



A Study of the Distinctive Aspects of the Lyrical Short Story in the Story of the ‘Jazireh’ by Ghazaleh Alizadeh with Emphasis on the Fundamentals of Aesthetics of Presence

Ayoob Moradi*¹

Received: 30/05/2021

Accepted: 21/08/2021

* Corresponding Author's E-mail:
ayoob.moradi@pnu.ac.ir

Abstract

The lyrical short story is one of the sub-titles of modern fiction, which the American critic Eileen Baldeshwiler, has described in detail by distinguishing between epic and lyrical narratives. For the lyrical short story, features such as unconventional plot, open ending, symbolism, emotional curve and poetic style was mentioned. The first and second cases can be seen in most modern stories; But the rest are the characteristic features of the lyrical short stories. The present study, which is written by descriptive-analytical method, seeks to examine the distinguishing features of short lyrical narratives in Ghazaleh Alizadeh's story ‘Jazireh’ and to answer the question of how to combine the views of Allen Bald-Schweiler with Greimas. In the field of the aesthetics of presence, did Greimas achieve a clear pattern in defining the boundaries of lyrical short stories? The results show that the elements that make the island story a distinctive work in the form of lyrical short stories, various symbolism, explanation of the emotional curvature of the main characters and writing style are full of literary industries and poetic images. Among these elements, the subject of the emotional transformation and the culmination of this transformation correspond to the semantic system based on the concept and the moment-spark concept that Greimas has dealt with in the aesthetic system of presence, and seems to focus on the narrative system and the moment-spark, will help us to accurately discern the boundaries of the lyrical short story.

1. Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Payame Noor University, Tehran, Iran.

<http://orcid.org/0000-0001-6167-6336>



Keyword: Lyrical short story, aesthetics of presence, sparkle moment, the ‘Jazireh’ story.

1. Introduction

In addition to the many influences that modernism has had on human life, it has also influenced literature, especially fiction. Variety in narrative time patterns, emphasis on the subconscious, weakness of plot, and different endings are features that can be seen in most modern stories. Lyrical short story is also one of the most important types of modern stories that was based on the ideas of the famous American critic Eileen Baldeshwiler. For this type of story, features such as unconventional plot, open ending, complexity of narration, symbolism, mention of emotional curve and poetic style are mentioned. Of course, most of these features are also present in other modern stories. For this reason, to determine the exact boundaries of lyrical short stories from other modern stories, we must look for more specific features. The question that this study tries to answer with the help of the teachings of Algirdas Julien Greimas in the field of aesthetics of presence.

Research Question(s)

- 1- What is the defining border of lyrical short stories from other modern stories?
2. How can Algirdas Greimas's discussions on the aesthetics of presence help us to define the boundaries of lyrical short stories from other modern stories?

2. Literature Review

Eileen Baldeshwiler divided the narrative into two general types of epic narratives and lyrical narratives. In his view, epic narratives focus more on the external actions of the characters, while lyrical narratives deal with the inner state. He went on to analyze the characteristics of a new type of short story called the lyrical short story. This type, which is more in line with modern narratives, instead of dealing with the



actions of the characters, explains the internal flow that results in the perceptual connection of the characters with the world of phenomena and things. In these narrations, important changes occur in the perception and feeling of the characters; changes that are mostly the result of the glow of sparks inside. "Everything is affected by a mere sudden. Becoming takes the place of action" (Shairi, 1398: 29). Eileen Baldeshwiler, in continuing his discussions, considers that addressing the inner feelings of the characters and narrating the subtle aspects of human relations as the main feature of lyrical stories requires the use of language whose poetic aspect prevails over referential aspect; A language that is "full of novel and verbal industries and has an evocative and memorable function" (Payende, 95 1395: 67). Of course, poetic language does not mean using the method of poetry; Rather, the terms of poetic language or lyrical story "are used to turn attention to the subject of the story and the tone that governs it" (Baldeshwiler, 1994: 231).

