: ٣٦).

«از امامزاده بر می‌گشتیم. ناگهان حسّی به من گفت که بعضی چیزها را نمی‌توان به تقدیر و سرنوشت سپرد. باید به خاطرش جنگید!» (همان:٣٩).

«حسّی در درونم می‌گفت: فرار کن چیستا! نباید اینجا بمانی و حسّ دیگری می‌گفت: این مرد عاشق توست و تو عاشق او. چرا حالا که به تو احتیاج دارد، باید تنهایش بگذاری؟» (همان: ٩٩).

از خلال تک‌گویی‌های درونی چیستا، شخصیت ثابت و محکم وی در برابر خواننده نمایانده می‌شود و چون این امر، غیر مستقیم اتّفاق می‌افتد، خواننده آن را می‌پذیرد، در نتیجه می‌توان گفت که نویسنده، موفق عمل کرده و از چیستا شخصیّتی پذیرفتنی ارائه نموده است و به قضاوت خواننده دربارهٔ او کمک می‌کند.

۲-۹-۲- حدیث نفس: به‌عنوان بخشی از اثر «تک‌گویی شخصیت در صحنهٔ نمایش یا در عرصهٔ داستانی» است. در این شیوه، شخصیت با هدف آگاه ساختن خواننده از درونیات خود، و در حالی که از حضور او غافل است، اندیشه‌ها و احساسات خود را با صدای بلند، بیان می‌کند (میرصادقی، ۱۳۸۵ :٥١٤). حدیث نفس، با دادن اطلاعاتی دربارهٔ شخصیت، موجب پیش‌برد عمل داستانی می‌شود (میرصادقی، ۱۳۷۷: ۸۳). و روش مناسبی برای انتقال مستقیم اطلاعات مربوط به انگیزه‌ها و حالات ذهنی شخصیت یا جهت‌دادن به قضاوت‌ها و واکنش‌های مخاطب است.

حدیث نفس در این رمان جز موارد اندکی، مورد استفادهٔ راوی قرار نگرفته است و اغلب اطلاعاتی که به‌طور معمول از این طریق به خواننده انتقال می‌یابد، به‌وسیلهٔ تک‌گویی درونی و جریان سیّال ذهن راوی در اختیار خواننده قرار داده شده است؛ حدیث نفس در این رمان، بیش از هر چیز بیانگر «توصیف یا بیان عقیدهٔ» گوینده نسبت به وضعیت موجود است. (داد، ۱۳۸۳: ۱۹٤و۱۹٥). برای نمونه، در بخشی از داستان که به چیستا می‌گویند که علی مجبور شده است با دختری در صربستان ازدواج کند، وی با خود چنین زمزمه می‌کند:

«همان‌جا بالای کوه نشستم و قسم خوردم که یک روز همه چیز را بنویسم. خدایا! یک عاشق چه‌قدر باید صدایت بزند که یک علامت نشانش دهی که کمی در بغلش آرامش کنی؟» (همان: ۷۸).

۲-۹-۳-جریان سیّال ذهن: نوع اغراق‌آمیز و شکل بیان «پیچیده و گنگ» تک‌گویی درونی است که گاه از انسجام ذهنی و زبانی به دور است (رضوانیان و نوری، ۱۳۸۸: ۷۹-۹٤). در این روش، نویسنده سعی دارد با ثبت حالات ذهنی شخصیت‌های داستان، مخاطب را با تجربهٔ ذهنی آن‌ها آشنا سازد و «سیلان اندیشه‌ها، عواطف و خاطرات شخصیت‌ها» را مستقیماً به نمایش بگذارد (محمودی، ۱۳۸۷: ۱۲۱-۱٤٤) این خاطرات پنهان، که ممکن است دردناک و یا خوشایند باشند، در نتیجهٔ محرّکی بیرونی یا قرار گرفتن شخصیت در موقعیتی خاص، برانگیخته می‌شوند. به‌عنوان نمونه هنگامی که چیستا و علی با هم در قبرستان، کنار قبر محسن خلوت می‌کنند، و علی به چیستا می‌گوید: « می‌دونی دوستت دارم؟ حالا چی کار کنیم؟» (همان: ۲۹).

