۱. مقدمه

امیرحسن چهل‌تن در پاییز سال ۱۳۳۵ در شهر تهران به دنیا آمد. کودکی‌اش با خلأیی عظیم سپری شد؛ خلأیی که خیلی زود جا به احساس مسئولیتی سنگین داد. به دلیل محدودیت و ضعف بنیهٔ اقتصادی خانواده، روزهای نوجوانی را به‌دور از علقه‌ها و سبک زندگی هم‌سالان دیگر سپری کرد. شاگرد ممتاز رشتهٔ ریاضی که شعر می‌گفت و در ده سالگی و در یک کتابچهٔ قرضی چند داستان کوتاه و بلند نوشته بود، در هجده سالگی برای ادامهٔ تحصیل در رشتهٔ مهندسی برق وارد دانشگاه شد و در دوران دانشجویی دو مجموعه داستان کوتاه منتشر کرد. اولین مجموعه داستان کوتاه او با عنوان *صیغه* در سال ۱۳۵۵ به چاپ رسید و در سال‌های بعد مجموعه‌های *دخیل بر پنجرهٔ فولاد*، *دیگر کسی صدایم نزد* و *چیزی به فردا نمانده است* را منتشر کرد. او در کنار داستان‌های کوتاه خود، به نگارش داستان‌های بلند *روضهٔ قاسم*، *تالار آینه*، *مهرگیاه*، *تهران، شهر بی‌آسمان*، *عشق و بانوی ناتمام*، و *سپیده‌دم ایرانی* پرداخت که هر یک از این آثار نیز ویژگی‌ها و جذابیت خاص خود را دارند. ویژگی داستان‌های کوتاه اولیهٔ او، تبحر در نقل آداب و رسوم و بازنمایی شرایط اجتماعی از ورای گفتگوهایی است که روحیات مردم یک دوره را به نمایش می‌گذارد (میرعابدینی، ۱۳۸۴: ۱۳). او از سال‌های آغازین نویسندگی خود تاکنون نتوانسته است از دایرهٔ تأثیر صادق چوبک خارج شود؛ ترسیم فضاهای وهم‌آلود و گناه‌زده و بازسازی شخصیت‌هایی با عقده‌های جنسی از مهمترین شاخصه‌های داستان‌های صادق چوبک است که در آثار چهل‌تن نیز، به‌طور برجسته تکرار می‌شود.

چهل‌تن به عنوان داستان‌نویس، زبان قصه‌نویسی را در دو قلمرو به کار می‌گیرد؛ زبان پالایش یافتهٔ ادبی در *تالار آیینه*، *مهر گیاه* و *عشق و بانوی ناتمام* و دیگری در قلمرو استفاده از زبان سادهٔ مردم کوچه و بازار و اصطلاحات و تعابیر روزمره که اوج آن در *روضهٔ قاسم* دیده می‌شود. او استاد ارائهٔ زبان و لحن آدم‌های عامی و آداب و رسوم طبقات پایین جامعه به‌ویژه شهر تهران است. ویژگی دیگر چهل‌تن، اصرار او بر روایت داستان‌هایش در یک بستر تاریخی است و شیوهٔ بازگویی تاریخ معاصر و رعایت اصل امانت در آن. او تاریخ را جولانگاهی برای پرواز تخیل خود می‌داند و برای پس‌زمینه‌های

تاریخی و اجتماعی اهمیتی ویژه قائل است. با مطالعهٔ آثار او به‌راحتی می‌توان دریافت که نویسندهٔ اثر ایرانی، معاصر و رشدیافته در فضای فرهنگ تهران است. «او به‌شدت به فضاسازی علاقه‌مند است و به حادثه‌پردازی کمتر رغبت نشان داده است» (علیخانی، ۱۳۸۰: ۵۹). زبان برای چهل‌تن اهمیت ویژه‌ای دارد؛ خود او در این باره می‌گوید: «در مورد من این زبان بوده است که داستان را به وجود آورده، اغلب جرقه‌ای که زده شده، به واسطهٔ یک دیالوگ و یا حتی یک جمله بوده است؛ نه یک تصویر یا یک واقعه» (همان: ۶۲).

«*ساعت پنج برای مردن دیر است*» آخرین مجموعه داستان کوتاه اوست که در سال ۱۳۸۱ چاپ شد و در سال‌های بعد به چاپ مجدد رسید. در این مقاله، دو داستان از این مجموعه با تأکید بر نظریهٔ ژرار ژنت، نظریه‌پرداز فرانسوی، بررسی می‌شود. ژنت با جمع‌آوری سنت‌های نظری اروپا و امریکا و استوار کردن بحث خود بر یک متن خاص، وضعیت روایت‌شناسی را بهبود بخشید. نظام روایت‌شناسی وی در ادامهٔ بحث‌های فرمالیست‌های روسی، تودورف، وین بوث و دیگران و کامل کنندهٔ نظریهٔ‌های آنهاست. او متأثر از شکل‌گرایان روس، قصه را یکی از جنبه‌های روایت می‌دانست و آن را ترتیب واقعی روایت ارزیابی می‌کرد؛ در نتیجه توانست از تمامی روابطی که ممکن است بین توالی زمانی رخدادها و ترتیب روایت پیش آید، تحلیلی دقیق ارائه دهد. شکل‌گرایان روس، هر روایت را متشکل از دو سطح می‌دانستند: طرح و داستان؛ اما ژنت به‌جای طرح، واژهٔ قصه را به‌کار برد. طرح و یا قصه از این منظر با تعریف ارسطو که طرح را تقلیدی از حوادث تراژدی می‌دانست برابر بود. «نخستین موضوع مورد توجه ژنت شیوهٔ ارائهٔ ترتیب زمانی رخدادها و کنش‌های مثلاً یک رمان (طرح اولیه[1] در نزد فرمالسیت‌ها) در یک داستان عینی(طرح روایی[2]) بود»(برتنس،۱۳۸۳: ۸۷). وی با تقسیم روایت به سه سطح مختلف، تمایزی را که فرمالیست‌های روسی میان قصه و طرح قائل می‌شدند، برجسته‌تر کرد. این سطوح عبارت‌اند از: نقل، داستان، روایت. منظور از نقل، ترتیب واقعی رویدادها در متن است. داستان، تسلسلی است که رویدادها عملاً در آن اتفاق می‌افتند و می‌توان آن را از متن استنباط کرد و روایت، همان عمل

1 fibula

2 syuzhet

روایت‌کردن است (ایگلتون، ۱۳۶۸: ۱۴۵). ژنت به هنگام بررسی روابط میان این سه بعد داستان، سه جنبهٔ سخن روایی را نیز بررسی کرد: زمان-وجه-حالت ۱-زمان: زمان داستان، آن است که در قیاس با زمان واقعی، فرض می‌شود واقعه‌ای در داستان اتفاق می‌افتد، اما زمان روایت، زمانی‌است که روایت یک واقعه در متن به خود اختصاصی می‌دهد. ژنت زمان روایت را «شبیه زمان» می‌دانست. او با الهام از زبان‌شناسی سوسور، زمان داستان را «زمان مدلول» و زمان روایت را زمان «زمان دال» می‌دانست. تولان معتقد است که در هر دو مورد با مسئله‌ای کاملاً قراردادی و غیرواقعی؛ یعنی «بازنمایی کلامی خطی از زمان» سروکار داریم. معمولاً برای نشان دادن زمان در جمله از ابزارهای دستوری استفاده می‌شود؛ ولی روشی که در روایت‌شناسی برای زمان به‌کار می‌رود و ژنت مبدع آن است، آرایش‌های زمانی را در کل متن و نه در یک جملهٔ مورد مطالعه قرار می‌دهد. او قایل به سه نمونهٔ عمدهٔ زمانی است: نظم[۱]، تداوم[۲] و بسامد[۳].