The main features of lyrical short stories include unconventional plot, open ending, symbolic expression, literary language and images, emotional curve and the moment of emotional peak (perceptual-sensory revolution), Some of these, such as the unconventional plot and the open ending, are also used in other modern stories; But the rest is mostly used in stories in which a lyrical tone dominates. Therefore, it seems that the characteristics of a lyrical short story include the following: mentioning the emotional curvature of the characters, using the symbol element to describe the abstract developments within the characters, and most importantly, the language and literary images that are associated with the association.

3. Methodology

This research is descriptive-analytical and from the point of view of data collection method, it is a library.



4. Results

The results show that the hypothesis of this research is the possibility of using the teachings of the aesthetic system of presence such as moment-spark, in determining the boundaries of lyrical short stories from other modern stories, according to the evidence presented under the titles "emotional curve" and "perceptual-sensory revolution", Is provable.

دوفصلنامه روایت‌شناسی

سال ۶، شماره ۱۲، پاییز و زمستان ۱۴۰۱، صص ۴۷۱-۵۰۲

مقاله پژوهشی

DOR: 20.1001.1.25886495.1401.6.12.16.0

بررسی وجوه متمایز داستان کوتاه غنایی در داستان «جزیره» از غزاله علیزاده با تأکید بر مبانی زیبایی‌شناسی حضور

ایوب مرادی*^۱

(دریافت: ۱۴۰۰/۰۳/۰۹ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۵/۳۰)

چکیده

داستان کوتاه غنایی یکی از عناوین فرعی داستان‌های مدرن است که آیلین بالدشویلر، منتقد آمریکایی، با ایجاد تمایز میان روایت‌های حماسی و غنایی، به شرح و بسط آن پرداخته است. از نگاه او، به عکس روایت‌های حماسی که نویسنده بر ذکر کنش‌های بیرونی تمرکز می‌کند، داستان کوتاه غنایی به دنبال ارائه تصویری بی‌واسطه از دنیای درونی شخصیت‌هاست. برای داستان کوتاه غنایی ویژگی‌هایی همچون پی‌رنگ نامتعارف، فرجام گشوده، نمادپردازی، منحنی عاطفی و سبک شعری ذکر شده است که دو مورد اول تقریباً در بیشتر داستان‌های مدرن به چشم می‌آید؛ اما باقی موارد یعنی نمادپردازی‌های در خدمت بیان احساسات شخصیت‌ها، ذکر فرایند تحول عاطفی شخصیت‌ها و نیز سبک نوشتار شاعرانه، ویژگی‌های خصیصه‌نمای داستان‌های کوتاه غنایی به‌شمار می‌آید. پژوهش حاضر که با روش توصیفی - تحلیلی نوشته شده، در پی این است تا ضمن بررسی ویژگی‌های متمایزکننده روایت‌های کوتاه غنایی در داستان «جزیره» از غزاله علیزاده، به این پرسش پاسخ دهد که چگونه می‌توان از طریق تلفیق آرای آلن بالدشویلر با آموزه‌های آلژیرداس گرمس در زمینه زیبایی‌شناسی حضور، به الگویی مشخص در تعیین مرزهای داستان کوتاه غنایی دست یافت. نتایج نشان می‌دهد نمادپردازی‌های متنوع، تبیین انحنای عاطفی شخصیت‌های اصلی و سبک نوشتار مملو از

۱. دانشیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران (نویسنده مسئول).

صنایع ادبی و تصاویر شعری داستان «جزیره» را به اثری متمایز در نوع داستان‌های کوتاه غنایی مبدل کرده است. از میان این عناصر، موضوع تحول عاطفی و لحظه‌اوج این تحول با نظام معناسازی مبتنی بر شوش و مفهوم لحظه - بارقه که گرمس در نظام زیبایی‌شناسی حضور به آن‌ها پرداخته است، مطابقت دارد و به نظر می‌رسد تمرکز بر نظام روایی شوشی در مقابل نظام کنشی و همچنین مفهوم لحظه - بارقه، یعنی همان جلوه‌های خاص که باعث ایجاد حس گسست تماشاگر از جریان روزمره امور می‌شود و حالتی شگفت را در او پدید می‌آورد، ما را در تشخیص دقیق مرزهای داستان کوتاه غنایی یاری خواهد کرد.