در اینجا چیستا به شکل حدیث نفس با خود می‌گوید:

«(می‌دونی دوستت دارم؟ حالا چی کار کنیم؟) این جمله مثل یک شعر بود، مثل ترجیع‌بند شعر یک شعر بود. خب، هر کاری که همهٔ عاشقان می‌کنند. باید سعی کنیم به هم برسیم. چرا آن سؤال را پرسیدی علی؟ تا انتهای جهان می‌شد پابرهنه دوید، اگر فقط من و تو بخواهیم. آیا واقعاً می‌خواستم؟ چرا مستقیم به هم نمی‌گفتیم» (همان: ٣١).

بخش عمدهٔ احساس و اندیشهٔ راوی رمان پستچی براساس جریان سیّال ذهن پی‌گرفته می‌شود که نقش موقعیت‌های خاصی که راوی در متن آن قرار می‌گیرد، برای برانگیختن وی بیش از دیگر محرّک‌ها است. نمونهٔ دیگر: «مادرم گفت: «بهتری؟» نگاهش کردم. به خاطر من آمده بود؟ آن هم در خانه‌ای که قسم خورده بود دیگر پایش را نگذارد؟ از صبح تا شب تایپ می-کرد. {انگشتانش} پرندگان بازی‌گوشی بودند که کلمه‌می‌دانستند. چه چیزی حسّ پرندگان را از انگشتان این زن فراری می‌داد؟ شاید هیچ، مگر جبر روزگار. (همان: ٦٥).

«مادرم نمی‌خواست هیچ‌کس را ببیند. مدّتی بود که از خانه رفته بود. در شرایط روحی خاصّی سیر می‌کرد. آیا باید همه چیز را رها کند یا دنبال چیزهایی که دوست دارد برود؟» (همان: ٣٤).

٢-١٠- زمینهٔ داستان

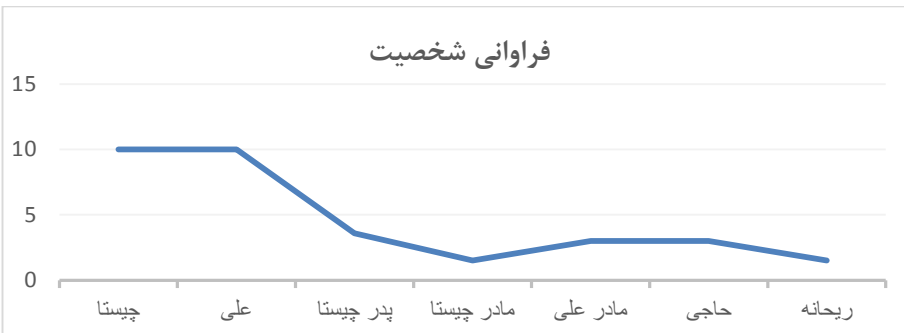
مکان و زمان در داستان، زمینهٔ داستان را شکل می‌دهد و در داستان‌های امروزی مکان نقش مهمی ایفا می‌کند؛ چرا که «مکان داستان، محیطی اجتماعی و مکانی خاص برای زندگی اشخاص داستانی است که چنان‌چه از صحنه‌پردازی مناسبی بهره برده باشد، می‌تواند رفتار اشخاص داستان و اهمّیت کنش آنان را در نظر خواننده قابل درک سازد» (حرّی، ١٣٨٨: ١٣٦). بنابراین مکان داستان باید به گونه‌ای طرحی شده باشد که گنجایش پردازش شخصیت‌ها، تبیین نگرش آن‌ها، طراحی بافت داستان، پیشبرد حوادث، دیدگاه‌های راوی، طرح‌ریزی گفتگوها و پرورش درون‌مایه را داشته باشد و در عین حال، فضای حاکم بر عمل داستانی را نیز نشان دهد. در رمان پستچی مکان داستان موارد بسیاری را شامل می‌شود از خانه، اداره، قبرستان، امامزاده، میدان جنگ و جبهه، سنگر و پادگان و شهرهای مختلف از تهران و تپّهٔ گیشا تا کشور بوسنی و شهر سربنیتسا.