الف-«نظم/ سامان»، بر روابط میان توالی مورد نظر رخدادها در داستان و سامان واقعی عرضهٔ آنها در متن، نظارت دارد. در واقع نظم یعنی روابطی که بین توالی مفروض وقایع و ترتیب واقعی حضورشان در متن وجود دارد. هرگونه انحراف در ترتیب ارائهٔ متن نسبت به ترتیب وقوع حوادث در داستان، «زمان‌پریشی»[۴] خوانده می‌شود. به عبارت دیگر زمان‌پریشی قسمتی از متن است که زودتر یا دیرتر از موقعیت طبیعی آن در توالی واقعه آمده‌است. زمان‌پریشی‌ها به دو نوع کلی تقسیم می‌شوند: الف- گذشته‌نگر[۵] ب- آینده‌نگر[۶]؛ «گذشته‌نگر یا تأخر» برگشتن به زمان گذشته است؛ یعنی واقعه‌ای در داستان زودتر اتفاق افتاده ولی در متن دیرتر بیان می‌شود. «آینده‌نگر یا تقدم»، حرکت نابهنگام به زمان آینده است؛ بنابراین واقعه‌ای که بعداً قرار است بیان شود، قبل از زمان خود بیان می‌شود.

---

1 order
2 duration
3 frequency
4 anachronies
5 analeps
6 proleps

ب-«تداوم»، به بررسی روابط میان گسترهٔ زمان که رخدادها را در بر می‌گیرد و حجم متن اختصاص یافته به عرضهٔ همان رخدادهاست می‌پردازد. بر این اساس تداوم عبارت است از روابط بین گسترهٔ زمانی روی‌دادن واقعی حوادث و مقدار متن اختصاص داده شده به ارائهٔ همان حوادث.

ج-«بسامد»، سومین نمونهٔ عمدهٔ زمانی است که تولان آن را بررسی تعداد وقوع رخدادهای داستان با تعداد نقل آنها در متن؛ یعنی دفعات روایت یک واقعه در متن نسبت به دفعات روی دادن آن در داستان می‌داند. بسامد در این نظریه به سه نوع تقسیم شده است؛ بسامد مفرد[1]، بسامد مکرر[2] و بسامد بازگو[3]. «بسامد مفرد» به معنای یک بار گفتن واقعه‌ای است که یک بار اتفاق افتاده‌است و معمول‌ترین نوع بسامد است. در «بسامد مکرر» آنچه یک بار اتفاق افتاده، چندین بار روایت می‌شود، اما در «بسامد بازگو» واقعه‌ای که مرتباً و به استمرار اتفاق می‌افتد، تنها یک بار بیان می‌شود. به عقیدهٔ تولان بسامد به اندازهٔ ترتیب و تداوم، تجربی نیست؛ به همین‌دلیل از بین عناصر زمان، به بسامد کمتر پرداخته شده‌است (تولان،۱۳۸۳: ۶۸-۵۵). این سه عنصر با هم در ارتباط‌اند و تغییر در هر یک از آنها، موجب تغییر در عناصر دیگر می‌شود.

۲-وجه: وجه‌های یک اثر داستانی، مسائل مربوط به فاصله- منظر، صحنه و روایت را در بر دارند. وجه، مثل زمان تابعی است از رابطهٔ نقل و داستان، اما بیشتر با منظرها سروکار دارد تا با رخدادها.

۳- حالت: حالت سطح سوم داستان؛ یعنی روایت و رابطهٔ آن با دو سطح دیگر است: در وهلهٔ اول، موقعیت راوی نسبت به رخدادهای روایت شده (نقل) و داستان و در وهلهٔ دوم، موقعیت او نسبت به مخاطب (اسکولز، ۱۳۸۳: ۲۳۲).

مقولهٔ بعدی در نظریهٔ ژنت مقولهٔ نظرگاه و انواع کانونی‌شدگی (Focalization) است. ژنت این اصطلح را از اصحاب نقد نو به وام گرفته است. کلینث بروکس و آستین وارن اصطلاح «کانون روایت» (Focus of narration) را به کار برده بودند. در نظریهٔ

---

1 Singulative

2 Repetive

3 Iterative

ژنت هرگاه «راوی واقعاً به نظرگاه یکی از شخصیت‌ها مجال ظهور دهد- حتی اگر خود راوی این نظرگاه را برای ما توصیف کند- در این حالت، روایت از طریق کانونی‌ساز پیش می‌رود» (برتنس، ۱۳۸۳: ۹۱). ژنت با جداکردن حالت و وجه، مسئلهٔ نظرگاه را به دو بخش تقسیم کرد. پیشنهاد او در این باره سه کانون صفر (نقال)، درونی (کنشگر) و بیرونی (خنثی) با دو موقعیت (او- راوی) با بازنمود ناهمگن و (من- راوی) با بازنمود همگن داشت که در مجموع شش موقعیت داستانی یا شش نوع روایت را ایجاد می‌کرد (فلکی، ۱۳۸۲: ۷۴-۷۲).

۲. مجموعهٔ «ساعت پنج برای مردن دیر است»

«ساعت پنج برای مردن دیر است» داستان زندگی نویسندهٔ جوانی است که در مرز خواب و بیداری سرگردان است. کودکیِ مملو از سرخوردگی، از او انسان ناتوانی می‌سازد؛ درنتیجه در سی و پنج سالگی دائماً میان رؤیاهای کودکی خود غوطه‌ور است و در نهایت نیز خودکشی می‌کند. «تصادف محض» داستان زن شوهرداری است که یک روز پنهانی به‌همراه مرد مورد علاقه‌اش از خانه می‌گریزد. «زنی چای درست می‌کرد» روایت جستجوی زنی میانه‌سال است. در طول داستان، خواننده با خودآگاهی و نگرش تازهٔ او نسبت به خود روبه‌رو می‌شود؛ نگرشی که ریشه در جنسیت سرکوب شدهٔ او دارد و او را به شخصیتی تبدیل می‌کند که در پایان داستان خود را در اختیار نوجوانی که خود او را بزرگ کرده، قرار می‌دهد. «زنی به ماه عسل می‌رود» روایت زن جوانی است که برای ماه عسل به جنوب می‌رود، اما سفر خاطره‌ای دور و کهنه را در وجود او زنده می‌کند؛ خاطره‌ای که از ماجرای عشق نوجوانی او با نوجوان نوزده ساله‌ای پرده برمی‌دارد. جوان به خاطر او به سربازی می‌رود و در جنگ کشته می‌شود. زن خود را مسبب مرگ جوان می‌داند. «زنی در نور ویترین ایستاده بود» ماجرای مأموری است که به‌همراه دوستش نگهبانی می‌دهد و یک زن در محل نگهبانی آنها زیر نور ویترین مغازه‌ای پناه گرفته‌است؛ مرد با همهٔ دغدغه‌هایی که دارد با زن همراه می‌شود. داستان روایت تنهایی آدم‌هاست. «زنی روی چمن‌ها نشسته است» روایت تنهایی زنی است که در کنار همسر و فرزندش زندگی می‌کند، اما رابطهٔ روحی و احساسی بین آنها وجود ندارد. «نویسنده در پاگرد آخر» داستان «نویسنده»‌ای است که به‌شدت از وقایع پیرامونش

متأثر است. خبر وقایع پی‌درپی می‌رسد و او در انتظار قربانی دیگری است که معصومانه به مرگ تن می‌دهد. او با دسته‌گلی سفید، به نشانهٔ تعزیت مرگ «آرمان‌خواهی»، به پیشواز آخرین قربانی می‌رود. «دارالشفاء» داستان باورهای عوام و اعتقاد به شفا و معجزه به شیوه‌های نامتعارف است. «یک سونای داغ» روایت زندگی آدمهایی است که بر عقده‌های جنسی خود سرپوش می‌گذارند. از مجموعهٔ حاضر دو داستان ساعت پنج برای مردن دیر است و نویسنده در پاگرد آخر را بررسی می‌کنیم:

۲-۱ ساعت پنج برای مردن دیر است

«نویسنده» در مرز خواب و بیداری زندگی می‌کند. داستان با رؤیاهای کودکی او آغاز می‌شود. تجربهٔ زندگی ناموفق «نویسنده» بعد از پیش‌گویی کولی، او را بر این باور استوار می‌کند که فقط با مرگ می‌تواند زندگی واقعی را تجربه کند. «نویسنده» دقایقی پیش از ساعت پنج، به زندگی خود خاتمه می‌دهد.