واژه‌های کلیدی: داستان کوتاه غنایی، آیلین بالدشویلر، آلژیرداس گرمس، زیبایی‌شناسی حضور، لحظه بارقه، داستان «جزیره».

۱. مقدمه

زیبایی‌شناسی مدرن یا حضور که حاصل نحوه ارتباط انسان مدرن با هستی است، بر نظام نوینی از زیبایی‌شناسی اطلاق می‌شود که به‌عکس نظام کلاسیک که بر کنش کنشگران مبتنی بود، اصل را بر تابعیت از شرایط احساسی و عاطفی شوشگران گذاشته است. بر این اساس، جست‌وجوی معنای متن در گرو بررسی هم‌حضوری سوژه شوشگر با جهان اطراف اوست. در این حالت، ادراکات و احساسات شخصیت‌های روایت اصلی‌ترین نقش را در آفرینش معنا دارد؛ زیرا شخصیت در این رویکرد عاملی است که با برقراری رابطه پدیداری و ادراکی - حسی با جهان ابژه‌های اطراف خود و اثرپذیری از آن، دچار احساسات، عواطف و ادراک‌هایی تازه می‌شود. در فرایند هم‌حضوری:

سوژه و ابژه بر مبنای حس مشترک با هم تعامل می‌کنند. بدین ترتیب، نوعی هم‌حضوری میان سوژه و ابژه به‌وجود می‌آید و این امر سبب می‌شود تا پیوسته حسی از سوژه به ابژه یا متقابلاً از ابژه به سوژه سرایت پیدا کند (کنعانی، ۱۳۹۸: ۱۵۳).

فرایند یادشده امری قابل اندازه‌گیری یا کمی نیست؛ به این معنا که اگر در زیبایی‌شناسی کلاسیک روایت، تغییر کنشگران در فرایندی خطی، زمانمند و علی صورت می‌پذیرفت، تحول عاطفی و ادراکی شوشگران «در فاصله بین پلک‌زدن شکل

می‌گیرد. گرمس از نوری خیره‌کننده که بر سوژه هجوم می‌برد و باعث پلک زدن ناگهانی او می‌شود، صحبت می‌کند. زیبایی‌شناسی مدرن را باید لحظه - بارقه نامید» (شعیری، ۱۳۹۸: ۳۷).

گذشته از موضوع زیبایی‌شناسی حضور و تأثیرات آن بر موضوع روایت، روایتگری در عصر حاضر تحت تأثیر جریان مدرنیته با تغییرات عمده‌ای مواجه شد. تغییراتی که در کنار محتوا، شکل و شیوه داستان‌پردازی را نیز تحت تأثیر قرار داد. تمرکز بر امور درونی شخصیت‌ها به جای تأکید بر کنش‌های بیرونی، به هم ریختن زمان خطی و تنوع در شکل‌های ارائه اطلاعات داستانی، گرایش به استفاده از راوی اول شخص به جای راویان همه‌چیزدان و پرداخت شخصیت‌های منزوی و مردم‌گریز به جای قهرمان‌پروری، از عمده تغییرات شکلی و محتوایی روایت مدرن در قیاس با روایت‌های کلاسیک است. یکی از رویکردهای مهم در میان شیوه‌های نگارش داستان مدرن، داستان کوتاه غنایی بود که آیلین بالدشویلر، منتقد معروف آمریکایی، درباره اصول و شیوه‌های آن نظریه‌پردازی کرد. او با تأکید بر لحن غنایی داستان‌های مدرن، ویژگی اصلی این نوع را تلاش نویسنده برای بیان غیرمستقیم و نمادین احساسات پیچیده و غالباً متناقض شخصیت‌ها دانست؛ بیانی که در غالب اوقات با سبکی شاعرانه و زبانی ادبی همراه است.