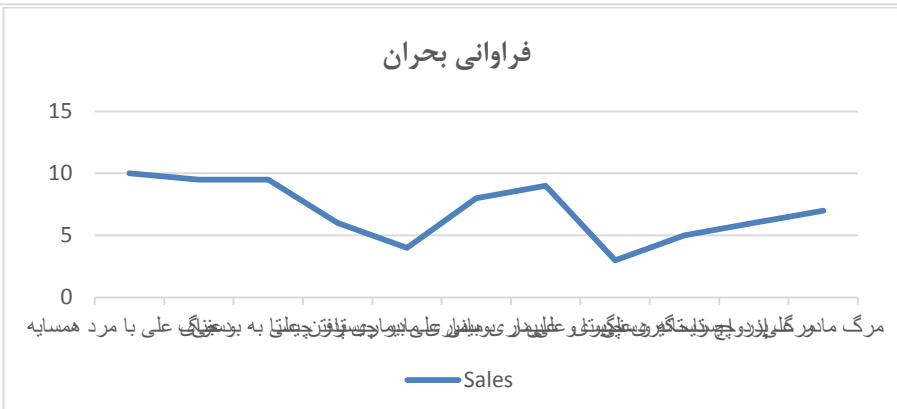
«آن‌موقع در بوسنی هنوز جنگی نبود. برایم مهم نبود بوسنی کجای نقشهٔ این دنیاست، هر جا که بود قرار بود علی را از من بگیرد» (همان: ٥٠).

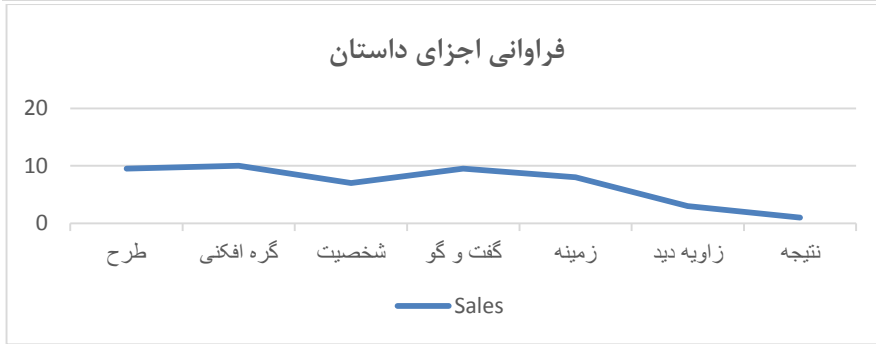
«گاهی بیداری ولی انکار خواب می‌بینی. همهٔ آن لحظه‌های خواندن صیغهٔ محرمیت، در آن اتاق کوچک و خاکستری پادگان که پر از پوشه بود» (همان: ٥٩).

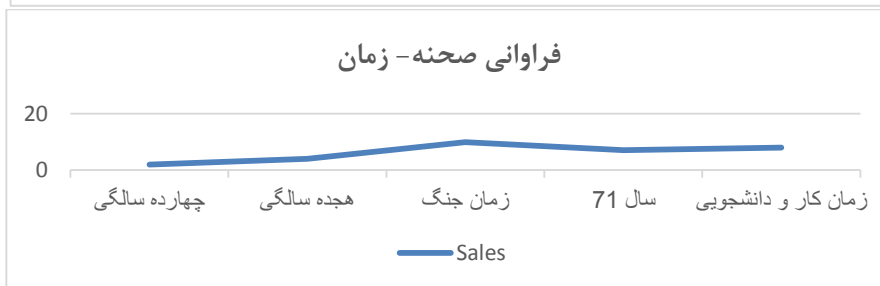
این مکان‌ها کارکرد روشنی در ارائهٔ مضامین پایداری به‌دست می‌دهند و هر چند راویِ داستان با این مکان روی‌خوش نشان نمی‌دهد چون فکر می‌کند میان او علی جدایی می‌اندازد، با این وجود در این نوع مکان، صفاتی چون انس، عاطفه، صمیمیت و آرامش جریان دارد و این احساس را راوی داستان با مکان امامزاده نشان می‌دهد: «چراغ‌های امامزاده، از دور در تاریکی، مثل چراغ خانه‌ای بود که تو را می‌خواهد، گرم، روشن و منتظر. خانه‌ای که همه به هم سلام می‌گفتند. خانه‌ای که همه دور یک سفره می‌نشستند» (همان: ۳۵).