۲-۱-۱ پیرنگ

الف-کودک در میان رؤیاهای خود غوطه‌ور است و نمی‌تواند از مرز رؤیا بگذرد.

ب- رؤیای ملاقات با کولی، کودک را رها نمی‌کند. کولی مرگ او را در سی و پنج سالگی پیش‌گویی می‌کند.

ج- «نویسنده» در آستانهٔ سی و پنج سالگی است و تصاویر گنگ و مبهم کودکی او را رها نمی‌کنند.

د- «نویسنده» قبل از رسیدن ساعت پنج برای تحقق رؤیاهایش خودکشی می‌کند.

داستان فاقد روایت خطی است و زمان و مکان واقعی درهم‌ریخته است. زمان روایت گاه در گذشته و گاه در آینده است. داستان با رؤیاهای کودک آغاز می‌شود و این رفت و آمد به کودکی و بازگشت به زمان حال «نویسنده»، در سراسر داستان تکرار می‌شود.

«نویسنده» با عقاید و سنت‌های رایج و اصول اخلاقی تعریف‌شدهٔ سنتی در ستیز است. همین‌هاست که او را از جهان واقعی جدا می‌کند و سردرگم و آشفته در میان خواب و رؤیا غوطه‌ور می‌سازد. «مادر» نمایندهٔ تفکر سنتی حاکم است که کودکی او را محصور می‌کند. همچنین در داستان ستیز آدمی با خود نیز دیده می‌شود؛ «نویسنده» با درون و روان خود نیز کشمکش دارد. او، ناتوان از این درگیری، خود را به رؤیاها

می‌سپارد. پیش‌گویی کولی و خواب و رؤیاها، نویسنده را رها نمی‌کند. کولی در کودکی به او گفته بود، برای اینکه بیداری‌اش هم مثل خواب‌هایش شود یک راه وجود دارد و آن مردن است. (شاید مرگ یعنی متصل‌شدن به همان نقطهٔ دور و همیشگی؛ آنجا که دیگر هیچ دیواری وجود ندارد.)(ساعت...،۱۳۸۲: ۱۲). او همهٔ عمر با دیوارهای محدودیت در ستیز است؛ اما ناتوان از مقابلهٔ با آنها، گیج و مبهوت، سال‌های زندگیش را به کودکیِ نیمه‌رهاشده می‌سپارد و دست به خودکشی می‌زند، تا با مرگ به رهایی موعود دست یابد. تقابل و کشمکش ذهنی شخصیت، نوعی تردید و انتظار را در مخاطب ایجاد می‌کند. از همان ابتدای داستان رؤیاهای کودک و رفت و آمد میان خواب و بیداری، مخاطب را در انتظار و تردید فرو می‌برد، به‌ویژه پیش‌گویی کولی از مرگ «نویسنده» بر این تعلیق می‌افزاید. یکی از راه‌های ایجاد تعلیق در داستان‌های مدرن گذاشتن قهرمان داستان در بلاتکلیفی و در وضعیت و شرایط دشوار است؛ در چنین شرایطی «شخصیت اصلی مجبور است که از میان دو یا چند عمل، یکی را انتخاب کند در حالی‌که گاهی دو راه غیر قابل قبول است یا در ترجیح یکی بر دیگری دلایل قانع‌کننده‌ای وجود ندارد» (میرصادقی، ۱۳۷۷:۱۳۳). در این روش انتخاب یکی از راه‌ها موجب جلب توجه خواننده می‌شود و حالت تعلیقی شدیدی به داستان می‌بخشد. چهل‌تن «نویسنده»ای را پیش روی خواننده قرار می‌دهد که سرخورده از ناکامی‌هاست و سرانجام تصمیمی می‌گیرد که کاملاً از انتظار خواننده دور است.

۲-۱-۲ شخصیت

دو مرحلهٔ کودکی و جوانی زندگی «نویسنده»، ارائه داده می‌شود. شخصیت نوعی و ایستاست. داستان به شیوهٔ جریان سیال ذهن روایت می‌شود؛ «نویسنده» به‌تدریج و با پیشرفت داستان، ویژگی‌های فردی و اجتماعی خود را نشان می‌دهد. این شیوه افکار درونی شخصیت داستان را نشان می‌دهد و تجربهٔ درونی و عاطفی او را غیرمستقیم نقل می‌کند. مخاطب به برخی از لایه‌های پیچیدهٔ ذهن «نویسنده» دست می‌یابد و احساسات او را درک می‌کند. رفتار شخصیت بر اساس شبکه‌ای درهم‌تنیده از انگیزه‌ها و شرایط بنا می‌شود. او دچار توهم و رؤیا است؛ بنابراین آنچه در بخش اول داستان می‌گذرد رؤیاهای «نویسنده» است و اتفاقاتی که در دوران کودکی رخ می‌دهد و او در

مرور کودکی، آرزوهای خود را به یاد می‌آورد و ملاقاتی که با زن کولی داشته‌است و پیش‌گویی او از آینده‌اش؛ که در حقیقت نقطهٔ عطف داستان به حساب می‌آید.

داستان متأثر از مکتب سوررئال است. «شخصیت‌پردازی در آثار برجستهٔ این سبک در واقع ماندگاری و جاذبهٔ خود را نه مدیون شخصیت‌پردازی، بلکه مرهون فضاسازی‌های بدیع و تخیل‌انگیز و نیز مفاهیم فلسفی موجود در آنهاست» (دقیقیان، ۱۳۷۱: ۴۸). تخیل‌محوری و امکانات ضمیر ناخودآگاه از اصول مهم سوررئالیسم است. در این دنیا که پایه و اساس آن بر تداعی آزاد معانی در خلسه و رؤیاست، امور غریب در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند و وهم، خیال و واقعیت در هم می‌آمیزند. این آمیزش به حدی است که گاه خوانندهٔ اثر سوررئال دچار آشفتگی می‌شود. کودکی «نویسنده» سرشار از امیال ناخودآگاه و تمایلات ناگفتهٔ اوست. دنیای کودکان شباهت بسیار زیادی با عالم سوررئال دارد و آنها در آن واحد هم در جهان ذهنی سیر می‌کنند و هم دنیای واقعی؛ در نتیجه حوادث و ماجراهای ذهن کودکانه، فراتر از واقعیت است. به این ترتیب نمی‌توان به‌طور دقیق دریافت که به عنوان نمونه آیا ملاقات کودک با کولی در عالم واقعیت اتفاق افتاده و یا در رؤیاهای گنگ او که نتیجهٔ فعالیت خودبه‌خود ذهن کودک است.

شیوهٔ شخصیت‌پردازی غیر مستقیم و به شیوهٔ جریان سیال ذهن است. داستان در نگاه اول آشفته و بریده بریده به‌نظر می‌رسد. نویسنده می‌کوشد شخصیت و زندگی درونی راوی را از طریق رشته‌ای از تصاویر و دلالت‌های آن، برای خواننده معلوم کند. شخصیت اصلی بی‌نام است و توصیف‌های ظاهری در بارهٔ او گنگ و گاهی متناقض است که این نکته نیز از ویژگی‌های شخصیت‌پردازی به شیوهٔ جریان سیال ذهن است. راوی درجایی می‌گوید: «مرد دستهٔ قلم‌مو را مثل چوب‌سیگار کنج لب گذاشت و دم پنجره رفت. چشم‌های میشی پر از غم بود...» (ساعت پنج...،۱۱:۱۳۸۲) ولی «کولی» کودک را با چشم‌های درشت سیاه توصیف می‌کند.

دو مرحلهٔ سنی «نویسنده» در داستان نمود دارد که البته فاصلهٔ این دو زمان را رؤیا پر می‌کند. او نویسنده و نقاش است. شخصیتی ناتوان و خسته از تکرارها که مدام در دنیای کودکی‌اش پرسه می‌زند. کودکی او مملو از سرخوردگی‌هاست. عشق به آفرینش هنری هم چیزی شبیه عشق به بازی در دوران کودکی است؛ «نویسنده» در

کار نوشتن هم ناموفق و ناتوان است. در واقع این محدودیت در آفرینش هنری گویا در ادامهٔ همان محدودیتی است که او در خواسته‌های دوران کودکی‌اش داشته‌است و حالا که قرار است آن عشق، به آفرینش هنری منجر شود باز هم چیزهایی برای او گنگ و ناپیداست. او دنیای کودکی را نیمه رها کرده است، بنابراین نمی‌تواند خود را از آن رؤیاها خلاص کند. انتخاب مرگ پیش از موعد شاید تنها انتخاب آزادان او باشد.