از آنجا که تعیین کردن مرز میان داستان مدرن و داستان کوتاه غنایی به دلیل وجود برخی ویژگی‌های مشترک، دشوار است، در این مقاله کوشیده‌ایم با استفاده از مباحث روایت‌شناس معاصر آلژیرداس گرمس در زیبایی‌شناسی حضور و کاربرد آن در نقد یکی از نمونه‌های بارز این نوع داستان‌ها، الگویی پیشنهادی در زمینه تمایز داستان کوتاه غنایی از سایر انواع داستان‌های مدرن ارائه کنیم و به این سؤال پاسخ دهیم: استفاده از اصول زیبایی‌شناسی حضور، نظام گفتمان شوشی و مفهوم لحظه - بارقه تا چه اندازه می‌تواند ما را در تعیین کردن ویژگی‌های خصیصه‌نمای داستان‌های کوتاه غنایی و مشخص کردن حدود این نوع از سایر داستان‌های مدرن یاری کند؟ به‌ویژه آنکه بالدشویلر در تشریح ویژگی‌های داستان‌های کوتاه غنایی، بر موضوع تحول عاطفی شخصیت‌ها و لحظه اوج این تحول تأکید کرده است. فرضیه اصلی مقاله این است که

در تعیین کردن مرزهای داستان کوتاه غنایی با سایر نمونه‌های داستان مدرن، در کنار توجه به ویژگی‌هایی همچون نمادپردازی و زبان غنایی، باید به موضوع تحول عاطفی و نقطه اوج این تحول نگاه ویژه‌ای افکند و در این مسیر مباحثی همچون نظام گفتمان شوشی و مفهوم لحظه - بارقه بسیار راهگشا خواهد بود. برای اثبات این فرضیه نیز، داستان «جزیره» از غزاله علیزاده با توجه به موارد یادشده مورد نقد عملی قرار گرفت.

غزاله علیزاده (۱۳۲۷-۱۳۷۵) از نویسندگان سرشناس ادبیات داستانی معاصر فارسی است که در آثار خود سبکی ویژه و منحصر به فرد دارد. او که در کنار رمان بلند *خانه درسی‌ها*، داستان‌های کوتاه بسیاری را نیز آفریده است، در نوشته‌هایش به استفاده از زبان شاعرانه و همچنین پرداختن به دغدغه‌های درونی شخصیت‌های داستانی به‌طور ویژه توجه می‌کند؛ خصیصه‌ای که آثار او را به نمونه‌های اعلایی از نوع ادبی داستان کوتاه غنایی تبدیل کرده است. داستان کوتاه «جزیره» که در سال ۱۹۹۹ م جایزه قلم طلایی مجله ادبی گردون را به خود اختصاص داد، از موفق‌ترین آثار علیزاده به‌شمار می‌آید که واجد بسیاری از ویژگی‌های تمایزدهنده داستان‌های کوتاه غنایی است.

از همین‌رو در این مقاله کوشیده‌ایم تا ضمن پرداختن به ویژگی‌هایی همچون زبان ادبی، تصاویر شعری، نمادپردازی، منحنی عاطفی و انقلاب ادراکی - حسی، به‌عنوان ویژگی‌های اصلی داستان‌های کوتاه غنایی، دلایل توفیق داستان «جزیره» را مورد بحث و واکاوی منتقدانه قرار دهیم.

۲. پیشینه تحقیق

استفاده از مبانی زیبایی‌شناسی حضور و مفاهیمی همچون منطق روایی شوشی و لحظه - بارقه در نقد آثار ادبی، در سالیان اخیر مورد توجه پژوهشگران ادبیات قرار گرفته و پژوهش‌های متعدد و متنوعی با استفاده از این رویکرد انجام شده است که به برخی از آن‌ها در این مجال اشاره می‌کنیم.