در پایان این پژوهش، نویسندگان بر اساس تحلیل یافته‌ها، بسامد نتایج را در قالب نمودارهای ذیل تنظیم نموده اند:









۳- نتیجه‌گیری

مشخّص شد رمان پستچی به سوی واقع‌گرایی و توصیف واقعیت پیش رفته است. پیرنگ این رمان به اقتضای موضوع و مضمون آن چندان پیچیده و تو در تو نیست و نظم و طبیعی حوادث در آن بر نظم ساختگی غلبه دارد که در اصطلاح واجد پیرنگ باز است و معمولاً سیر خطی و مستقیم دارد. از مسائل اساسی پیرنگ در این رمان، کشمکش بارزتر از بقیه خودنمایی می‌کند. این رمان‌ها مملو از کشمکش‌های عاطفی و اخلاقی است. همچنین مشخّص شد که از روش شخصیت‌پردازی مستقیم یا گزارشی برای خلق شخصیت‌های داستانی سود می‌جوید و سرشار از نجابت اخلاقی و احساس انسانی است. شخصیت‌های اصلی و فرعی این داستان نیز از آغاز تا پایان ویژگی‌های نخستین خود را حفظ می‌کنند و مطابق آن‌ها عمل می‌کنند و در اصطلاح واجد «شخصیت‌های ایستا»

هستند که تا آخر داستان بدون تغییر و تحوّل در روند داستان حضور دارند. تمام شخصیت‌هایی که نویسندگان این دهه ارائه می‌کنند، واقعی و منعکس کننده حقایق موجود در جامعه هستند.

راوی این رمان، در کلّیت داستان برخوردار از شاخصه‌های روایی اوّل شخص مفرد است و از این‌رو، خود را با زاویهٔ دید نزدیک و درونی روایت می‌کند اما شناخت وی از محیط اطراف و دیگر اشخاص موجود در داستان، شناختی دور و کلّی‌نگر و همراه با حدس و گمان و عدم آگاهی صد در صدی است که زاویهٔ دید دور و بیرونی را برای روایت بر می‌گزیند.

نویسندهٔ این داستان، چندان به شاخصه‌های از پیش تعیین‌شدهٔ انتخاب روایتگر اوّل شخص پایبند نیست و گه‌گاه زاویهٔ دید روایت را به ناگاه تغییر می‌دهد. در بخش‌هایی از داستان، از خلال یک روایت اوّل شخص، شاخصه‌های راوی شخصی و دانای کلّ مطلق در کلام راوی دیده می‌شود و راوی به دانای کلّی استحاله می‌یابد که با ضمیر «من» یا «ما» به روایت‌گری می‌پردازد تا بتواند بی آنکه مداخله‌ای در روند داستان داشته باشد از تمامی منابع کسب خبر، نهایت استفاده را ببرد.

نویسندهٔ رمان، آنجا که راوی اوّل شخص را در قالب شناخته‌شدهٔ آن به‌کار می‌برد، به محدودیت راوی در بیان خصوصیت خود، گاه با سپردن موقت امر روایتگری به یکی از شخصیت-های فرعی، حالات و اعمال راوی را که خود قادر به بازگویی آن نیست، بیان می‌نماید و همچنین آگاهی خواننده را دربارهٔ بخش‌هایی از داستان را که راوی در آن حضور نداشته نیز بالا می‌برد.