حضور زن کولی، شخصیت فرعی مؤثر در داستان، که تا حدودی نامتعارف است. به نظر می‌رسد کولی شخصیتی فراتر از یک کف‌بین دارد؛ زبان او سرشار از بلوغ فکری است. زن کولی حامل هستهٔ دانایی و آگاهی است و می‌تواند مرگ ناگزیر «نویسنده» را هم پیش‌بینی کند. کولی در جایگاه یک پیر غیب‌گو و مرشد در داستان ظاهر می‌شود. از سوی دیگر شخصیت «کولی» می‌تواند نیمهٔ پنهان شخصیت «نویسنده» باشد؛ او در کنار داشتن جلوه‌های بیرونی و اجتماعی خود می‌تواند به‌گونه‌ای نمود آنیمای شخصیت مرد باشد؛ جان مادینهٔ او (آنیما) که به شکل مخرب بر او ظاهر می‌شود. بر اساس نظریهٔ یونگ، بُعد زنانه یا بُعد مردانهٔ وجود آدمی هم می‌تواند یاری‌گر و سازنده باشد و هم کشنده و ویران‌گر؛ اینکه چگونه بر فرد جلوه کند به پرورش روحی و روانی شخصیت معطوف می‌شود. با داشتن چنین ظرفیتی است که می‌توان از یک سو وجود عینی و واقعی برای زن کولی قائل شد و از سوی دیگر او را یک نماد دانست که بازگوکنندهٔ ذهن مرد است و درون او را (به عنوان آنیمای وجود مرد) به تحرک و عمل وا می‌دارد. در این داستان «کولی» نویدبخش مرگ است؛ او به کودک می‌گوید: «همهٔ خواب‌هایت را من به تو می‌دهم» (همان: ۱۳) و خود را صاحب خواب و مرگ می‌داند. در واقع آرامش و مرگ هر دو در اختیار اوست. کولی، منشأ تخریب روان و بازداشتن وی از رسیدن به کمال و آگاهی است. شخصیت «نویسنده»، همه‌جا حضور او را احساس می‌کند. گویی او شاهد و ناظر همیشگی اعمال اوست. اگرچه کولی جزو شخصیت‌های فرعی داستان محسوب می‌شود، ولی در هدایت داستان نقش مؤثری دارد.

شخصیت «مادر» به عنوان نمایندهٔ تفکر سنتی حاکم است. او در واقع کارکرد یک مخالف را دارد که در مقابل خواسته‌های فرزند می‌ایستد. رفتار او «نویسنده» را در این کشمکش ذهنی ناتوان می‌کند؛ طوری که او خود را به جهان غیر واقعی رؤیاها می‌سپارد. دکتر ادیبی می‌گوید: «کنش‌های فرد انسانی با توجه به کنش‌های افراد دیگر صورت

می‌گیرد. یعنی شخص با توجه به رفتارها و ایستارهای دیگران کنش خود را شکل می‌دهد» (ادیبی، ۱۳۵۳: ۱۹۳). «مادر» همه‌جا حضور دارد بی آنکه تصویر روشنی از او ارائه شود. تصویر او همیشه پشت به نور و در سایه است. او مانند حجابی مانع تابش نور است، هرجا که او هست سیاهی هم هست. او تا پایان رؤیاهای «نویسنده» حضور دارد. از سوی دیگر می‌توان شخصیت مادر را روان خودآگاه نویسنده دانست که پیوسته بر او اعمال سلطه می‌کند. سلطهٔ خودآگاهی، امیال و خواسته‌های نویسنده را به ناخودآگاه او سوق می‌دهد. پیامد این سرکوب‌ها، تجلی نیمهٔ منفی شخصیت نویسنده است که او را به سوی مرگ هدایت می‌کند.

از آنجا که یکی از راه‌های آشنایی‌زدایی روی آوردن به نمادپردازی است، چهل‌تن از ظرفیت نمادین رنگ‌ها برای تشخّص زبانی و آشنایی‌زدایی استفاده می‌کند. بینش فردی و ابداعی شخصیت «نویسنده»، نسبت به هستی و تأثرات ژرف او از ناکامی‌ها و تحولات فردی در ضمیر ناخودآگاه او منجر به رشد و غلبهٔ تصاویر نمادین در داستان می‌شود. آنگاه که بارقه‌های امید در ضمیر «نویسنده» شعله می‌افکند، رنگ‌های روشن و آنگاه که اهریمن شکست و ناامیدی بر ذهن و دلش سایه می‌گسترد، رنگ‌های تیره فضای نمادین داستان را پر می‌کند. «قایق سیاه از میان دریای سیاه گذشت. مه غلیظ و تیره مثل چیزی که می‌شد به آن دست کشید بالای سرش چرخ می‌خورد و او با موج موهایش از میان هوای سیاه گذشت...» (ساعت پنج...،۱۳۸۲: ۱۲).

۳-۱-۲ زمان

نظم: توالی وقایع روایت با توالی خطی وقایع و زمان هم‌خوانی ندارد؛ درنتیجه با شکسته شدن قاعدهٔ زمان، روایت دچار زمان‌پریشی می‌شود. ماجراهای داستان بیشتر در گذشته اتفاق می‌افتد و با افعال گذشته گزارش می‌شود؛ گذشته‌ای دور که راوی از آن فاصله دارد و بر ماجراها، علت‌ها، نتیجه‌ها و روانکاوی شخصیت می‌اندیشد و آنها را تجزیه و تحلیل می‌کند و به ضرورت داستان و حکم فرم، گاه زمان گذشته را ناتمام می‌گذارد و آنها را در زمان حال ادامه می‌دهد. زمانی که صرف خواب و رؤیا و یا تفکرات و تک‌گویی‌های درونی «نویسنده» می‌شود، بیشتر در مقولهٔ جریان سیال ذهن گنجانده می‌شود. «نویسنده» همواره با پس‌زمینه‌ای از گذشته به حال می‌نگرد و به

همین دلیل گذشت زمان برای او مفهوم ویژه‌ای دارد. زمان روانی[۱] که صرف تفکرات، تک‌گویی‌ها، مرور خاطرات و گذشتهٔ «نویسنده» می‌شود، بخش قابل توجهی از داستان را به خود اختصاص می‌دهد.

«نویسنده» در میان رؤیاهای کودکی خود سرگردان است. داستان با رؤیاهای او در کودکی آغاز می‌شود. «پس‌زمینه پهنهٔ آب بود. رود می شد؛ اما صدایی نداشت. گیج بود و فقط بو را می‌شنید... آنجا بالشی سرخ بود و پلی که از روی جاده‌ای می‌گذشت...» (همان: ۷). تک‌گویی‌های ذهنی او کارکردی توضیحی دارد. تداخل‌های نظم زمانی به صورت گذشته‌نگری درون‌داستانی و اصلی است. پیش‌گویی کولی که آینده‌نگری درون‌داستانی، اصلی و مربوط به خط سیر روایت است در دل این گذشته‌نگری‌های درون‌داستانی قرار می‌گیرد و کارکردی تعلیقی دارد زیرا خواننده را به پی‌گیری ادامهٔ ماجرا تحریک می‌کند. کودک از ناکامی‌هایش می‌گوید، «نمی‌گذارند بیرون از خانه دوچرخه‌سواری کنم. حسرت یک دوچرخه‌سواری توی سرپائینی کوچهٔ سیدها به دلم مانده...» (همان: ۸) و کولی مرگ او را در سی و پنج سالگی پیش‌گویی می‌کند. این پیش‌نگری در خلال روایت تکرار می‌شود و خواننده را در انتظار باقی می‌گذارد. تنها نقطهٔ روشن زندگی «نویسنده» همین پیش‌گویی «کولی» است که او را وا می‌دارد تا پیش از رسیدن ساعت پنج دست به خودکشی بزند.