خراسانی، غلامحسین‌زاده و شعیری (۱۳۹۴) طی مقاله‌ای ضمن معرفی اصول و چارچوب‌های نظام گفتمان شوشی و زیرمجموعه‌های آن، یعنی نظام‌های حسی - ادراکی و تنشی - عاطفی، داستان سیاوش از شاهنامه را بررسی کرده و در پایان نتیجه

گرفته‌اند که شخصیت‌های این داستان در بسیاری از موارد از حدود کنشگری عبور کرده‌اند و اعمال و رفتارهایی از آنان سر زده که فقط با منطق گفتمان شوشی قابل تحلیل است.

در پژوهشی دیگر شعیری، قبادی و هاتفی (۱۳۸۸) با به‌کارگیری نظام‌های گفتمانی اریک لاندوفسکی و با این پیش‌فرض که عناصر کلامی و تصویری اشعار طاهره صفارزاده، جز در فضای گفتمانی تعاملی قابل تحلیل نیست، به تحلیل دو نمونه از شعرهای دیداری این شاعر پرداخته و درنهایت به این نتیجه رسیده‌اند که روابط حاکم بر این اشعار از نوع رابطه تنشی است که در آن، عناصر و کنشگران متن جایگاه گفتمانی خود را در مقابل دیگری در فضای جبر گفتمانی و بیناذهنی بازمی‌یابند.

در مقاله‌ای دیگر بابک‌معین (۱۳۹۲) از مفهوم «گیزو» یا «لحظه - بارقه» در نقد داستان کوتاه «عشق سال‌های سبز» استفاده کرده و وضعیتی را تشریح کرده که شخصیت اصلی داستان در مواجهه‌ای خاص با معشوق خود، به یک‌باره از فضای پیوستار جهان روزمره جدا می‌شود و تجربه‌ای زیبایی‌شناختی را از سر می‌گذراند.

در زمینه استفاده از رویکرد آیلین بالدشوایلر در نقد آثار داستانی، به‌جز نمونه‌های عملی ارائه‌شده در جلد دوم کتاب *داستان کوتاه در ایران* از حسین پاینده (۱۳۹۵)، فقط به یک نمونه می‌توان اشاره کرد که طی آن صادق‌بیان، صادقی‌شهر و شیری (۱۴۰۰)، داستان کوتاه «ابر بارانش گرفته است» را براساس الگوی آیلین بالدشوایلر نقد کرده و به این نتیجه رسیده‌اند که بهره‌گیری نویسنده داستان از زبان غنایی، نمادپردازی، پیرنگ نامتعارف و ابهام روایت، باعث شده است که داستان یادشده جزو مصادیق داستان‌های کوتاه غنایی قابل ارزیابی باشد.

تمایز مقاله حاضر با نمونه‌های ذکرشده این است که تلاش کرده‌ایم ضمن به‌چالش کشیدن الگوی بالدشوایلر در تعیین کردن مرزهای داستان کوتاه غنایی، با نقد عملی داستان «جزیره»، الگویی مشخص و چارچوب‌مند برای تشخیص این نوع داستان‌ها ارائه دهیم و برای انجام این مهم به مباحث گرمس در موضوع زیبایی‌شناسی حضور نگاهی ویژه افکنده‌ایم.

۳. چارچوب نظری

اگر سرآغاز مدرنیسم را به‌منزله جریانی عمده در سطح اندیشه بشری بررسی کنیم، «می‌توان گفت که مظاهر این پدیده به‌طور مشخص از دوران نوزایی آشکار شد» (ضیمران، ۱۳۹۳: ۳)؛ تغییراتی که با سپری شدن قرون‌وسطا در غرب پا گرفت و از اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم با نشانه‌هایی همچون انسان‌مداری، عقل‌محوری و ماده‌گرایی بر تمام شئون زندگی انسان تأثیر گذاشت. ادبیات نیز از عرصه‌هایی بود که تحت تأثیر این جریان دچار تغییرات عمده‌ای گردید. در قرن بیستم، جریان‌های ادبی آوانگاردی همچون سمبولیسم، اکسپرسیونیسم، دادائیسم و سوررئالیسم در ادبیات و هنر پا گرفت که جملگی آن‌ها تحت عنوان جریان‌های مدرن شناخته می‌شود. در ادبیات داستانی نیز، مدرنیسم از طریق عطف توجه از بیرون به درون و تمرکز بر ظرفیت ضمیر ناخودآگاه که ایده آن را فروید مطرح کرده بود، بروز و ظهور یافت. محور قرار گرفتن تلقی جدید از انسان به‌عنوان موجودی که «می‌بیند، حس می‌کند و می‌اندیشد، انسانی محدود در فضا، مکان و تأثیرپذیرفته از احساسات و هیجان‌ها» (دستغیب، ۱۳۷۶: ۱۷۱) از دیگر خصایص رمان مدرن است و البته نباید از این نکته غافل بود که انسان در رمان مدرن، دیگر «انسان ارسطویی یعنی مرکز عالم و در نتیجه مرکز روایت نیست» (بی‌نیاز، ۱۳۹۲: ۱۸۸).