تک‌گویی درونی، حدیث نفس و جریان سیّال ذهن، بارها در این رمان مورد استفادهٔ راوی قرار گرفته است. جریانات ذهنی روایتگر بر خلاف معمول، به‌طور کلّی از قواعد دستوری زبان پیروی می‌کند و آشفتگی روحی وی، از راه‌های دیگری مانند جملات کوتاه، پرسش‌های پی‌درپی و بعضاً پاسخ دادن به پرسشی که خود مطرح کرده است، کاربرد محاوره و .. به‌طور واضح نمود می‌یابد.

در پایان نویسندگان، به تحلیل رمان«پستچی» مبادرت خواهند نمود: اساساً عشق به عنوان موضوع محوری داستان از دلایل جذابیت این رمان محسوب می‌گردد. از طرفی یکی از نکات قابل توجه در رمان پستچی، روایت این عشق با گشوده شدن حریم خصوصی نویسنده به‌سوی مخاطبان است که خود برای برخی از مخاطبان کنجکاو جذّاب است. خوب یا بد، درست یا نادرست، این تمایل به آگاهی از زندگی خصوصی افراد، خصوصاً چهره‌های مشهور اجتماعی، یک خصیصهٔ اجتماعی بسیاری از افراد است. حالا این ملاحظه را بایستی نمود که کنجکاوی برای آگاهی از حریم خصوصی، با مسئله‌ای به نام عشق درآمیخته شده باشد که نهایتاً یک ماحصل جذّاب برای مخاطب ایجاد خواهد کرد که رمان مذکور از این مسئله برخوردار است.

حال این سؤال مهم مطرح می‌گردد که روح حاکم بر داستان چیستا و علی که اتّفاقاً دو عالم متفاوت را نیز تجربه کرده‌اند چیست؟ پاسخ اوّلیه همان‌گونه که در فوق تبیین گردید عشق است اما این کافی نیست بلکه باید گفت ما روایت یک عشق صادقانه و وفادارانه را تجربه می‌کنیم که تعهّد طرفین عشق نسبت به یکدیگر و عبور از خود در آن برجسته است. عشقی دهه شصتی و هفتادی که در دهه هشتاد و نود حکم کیمیا را پیدا کرده است و خلاء آن برای عموم ما امروز محسوس است. بنابراین داستان پستچی به خلاءیی پاسخ می‌دهد که گویا در روزگار ما عمدتاً احساس می‌کنیم و خواهان آن هستیم اما نمی‌توانیم به آن پاسخ بدهیم چراکه فردیت چنان در ما ریشه دوانده است که نمی‌توانیم به ضرورت تعهّد به دیگری در عشق، وفادار بمانیم.

منابع و مآخذ

کتاب

١. ابراهیمی، نادر،(١٣٧٧)، **ساختار و مبانی ادبیات داستانی**، تهران: سورهٔ مهر.

٢. ایرانی، ناصر،(١٣٨٠)، **هنر رمان**، تهران: آبان‌گاه.

٣. ایّوب، محمّد،(٢٠٠١)، **الزمن و السرد القصصی فی الروایهٔ الفلسطینیهٔ المعاصرهٔ بین ١٩٧٣-١٩٩٤**. بیروت: دارالنشر و التوزیع.

٤. برتنس، یوهان،(١٣٩١)، **مبانی نظری ادبی**، ترجمهٔ محمّدرضا ابوالقاسمی. تهران: ماهی.

٥. پارسی‌نژاد، کامران،(١٣٩٧)، **ادبیات داستانی: ساختار، مبانی، نحله‌ها، انواع**، تهران: قلم ایرانیان امروز.

٦. پرین، لارنس،(١٤٠١)، **عناصر داستان کوتاه**، ترجمهٔ امیربابک زند وکیلی، تهران: کانیار.

٧. ----------،(١٣٨٨)، **ادبیات داستانی: ساختار، صدا و معنی**، ترجمهٔ حسن سلیمانی و فهیمه اسماعیل‌زاده، تهران: رهنما.

٨. تقوی، علی،(١٣٩٨)، **رئالیسم در ادبیات داستانی ایران**، تهران: پایا.

٩. خان‌محمّدزاده، رقیه،(١٣٩٨)، **ناتورالیسم در ادبیات داستانی**، تهران: فرهوش.