تداوم: میزان زمان تقویمی داستان دقیقاً مشخص نیست. با توجه به حجم و محتوای کنش‌های روایت و اندک اشاره‌هایی که در خلال ماجرا به زمان تقویمی می‌شود، می‌توان گفت داستان دورهٔ زمانی نسبتاً طولانی دارد. چهل‌تن از توضیح و تفسیر بسیاری از اطلاعات پرهیز می‌کند و یا به‌سرعت از آن می‌گذرد که این نکات مثبت داستان است؛ اما آنجا که به توصیف رؤیاهای شخصیت می‌پردازد، روایت ضرباهنگی منفی می‌گیرد که منجر به مکث توصیفی می‌شود. به نظر می‌رسد چهل‌تن بیشتر در صدد بیان آشفتگی‌های ذهنی یک انسان واخورده است. او به دنیای رؤیاهای «نویسنده» وارد

۱- زمانی که صرف گفتگوی شخصیت با خود می‌شود، زمان درونی یا زمان روانی نام دارد که به‌ویژه در شیوهٔ جریان سیال ذهن رواج دارد. این نوع کاربرد زمانی در تقسیم‌بندی ژنت توصیف نشده است (نک: غلامحسین زاده، ۱۳۸۷).

می‌شود، در میان خواب‌های او پرسه می‌زند، عقده‌هایش را می‌کاود و مخاطب را به تأمل وا می‌دارد. رؤیا دیدن برای «نویسنده» یک کارکرد روانی دارد؛ انگیزش‌ها و امیال او را از ضمیر ناخودآگاه به سطح آگاهی می‌رساند. به همین دلیل بیشترین حجم متن، به این توصیف‌ها اختصاص داده می‌شود.

بسامد: وفور تکرار را می‌توان وجه بارز این روایت دانست. تصاویر نمادینی که رؤیاهای «نویسنده» را در بر می‌گیرد، در جای‌جای روایت تکرار می‌شوند. خرگوش سفید، فانوس، بالشی سرخ، رودخانه ... نمادهایی هستند که در داستان تکرار می‌شوند. همچنین غالب حوادث ذهنی «نویسنده» در حاشیهٔ رودخانه اتفاق می‌افتد. «... همه چیز بر زمینهٔ یک رودخانه جریان داشت...»، « دوباره رودخانه او را برد...». ملاقات کودک با «کولی» و پیش‌گویی مرگ «نویسنده» از این نمونه‌هاست. کارکرد این تکرارها تعلیق‌آفرینی در روایت است.

۴-۱-۲ مکان

روایت میان خواب و بیداری شکل می‌گیرد؛ در نتیجه دو فضای متفاوت ارائه می‌شود. فضاسازی داستان در جهت مضمون روایت، فضایی ایستا و راکد را ترسیم می‌کند. فضای زندگی «نویسنده» مملو از تاریکی و سیاهی است با دیوار یا پرده‌هایی که واسطهٔ نور و آزادی‌اند. اتاق همیشه سرد و سایه‌دار است با رطوبتی بویناک که از لای چین پرده‌ها بیرون می‌آید. روزنه‌ها آنقدر حقیرند که «نویسنده» را مأیوس و ناتوان به جهان بی دیوار رؤیاها پرتاب می‌کنند. عنصر پرده به‌کرات با مفهوم حجاب و مانع در طول روایت تکرار می‌شود. خواب‌های «نویسنده» نیز متأثر از فضای بیداری شکل می‌گیرد. همه‌چیز پشت به نور است، اگرچه نشانه‌های زندگی با توصیف مکان‌های رؤیاگونه در خواب‌ها بیشتر دیده می‌شود. «... آنجا بالشی سرخ بود و پلی که از روی جاده‌ای می‌گذشت. آب دریا بالا آمد و او چرخید ... زمین مرطوب بود. خوب نگاه کرد. رودخانه باز هم بود. از زیر زمین می‌گذشت و فانوس خاموش بود...» (همان: ۷)؛ اما همیشه چیزی مانع است، مانع دیدن، شنیدن و ... «... باغچه‌های کوچک با خرندهایی که لای آجرهای شکسته‌اش علف‌های هرز رشد کرده بود، پشت هرم آفتاب می‌لرزید. ماهی‌ها؟ ماهی‌ها را نمی‌دید. هیچ‌کدام را. حوض جز نقطه‌ای سبز و کدر چیز دیگری نبود. زن

آن سوی در بود. صدایش را باد می‌آورد...» (همان: ۱۲). با این حال رؤیای پایانی در فضای متفاوتی شکل می‌گیرد؛ نویسنده که برای تحقق آرزوهایش خودکشی کرده، در فضایی مملو از نور حرکت می‌کند. مکان‌ها، آدم‌ها و همهٔ نشانه‌های زندگی؛ پریچه‌های بالدار، فانوس‌های روشن، ماشین‌هایی که بوق می‌زنند، گرما، بوی خوش و نور دیده می‌شوند.

۵-۱-۲ زاویهٔ دید

داستان از زاویهٔ دید دانای کل محدود روایت می‌شود. خواننده فقط ذهن یک راوی که همان شخصیت اصلی است را پیش رو دارد. راوی کلی‌نگر است و همه‌جا حضور دارد؛ ولی از این نظر که فقط از زاویهٔ دید شخصیت می‌بیند محدود است. «در دانای کل محدود، زاویهٔ دید متمرکز به یک نقطه است و قدرت تحرک ندارد؛ ولی می‌تواند محیط درونی و اطراف خود را ببیند» (اخوت،۱۳۷۱: ۱۰۶). چهل‌تن با انتخاب این زاویهٔ دید، وضعیت ذهنی و درونی «نویسنده» را به نمایش می‌گذارد و هرجا که این نمایش ذهنی عمیق‌تر شده، نحو جملات هم دچار پیچیدگی بیشتری می‌شود. راوی با زنجیره‌ای از خاطرات و گفتار که بر اثر تداعی معانی با هم ارتباط دارند، روایت داستان را در دست می‌گیرد. اطلاعات داستان به صورت جریانی آکنده از گفتار، احساس و اندیشه از لایه‌های ذهن «نویسنده»، به‌گونه‌ای پراکنده و بی‌پایان به بیرون می‌تراود، در نتیجه ارتباط مخاطب با داستان به شیوهٔ جریان سیال ذهن، با افکار «نویسنده» برقرار می‌شود.

ساختار روایت از نظر کانون‌سازی دارای ویژگی‌هایی است؛ کانون روایت به‌گونه‌ای تنظیم می‌شود که وقایع و حوادث را از نمای نزدیک[۱] مشاهده می‌کند. روایت دچار زمان‌پریشی درونی است. خواب‌ها و رؤیاهای «نویسنده»، با تک‌گویی‌های ذهنی او در زمان حال به‌طور هم‌زمان به وقوع می‌پیوندد. به همین دلیل نویسنده یکی را بر دیگری از نظر زمان نقل، مقدم می‌دارد. راوی، دانای کلی است که قصد دارد وضعیت درونی شخصیت داستانی را گزارش کند و خاطرات، رؤیاها و لحظه‌های کشف و شهود

1- جاناتان کالر در این باره می‌گوید: «داستان ممکن است با میکروسکوپ کانونی شود یا با تلسکوپ؛ یعنی آهسته و با جزئیات فراوان پیش برود و یا به‌سرعت بگوید چه رخ داده است» (نک: کالر، ۱۳۸۲: ۱۲۰).

«نویسنده» را با استفاده از نقل قول غیرمستقیم و از دریچهٔ چشم او به خواننده منتقل می‌کند. مطابق تقسیم‌بندی ژنت کانون روایت درونی است و موقعیت راوی، بازنمود ناهمگن(او-راوی) است.