گذشته از این موارد، یکی از اصلی‌ترین تغییرات رمان مدرن نسبت به سلف کلاسیک خود، مسئله بحران بازنمایی واقعیت است. رمان مدرن از بازنمایی واقعیت گریزان است و این مسئله برخاسته از تغییر تلقی انسان در خصوص چیستی واقعیت و چگونگی بازنمایی آن است. از نظر مدرنیست‌ها، «واقعیت خارجی وجود ندارد؛ فقط آگاهی انسان است که با خلاقیت خود همواره جهانیان نو می‌آفریند. آن‌ها را تغییر می‌دهد یا بازآفرینی می‌کند» (محمدعلی، ۱۳۸۰: ۹). بر همین پایه، باید گفت واقعیت امری واحد و تعریف‌شدنی نیست؛ بلکه به‌اندازه افراد می‌توان واقعیت تعریف کرد؛ از همین رو جنبه‌ای فردی می‌یابد که نتیجه آن تکثر آرا در خصوص چیستی واقعیت است. این ایده در ادبیات دو خروجی عمده داشت: اول این است که داستان به‌جای تأکید بر یک ایده واحد و ترویج آن، باید چندگانگی و تکثر دیدگاه‌ها را در خود

بازتاب دهد؛ دوم این است که امکان بازنمایی عینی واقعیت وجود ندارد و نویسنده فقط می‌تواند بازنمود ذهنی خویش از امور و پدیده‌ها را در داستان انعکاس دهد. نتایج این مقدمات نظری در داستان‌های مدرن به‌شکل روی‌گردانی از روایت خطی، به‌هم خوردن توالی زمانی روایت، تغییر در پی‌رنگ با به‌هم خوردن نظام سه‌جزئی آغاز - میانه - فرجام و بهره‌گیری از راویان متعدد به‌جای راوی واحد یا دانای کل متجلی شده است. «استفاده از تکنیک‌های جریان سیال ذهن و تک‌گویی درونی و بیان شاعرانه» (هاجری، ۱۳۸۱: ۱۵۲) شگردهایی است که در خدمت این ویژگی‌ها قرار دارد.

از دیگر تحولات عمده داستان مدرن در مقایسه با داستان‌های کلاسیک، تغییر نگرش در شخصیت و شیوه‌های شخصیت‌پردازی است؛ تغییری که خود حاصل خصلت محدودیت و بدبینی در روایت مدرن است. نویسندگان مدرن، برعکس نویسندگان کلاسیک که برای شخصیت‌های برساخته خود وجهه‌ای اجتماعی قائل بودند، در داستان‌های خود شخصیت‌هایی را می‌پرورند که ویژگی عمده آن‌ها انزوا و بدبینی به جامعه و محیط اجتماعی است. شخصیت‌هایی که «می‌بینند قادر نیستند با دنیا به‌طور کلی کنار آیند، مایل‌اند در یگانه گوشه دنجی که کم‌وبیش احساس اطمینان می‌کنند (یعنی در محصوره روحی خودشان و اشخاص معدودی مانند خودشان)، عزلت‌گزینند» (کتل، ۱۳۹۴: ۱۲۰). شخصیت در رمان مدرن موجود منفعل، ضعیف و مفلوک است که گرایش‌ها و باورهایش «آشکارا با گرایش‌ها و باورهای دیگران تضاد دارد و الگویی را در رفتار اتخاذ می‌کند که با شیوه عمل اطرافیانش سازگار نیست» (پاینده، ۱۳۹۵: ۳۱).