١٠. خسروانی مجد، ماندانا،(١٣٨٨)، **ادبیات داستانی تا ادبیات نمایشی (محمّدعلی جمال‌زاده تا حسن مقدّم)**، تهران: خسروانی.

١١. داد، سیما(،١٣٨٣)، **فرهنگ اصطلاحات ادبی**، تهران: مروارید.

۱۲.رهگذر، رضا،(۱۳۹۷)، **ادبیات داستانی ایران پس از انقلاب اسلامی**، تهران: فرهنگ و اندیشهٔ اسلامی.

۱۳.روزبه، محمّدرضا،(۱۳۸۸)، **ادبیات معاصر ایران (نثر)**، چاپ چهارم، تهران: روزگار.

۱٤.زرافا، میشل،(۱۳٦۸)، **ادبیات داستانی رمان و واقعیت اجتماعی**، ترجمهٔ نسرین پروینی، تهران: فروغی.

۱۵.زیس، آونر،(۱۳٦۰)، **پایه‌های هنرشناسی علمی**، ترجمهٔ ک.م.پیوند، تهران: انتشارات پیوند.

۱٦.سرشار، محمّدرضا،(۱۳۹۲)، **دربارهٔ ادبیات داستانی دفتر پنجم: سلّول بنیادین داستان**، تهران: کانون اندیشهٔ‌جوان.

۱۷.سلیمانی، محسن،(۱۳٦۳)، **تأمّلی دیگر در باب داستان**، چاپ دوم، تهران: سازمان تبلیغات اسلامی.

۱۸.لاج، دیوید،(۱۳۸٦)، **نظریه‌های رمان**، ترجمهٔ حسین پاینده، تهران: نیلوفر.

۱۹.مستور، مصطفی،(۱۳۹۱)، **مبانی داستان کوتاه**، چاپ چهارم، تهران: مرکز.

۲۰.میرصادقی، جمال،(۱۳۹۸)، **ادبیات داستانی**، تهران: سخن.

۲۱.———— ،(۱۳۸٦)، **عناصر داستان**، چاپ پنجم، تهران: سخن.

۲۲.———— ،(۱۳۷۷)، **واژه‌نامهٔ هنر داستان‌نویسی**، تهران: مهناز.

۲۳.یثربی، چیستا،(۱۳۹۸)، **پستچی**، چاپ هجدهم، تهران: قطره.

مقالات

۲٤. ادهمی صیّادمحلّه، حدیثه و ادهمی صیّادمحلّه، حمیده،(۱۳۹۸)، «**تحلیل شخصیت‌های اصلی در رمان کاندید اثر ولتر بر مبنای نظریهٔ آبراهام مزلو**»، مجلّهٔ جستارنامه، ادبیات تطبیقی (فارسی-انگلیسی)، دورهٔ ۳، شمارهٔ ۷، صص: ۱۰۰-۱۱٦.

۲۵. حسینی، سیّدساجد و سجّادی، بختیار،(۱۳۹۷)، «**بازنمایی امر نیمهٔ خودآگاه در روایت از منظر روان‌کاوانه: بررسی شگرد جریان سیّال ذهن در داستان کوتاه «فردا» اثر صادق هدایت**»، مجلّهٔ ادبیات پارسی معاصر، دورهٔ۸، شمارهٔ ۲، صص: ۳۵-٦۲.

٢٦.رضایی، محمّدعلی؛ زیرک، ساره و آذر، اسماعیل،(١٣٩٩)، «**بازنمایی اضطراب شخصیّتی بر اساس نظریّه‌ی کارن هورنای در رمان جزیره‌ی سرگردانی سیمین دانشور**»، مجلّهٔ جستارنامه، ادبیات تطبیقی (فارسی- انگلیسی)، دورهٔ٤، شمارهٔ ١٢، صص: ٧٨-٩٧.

٢٧.رضوانیان، قدسیه و نوری، حمیده،(١٣٨٨)، «**راوی در رمان آتش بدون دود**»، مجلّهٔ پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی، دورهٔ اوّل، شمارهٔ ٤، صص: ٧٩-٩٤.