۲-۲ نویسنده در پاگرد آخر

«نویسنده» با دسته‌گلی سفید و ظاهری آراسته برای استقبال به پایین پاگرد می‌رود. او منتظر کسی است؛ قربانی دیگری که معصومانه به مرگ تن می‌دهد. گفتگوی او با «پیشکار» و با اعتراض و نگرانی او به خاطر پایین آمدن «نویسنده» از پله‌ها آغاز می‌شود. داستان، روایت به بن بست رسیدن آرمان‌خواهی است؛ خواه به دلیل انحطاط اجتماعی-سیاسی و آرمان‌ستیز بودن جامعه، خواه به دلیل منش شخصی و رویکرد انعطاف‌ناپذیر آرمان‌خواهان و یا حتی مبهم و مغشوش بودن خود آرمان‌ها. هر دو شخصیت دارای نظام فکری پیچیده‌ای هستند که شاید کشف حقیقت و واقعیت، آنها را به انسان‌هایی کنده شده از اجتماع بدل می‌کند.

۲-۲-۱ پیرنگ

الف- «نویسنده» با دسته‌گلی سفید از پاگرد مسافرخانه پایین می‌آید.

ب- «نویسنده» با اعتراض «پیشکار» مواجه می‌شود و گفتگوی آن دو آغاز می‌شود.

ج- در خلال گفتگوها حوادث تاریخی، بدون ارجاع مستقیم مرور می‌شود.

د-«نویسنده» در پاگرد آخر است؛ در حالی که صدای معصومانهٔ آخرین قربانی را می‌شنود.

ساختار داستان ایستا و بدون تغییر است. داستان بدون حادثه یا رویداد، شکل می‌گیرد و تغییرات ناچیزی دارد. در پشت این ساخت ایستا می‌توان یک الگوی اصلی تشخیص داد؛ این الگو عبارت است از در انتظار کسی یا چیزی بودن. «نویسنده» در انتظار است و مقطعی از زندگی را بدون هیچ حادثه و یا تغییر محسوس در انتظاری ایستا سپری می‌کند. این شیوه نوع متفاوتی از دریافت واقعیت است. طرح داستان به عنوان زنجیره‌ای از رویدادها، بر وجود تنشی درونی استوار است. تنش در میان رویدادها از همان بدو امر ایجاد شده و به مرور گسترش می‌یابد. نویسنده با استفاده از تمهیدات هنری، باعث آشنایی‌زدایی قصه می‌شود. «تکنیک‌های چندانی برای فرم‌زدایی قصه وجود دارند که همهٔ آنها نوعی به‌هم‌ریختگی توالی زمانی رویدادها، ایجاد گسست‌ها، به تأخیر انداختن

جریان اطلاعات یا انتقال مکرر یک نوع اطلاعات هر بار از منظری متفاوت را در بر دارند» (استم، ۱۳۷۷: ۱۲۱) و چهل‌تن، با استفاده از این قابلیت‌ها، داستان جذابی را طراحی می‌کند. گفتگوی شخصیت‌ها تناقضات و پیچیدگی‌هایی را طرح می‌کند. حذف پاره‌ای از اطلاعات، داستان را به روایتی مرموز و پوشیده نزدیک می‌کند که ذهن خواننده را به فرضیه‌سازی تحریک می‌کند؛ کشش و انتظاری که تا پایان خواننده را همراهی می‌کند و او را به تأمل وامی‌دارد. ارائهٔ وقایع تاریخی به صورت گسسته و بدون ارجاع مستقیم بر این تعلیق می‌افزاید. فضاسازی سوررئالیستی داستان در مبهم‌سازی و تعلیق فضای داستان نقش مؤثری دارد.

«سرنوشت محتوم بشر» در این اثر به صورت عامل «جبر اجتماعی» نمود پیدا می‌کند. ستیز آدمی با سرنوشت که بیشتر ریشه در تراژدی‌های یونان باستان دارد بر این پایه استوار است. این ستیز مبتنی بر حاکمیت این تفکر شکل می‌گیرد. گویی سرنوشت «نویسنده» از روز ازل رقم خورده و هیچ‌کس هم نمی‌تواند آن را تغییر دهد؛ سرنوشت «نویسنده» و بسیاری از روشنفکران نسل او که به یک جبر تاریخی محکوم‌اند. آنها باید در این «گُه‌گیجهٔ تاریخی» ناامید و مأیوس همه چیز را بپذیرند. «نویسنده» نمایندهٔ نسلی است که با بسیاری از اصول اخلاقی و اجتماعی موجود در تعارض‌اند و با وجود همهٔ کشمکش‌ها در نهایت به آن تن داده‌اند.

۲-۲-۲ شخصیت

شخصیت اصلی داستان «نویسنده» است. شخصیت او تیپیک است و بر اساس پروتوتیپ نویسنده شکل می‌گیرد. «نویسنده» به فضای متفاوتی گام می‌گذارد و به حدیث نفس می‌پردازد. ذهنیات نامنظم و پراکنده و حتی اندیشه‌های فلسفی و رویدادهای گذشتهٔ زندگی او بیشتر بخش‌های داستان را در بر می‌گیرد. شیوهٔ شخصیت‌پردازی داستان، غیر مستقیم و تلفیقی از شیوهٔ گفتگو و جریان سیال ذهن است. آبرامز این شیوه را نمایشی می‌داند. در این شیوه «نویسنده فقط شخصیتش را وادار به صحبت و عمل می‌کند و خواننده‌اش را رها می‌کند تا استنباط کند که چه وضعیت و خلق و خویی، در پشت آنچه شخصیت انجام می‌دهد پنهان است» (عبداللهیان، ۱۳۸۱: ۶۶).

گفتگو میان دو شخصیت «نویسنده» و «پیشکار» صورت می‌گیرد. چهل‌تن با استفاده از این شیوه، به داستان عمق بیشتری می‌بخشد؛ به‌طوری‌که شخصیت‌های داستان با ایجاد ارتباط با یکدیگر نظرات، عواطف، عقاید، جهان‌بینی و تصمیم‌های خود را برای خواننده بازگو می‌کنند. به واسطهٔ این گفتگوها، تاحدودی پیش‌زمینهٔ فرهنگی، قومی، اجتماعی و طبقاتی شخصیت‌ها آشکار می‌شود. «گفتگو مانند عمل، نشان‌دهندهٔ ویژگی‌های روحی شخصیت داستان است. کلمات به‌کار رفته، تأکید بر هجاهای خاص، موضوع و مضمون گفتگوها، مکث‌ها، پستی و بلندی صدا، تلفظ‌های نادرست یا غلط و لغزش‌های زبانی همه نشان‌دهندهٔ پیشینهٔ ذهنی، تجربی و روانی افراد داستان‌اند» (همان: ۷۲). همچنین به دلیل اینکه در شیوهٔ سیال ذهن، زمان و مکان درهم می‌ریزد بسیاری از ابعاد شخصیت‌پردازی نیز در داستان تغییر می‌کند. «در داستان‌های سیال ذهن ممکن است یا سئوالی چندین بار تکرار شود یا اول جواب و بعد سئوال طرح شود و یا هر شکل ممکن دیگری برای نقل گفتار به کار آید» (همان: ۸۲-۸۱). خواننده در مسیر خوانش متن، دچار آشفتگی می‌شود چرا که نمی‌تواند صاحب کلام را به‌درستی شناسایی کند؛ گویی شخصیت‌ها سئوال‌های خویش را، خود پاسخ می‌دهند. تکرار سئوال‌ها به شیوه‌های گوناگون نیز بر این آشفتگی می‌افزاید.

هر دو شخصیت نوعی هستند و به لحاظ جامعیت جزو شخصیت‌های گرد و کروی محسوب می‌شوند. از جنبهٔ تحول نیز هر دو ایستا هستند و در ساختار روایت دچار تحول نمی‌شوند. آنچه میان دو شخصیت می‌گذرد بیشتر مفاهیم روشنفکرانه است. چهل‌تن بدون ارجاع مستقیم، از منظر یک «نویسنده و روشنفکر» به وقایع تاریخی مورد نظرش می‌نگرد. شخصیت‌ها بی‌نام و بی‌چهره‌اند که این خود از ویژگی‌های شخصیت‌پردازی به شیوهٔ سیال ذهن است. از این زاویه تنها سر نخ، عنوان داستان است که خواننده را به درون شخصیت و در نتیجه تکامل درونی طرح هدایت می‌کند، درنتیجه خواننده با شاخصه‌های درونی و برونی داستان، می‌تواند به شخصیت داستان نزدیک شود.