۳-۱. داستان کوتاه غنایی

آیلین بالدشوایر اولین کسی بود چارچوب نظری داستان کوتاه غنایی را تدوین کرد. او در مقاله‌ای که به بررسی سیر تاریخی تغییرات داستان کوتاه اختصاص داشت، ضمن تمایزگذاری میان دو نوع داستان کوتاه «حماسی» و «غنایی»، ویژگی اصلی داستان‌های حماسی را تمرکز بر کنش‌های بیرونی دانسته بود؛ ویژگی‌ای که بیشتر با روایت کلاسیک مطابقت دارد که طی آن، «کنشگران یا فاقد چیزی هستند که می‌خواهند داشته

باشند و یا چیزی را که داشته‌اند از دست داده‌اند و باید دوباره برای به دست آوردنش تلاش کنند» (شعیری، ۱۳۹۸: ۱۶).

بالدشوایلر در نقطه مقابل روایت حماسی، از روایت‌های غنایی نام می‌برد که به جای پرداختن به کنش‌های بیرونی، بر بیان عواطف و احساسات شخصیت‌ها متمرکز است. این نوع که بیشتر با روایت‌های مدرن مطابقت دارد، به جای پرداختن به کنش‌های شخصیت‌ها — کنش‌هایی که منشأ آن‌ها فقدان است و نتیجه انجام آن‌ها رسیدن به امر و پدیده مفقود — به تبیین جریانی درونی می‌پردازد که حاصل آن ارتباط ادراکی شخصیت‌ها با جهان پدیده‌ها و چیزهاست. در این روایت‌ها، تغییرات مهم در ادراک و احساس شخصیت‌ها بروز می‌یابد؛ تغییراتی که بیشتر حاصل درخشش بارقه‌هایی در درون است. «همه چیز تحت تأثیر یک ناگهانی محض قرار می‌گیرد. نظام شوشی و شدن جای کنش را می‌گیرد» (همان: ۲۹). بالدشوایلر در ادامه مباحث خود، پرداختن به احساسات درونی شخصیت‌ها و روایت وجوه ظریف روابط انسانی، به عنوان خصیصه اصلی داستان‌های غنایی، را مستلزم استفاده از زبانی می‌داند که وجه شعری آن بر وجه ارجاعی غالب باشد؛ زبانی که «مشحون از صنایع بدیعی و لفظی است و کارکردی تداعی‌کننده و خاطره‌انگیز دارد» (پاینده، ۱۳۹۵: ۶۷). البته منظور از زبان شعری، استفاده از روش منظوم نیست؛ بلکه اصطلاحات زبان شعری یا داستان غنایی «برای عطف توجه به موضوع داستان و لحن حاکم بر آن به کار می‌رود» (Baldeshwiler, 1994: 231).

از خصایص عمده داستان‌های کوتاه غنایی به مواردی همچون پی‌رنگ نامتعارف، فرجام گشوده، بیان نمادین، زبان و تصاویر ادبی، منحنی عاطفی و لحظه اوج عاطفی (انقلاب ادراکی - حسی) می‌توان اشاره کرد که برخی از این موارد همچون پی‌رنگ نامتعارف و فرجام گشوده در سایر داستان‌های مدرن نیز به کار می‌رود؛ اما باقی موارد بیشتر در داستان‌هایی که لحن غنایی در آن چیرگی دارد، کاربرد یافته است. از همین رو به نظر می‌رسد ویژگی‌های خصیصه‌نمای داستان کوتاه غنایی شامل این موارد است: ذکر انحنای عاطفی شخصیت‌ها، استفاده از عنصر نماد برای تشریح تحولات انتزاعی درون

شخصیت‌ها و از همه مهم‌تر زبان و تصاویر ادبی که ویژگی تداعی‌کننده در آن غالب باشد.