یکی از لایه‌های مهم اثر، بُعد سوررئالیستی آن است. در واقع سوررئالیسم «زبان حال تشنجات دنیای معاصر است»(سیدحسینی، ۱۳۷۶: ۴۲۱). این بُعد روایت در جهان کنونی در جستجوی عوامل خرق عادت و امور غریب و مافوق طبیعی است. در این دنیا

وهم، پندار، خیال و رؤیا ارزش کمتری از واقعیت‌های خارجی ندارند. در جهان سوررئال است که سلطهٔ عقل به کناری می‌رود و بشر عمیق‌ترین هیجان‌های هستی را می‌تواند درک کند. شخصیت «پیشکار» برای دوستانش در عشق‌آباد نامه می‌نویسد. در میان لیست دریافت‌کنندگان نامه، نام مردگان هم وجود دارد؛ مردگانی که به نامه‌های نگارنده پاسخ می‌دهند. در جای‌جای داستان مرز خیال و واقعیت شکسته می‌شود و بدین وسیله جنبه‌های دیگری از واقعیت به خواننده منتقل می‌شود؛ به‌طوری‌که خواننده درمی‌یابد آنچه را می‌بیند کل حقیقت و واقعیت نیست. چهل‌تن با این شیوه می‌تواند شناخت خواننده را از واقعیت گسترش دهد.

اشاره به نام چند داستان مخاطب را در جریان تفکر حاکم بر اثر قرار می‌دهد؛ *هزار و یک شب*، *بوف کور* صادق هدایت، *عزاداران بَیَل* غلامحسین ساعدی، *انتری که لوطیش مرده بود* و *شبی که دریا طوفانی شد* اثر صادق چوبک و *برّهٔ گمشدهٔ* هوشنگ گلشیری. به غیر از افسانهٔ *هزار و یک شب* که از منظرهای گوناگون قابل تأمل است، سایر داستان‌ها توسط نویسندگان معاصر تألیف شده‌اند و همگی جزو داستان‌های روان‌شناختی به حساب می‌آیند. نویسندگان این آثار با اندکی تسامح، متعلق به نسلی هستند که به بن‌بست آرمان‌خواهی رسیده‌اند. تقریباً شخصیت همهٔ داستان‌های ذکر شده، انسان‌هایی تنهایند که دچار سرخوردگی‌های فلسفی و فکری شده‌اند؛ نسلی که به قول «نویسنده» قبل از آن که «باخ» را بشناسند «هیتلر» را شناخته‌اند و با «ناپلئون» زودتر آشنا شده‌اند تا با «روسو» و قبل از آشنایی با «لیبرالیسم» در دام «بلشوئیسم» گرفتار شده‌اند، نسلی که گرفتار نوعی «گُه‌گیجهٔ تاریخی» هستند و گویی وسط این دنیای متعفّن پرتاب شده‌اند. «از آنجا که انسان در نظر آنها [سورئالیست‌ها] موجودی حقیر، اسیر سرنوشت و مطیع است دیگر جایی برای فراز و نشیب‌ها و مسیر تکاملی شخصیت انسانی باقی نمی‌ماند»(دقیقیان،۱۳۷۱: ۴۵). «نویسنده» با شکستن مرز زمان و مکان از نسلی سخن می‌گوید که گویی خود، از آنهاست و آنها را به‌خوبی می‌شناسد و پیش‌گویی‌هاشان را باور دارد. آنجا که روزگار امروز خود را پیش‌گویی نسل صادق هدایت‌ها می‌داند. کابوس‌های «نویسنده» کابوس‌های نسلی است که واخورده و نیمه، تمام شده‌اند؛ نسل انسان‌های افسارگسیخته و تنها. چهل‌تن جنبه‌های

پنهانی از روح و شخصیت انسان را در پس خواهش‌ها و فرسایش‌های شخصیت «نویسنده» تصویر می‌کند.

نکتهٔ قابل توجه دیگر کیفیّت کلام و سطح فکری «پیشکار» است که هم‌پای «نویسنده» مطرح می‌شود. طبقهٔ اجتماعی و فرهنگی هر شخصیت، رابطهٔ مستقیم با شکل و غنای گفتار او دارد. علی‌رغم اینکه «فرهنگ گفتاری به‌طور مستقیم متأثر از عوامل مختلفی همچون میزان سواد و دانش فرهنگی، شغل و ارتباطات اجتماعی و ... است» (امامی،۱۳۷۳: ۲۴۸)، نویسنده شاخص گفتاری را کنار می‌گذارد. به همین دلیل هر دو شخصیت، فاقد درجهٔ مشخصی از شکل و غنای گفتار و در نهایت فرهنگ گفتاری‌اند و خواننده آنها را با هویتی یکسان همراهی می‌کند.

۳-۲-۲ زمان

نظم: «نویسنده در پاگرد آخر» از جمله داستان‌هایی است که از ابتدا تا انتها به شیوهٔ گفتگو روایت می‌شود. داستان از حیث زمان تقویمی مقطع زمانی نسبتاً کوتاهی (حداکثر چند ساعت) را در بر می‌گیرد. فضای ایجاد شده، زمینهٔ مناسبی برای شرح یک ماجرای پرابهام و تعلیق است. زمان‌پریشی‌ها سبب القای هرچه بیشتر این حس در مخاطب می‌شوند. تداخل‌های زمانی با تک‌گویی‌های ذهنی «نویسنده» همراه است. او از حوادثی یاد می‌کند که به‌شدت از آنها متأثر است؛ «او را توی کوچه‌ای انداخته بودند، با شیشهٔ ودکا در جیب و جای تزریق بر ساعد. چقدر بی‌شرمی! در محله‌ای که روزگاری در آن یک ارمنی ودکای قاچاق می‌فروخته‌است.»(ساعت پنج...: ۱۰۲). کارکرد این نوع گذشته‌نگری‌ها در خلال روایت تأکید بر اندوه «نویسنده» و تأسف وی نسبت به وقایع پیرامون اوست. گفتگوها ادامه می‌یابد و چهل‌تن داستان را با نیروی کشمکش ذهنی شخصیت‌ها پیش می‌برد. گاه‌به‌گاه رشتهٔ روایت از زمانی قطع و به زمانی دیگر می‌پیوندد. تغییر زمان فعل‌های روایت از گذشته به حال، اولین دلالتی را که در ذهن خواننده ایجاد می‌کند این است که خاطره و وقایع گذشته برای شخصیت‌ها اهمیت ویژه‌ای دارد.

تداوم: از آنجا که داستان گفتگومحور است و گفتگو بهترین تجلی شتاب ثابت است، قاعدتاً باید انتظار داشت مراحل سه‌گانهٔ آغاز (گره‌افکنی)، میانه (تکوین) و پایان (گره‌گشایی) در این داستان، با ضرباهنگ و شتابی ثابت روایت شود. از دیدگاه ژنت

تنها در دیالوگ (گفتگو) است که هر واژه از متن، متناظر یک واژه از داستان است. با وجود این تنها بر اساس یک توافق عمومی- و نه یک دلیل علمی- است که می‌توان گفت در دیالوگ، تعادل زمانی بین زمان متن و زمان داستان برقرار می‌شود؛ چرا که حتی آن زمان که داستان صرفاً سخنی مستقیم (مونولوگ و دیالوگ) بیش نیست، خواننده زمان بیشتری را به نسبت گفت‌وشنود واقعی صرف خواندن «آوانوشت» مکتوب می‌کند (تولان،۱۳۸۳: ۵۵). وجود روند دائمی حس تعلیق و انتظار در سراسر روایت، بیانگر آن است که چهل‌تن در رعایت تناسب بین ایجاد حس تعلیق و کنش‌ها و حجم متن، یک‌دست عمل می‌کند، به‌گونه‌ای که می‌توان روایت را یک صحنهٔ نمایشی کوتاه و پر کشش دانست.

بسامد: به‌جز کنش انتظار که چندین بار تکرار می‌شود، تقریباً تمام کنش‌های روایت، یک‌مرتبه نقل شده‌اند و در همان زمان هم رخ داده‌اند؛ بنابراین بسامد داستان مفرد است. «نویسنده» منتظر خبری است که در میان گفتگوهای خود با «پیشکار» به آن اشاره می‌کند. این تکرار کارکردی تعلیقی دارد.

۲-۲-۴ مکان

آخرین پاگرد یک مسافرخانه مکان مناسبی است برای مضمون حاکم بر داستان. مسافرخانه، خانه نیست، مکان موقتی است برای ماندن. ماندن در همان «گُه‌گیجهٔ تاریخی» که «نویسنده» خود را گرفتار آن می‌داند و ناگهان به آن پرتاب می‌شود. داستان از فضای رئال به سوررئال حرکت می‌کند. پنجره‌ای که سحرگاهان از مقابل آن عزاداران می‌گذرند و یا درگاه پنجره‌ای که یک بوف کور تا صبح بر آن می‌خواند، همگی در خدمت درون‌مایهٔ طرح قرار می‌گیرند.

۲-۲-۵ زاویهٔ دید

داستان از زاویهٔ دانای کل نمایشی روایت می‌شود. شاخه‌ای از دیدگاه زاویهٔ دید سوم شخص که گاه از آن به دیدگاه عینی هم تعبیر می‌شود. راوی ترجیح می‌دهد، تنها آنچه را که می‌بیند گزارش دهد. در این شیوه که آن را برشی از زندگی هم نامیده‌اند، راوی از صحنه غایب است. انگار خواننده توی دوربین حبس شده و خود صحنه را می‌بیند (اخوت،۱۳۷۱: ۱۱۱). استفاده از این کانون روایت، یکی از راه‌های ایجاد تعلیق

است که چهل‌تن از آن به‌خوبی بهره می‌گیرد. کانون غیاب یا دوربینی دو شکل اصلی دارد: نخست ضبط موبه‌موی گفتگوی شخصیت‌ها و دیگری توصیف دقیق آنچه یکی از شخصیت‌های داستان می‌بیند و در داستان حاضر از شیوهٔ نخستین استفاده می‌شود؛ در واقع این گفتگوست که داستان را به جلو هدایت می‌کند. به دلیل نمایشی بودن داستان، زمان روایت با ترتیب زمانی رخدادها همزمان می‌شود و نویسنده وقایع را در همان حالت که به وقوع می‌پیوندد بازگو می‌کند. همچنین محدودهٔ دانشی که در اختیار خواننده قرار می‌گیرد به واسطهٔ عینی بودن آن، اندک است و بسیاری از اطلاعات تا پایان داستان در اختیار خواننده قرار نمی‌گیرد و این عامل خود در ایجاد حس تعلیق و انتظار مؤثر است. کانون روایت بیرونی(خنثی) و موقعیت راوی بازنمود ناهمگن است.

۳. نتیجه‌گیری

الگوی هنرمندانهٔ پیرنگ‌ها از طریق برجسته کردن تمهیدات هنری از جمله به‌هم‌ریختگی توالی زمانی رویدادها و ایجاد گسست‌ها شکل گرفته که باعث آشنایی‌زدایی قصه‌ها شده است. یکی از بهترین شیوه‌های ایجاد جذابیت، القای حس تعلیق و انتظار در مخاطب با کمک زمان‌پریشی‌هاست. زمان ابزاری روایی است که نویسنده به کمک آن و بر اساس تغییراتی که در نظم خطی زمان ایجاد می‌کند، پیرنگ مطابق میل خود را می‌سازد. چهل‌تن با در نظر داشتن قوانینی مانند رعایت اصل معناداری و علیت کنش‌ها- که رابطهٔ مستقیمی با ترتیب زمانی آنها دارد- در ترتیب نقل وقایع و کنش‌های داستان دست به گزینش می‌زند و به این صورت زمان‌مندی خاص جهان داستانش را ایجاد می‌کند. در این بین، نویسنده با احاطه بر چگونگی گزینش مناسب کنش‌ها، بهترین زمان‌مندی را برای پیرنگ داستان‌ها ایجاد می‌کند. شرایط محیطی، از جمله حوادث زمان گذشته بر شخصیت‌های اصلی هر دو اثر، تأثیر بسزایی داشته‌اند. شیوهٔ درونی کردن این حوادث که گاهی سرکوب شده‌اند و گاهی بروز یافته‌اند، بر زندگی شخصیت‌ها تأثیر منفی دارند. درواقع شرایط بیرونی سهم اندکی در شکل‌گیری روان شخصیت‌ها داشته و چگونگی واکنش شخصیت‌ها نسبت به شرایط، این وظیفه را به انجام رسانده‌است. همچنین نویسنده توانسته است حجم اطلاعات مورد نظر خود را با

استفادهٔ مناسب ازکانون دید روایات تعیین کند. در داستان اول روایت از نظر زمان کانونی‌شدن، دچار زمان‌پریشی بیرونی است و نویسنده رخدادهایی که به‌طور هم‌زمان در ذهن شخصیت و دنیای واقعی رخ می‌دهند با ترجیح یکی بر دیگری از نظر زمان نقل می‌کند. در روایت دوم بیشتر بر پایهٔ بازگشت زمانی، کانونی شده‌اند. در واقع ترتیب زمان روایت از ترتیب زمانی رخدادها عقب‌تر است و راوی خواننده را از آنها آگاه می‌کند. انتخاب کانون روایت مناسب بر زمان‌مندی داستان، میزان و حجم اطلاعات ارائه شده، ایجاد جهت فکری خاص در خواننده و تفسیر وقایع داستانی مؤثر بوده‌است.

منابع

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

ادیبی، حسین (۱۳۵۳) *زمینهٔ انسان‌شناسی*، تهران: توس.

استم، رابرت و بورگواین، رابرت و فیلترمن، سندی (۱۳۷۷) «روایت شناسی فیلم» ترجمهٔ فتاح محمدی، فصلنامهٔ فارابی ویژه‌نامهٔ روایت و ضد روایت.

اسکولز، رابرت (۱۳۸۳) *درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات*، ترجمهٔ فرزانه طاهری، تهران: نشر آگاه.

ایگلتون، تری (۱۳۶۸) *پیش‌درآمدی بر نظریهٔ ادبی*، ترجمهٔ عباس مخبر، تهران: نشر مرکز.

برتنس، هانس (۱۳۸۴) *مبانی نظریهٔ ادبی*، ترجمهٔ محمد رضا ابوالقاسمی، تهران: نشرماهی.

تولان، مایکل جی (۱۳۸۳) *درآمدی نقادانه – زبان شناختی بر روایت*، ترجمهٔ ابوالفضل حری، تهران: انتشارات بنیاد سینمایی فارابی.

چهل‌تن، امیر حسن (۱۳۸۲) *ساعت پنج برای مردن دیر است*، تهران: مؤسسهٔ انتشارات نگاه.

دقیقیان، شیرین‌دخت (۱۳۷۱) *منشأ شخصیت در ادبیات داستانی*؛ پژوهشی در نقش پروتوتیپ‌ها در آفرینش ادبی، تهران: نویسنده.

سیدحسینی، رضا (۱۳۷۶) *مکتب‌های ادبی*، تهران: انتشارات نگاه.

عبدالهیان، حمید (۱۳۸۱) *شخصیت و شخصیت‌پردازی در داستان معاصر*، تهران: نشر آن.

علیخانی، یوسف (۱۳۸۰) *نسل سوم داستان‌نویسی امروز*، تهران: نشر مرکز.

غلامحسین‌زاده، غلامحسین و دیگران (۱۳۸۶)، «بررسی عنصر زمان در روایت» پژوهش‌های ادبی، ش ۱۶، ص؟.

فلکی، محمود (۱۳۸۲) *روایت داستان*، تهران: نشر بازتاب نگار.
کالر، جاناتان (۱۳۸۲) *نظریهٔ ادبی*، ترجمهٔ فرزانه طاهری، تهران: نشر مرکز.
میرصادقی، جمال (۱۳۸۶) *بیست و دو داستان از داستان‌نویس‌های نام‌آور معاصر ایران*، تهران: مجال.
میرعابدینی، حسن (۱۳۸۳) *صد سال داستان‌نویسی*، تهران: نشر چشمه.