۲-۳. زیبایی‌شناسی حضور (مروری بر ریشه‌های تاریخی)

اگر اساس زیبایی‌شناسی مدرن را برپایه تمایز میان «بود» و «نمود» پدیده‌ها بدانیم، واکاوی ریشه‌های این تمایز ما را به فلسفه پیش از میلاد مسیح و فیلسوفانی همچون پارمنیدس و افلاطون می‌رساند که اولی بین نمودهای ناپایدار قابل دریافت توسط حواس و هستی پایدار تفاوت می‌گذاشت و دومی ضمن تمایز نهادن میان جهان نمودهای محسوس و جهان ایده‌ها، معرفت حقیقی را منحصر به شناخت اعیان و مُثُل ثابت می‌دانست. همین برداشت از مراتب وجود بود که باعث می‌شد افلاطون در دیدگاه‌های زیبایی‌شناسانه خود کارکرد هنر را تقلید یا محاکات بداند و هنرمندان را افرادی معرفی کند که «کاری به حقیقت ندارند و در پی نسبت‌های واقعی نیستند» (افلاطون، ۱۳۸۰: ۱۴۱۰). بعدها فیلسوف دوران‌ساز، ایمانوئل کانت، طی آرای خود در نقد قوه حکم، دیدگاهی را مطرح می‌کند که می‌توان آن را اساس زیبایی‌شناسی مدرن دانست. کانت در بحث از احکام ذوقی، شرط ارزشیابی امر زیبا را بی‌غرضی و گسستن از علایق می‌داند؛ به این معنا که داوری درخصوص زیبایی اشیا، فقط زمانی ممکن است که سودمندی و کارایی محسوس آن‌ها به حالت تعلیق درآید و فقط به «نمود» زیبایی آن‌ها پرداخته شود. این دیدگاه را گامی اساسی به سوی خودآیینی اثر هنری دانسته‌اند. پس از کانت، فردریک فن شیلر این اندیشه‌ها را پرورش داد و دل‌بستگی به «نمود» را نشان‌دهنده «گسترش حقیقی انسانیت و گامی تعیین‌کننده به سوی فرهنگ دانست» (شیلر، ۱۳۸۵: ۱۶۹). از نگاه این فیلسوف، حصول جامعه آزاد و آرمانی فقط از گذرگاه «نمود زیبایی‌شناختی» (همان: ۱۸۷) تحقق می‌پذیرد. هگل دیگر فیلسوفی است که به تأسی از کانت و البته تاحدودی در جرح و تعدیل آرای او، به موضوع زیبایی‌شناسی امر هنری پرداخت. او که در اندیشه‌های خود به مفهوم «ایده» به‌طور ویژه توجه کرده، امر هنری را تجلی محسوس «ایده» می‌داند و منظورش این است که فقط هنر قادر به بازنمایی محسوس امر غایب است. از نگاه هگل، هنر مجسم‌سازنده امور

عالی معنوی است و این مهم از طریق توجه هنر به «نمود» فرادست می‌آید. البته از نظر او، «نمود» در هنر واقعی‌تر از هرجایی است؛ زیرا مستقیم و بی‌واسطه با اصل وجود در پیوند است. یکی دیگر از فلاسفه‌ای که به موضوع زیبایی‌شناسی هنر پرداخته، فریدریش نیچه است. او که با اندیشه‌های افلاطون، به‌ویژه مفهوم مُثُل، عناد خاصی داشته است، ضمن قائل شدن به پیوندی عمیق میان امر هنری و «نمود» پدیده‌ها، مفهوم نمود را «تا سرحد ممکن وسعت داد و آن را مبنای مشترک هرگونه تفکر فلسفی و هنرنوع آفرینش هنری در نظر گرفت و نوشت: هنر بماهو هنر با نمود سروکار دارد» (ابوالقاسمی، ۱۳۹۵: ۴).

توجه معناشناسان و روایت‌پژوهانی همچون اریک لاندوفسکی و آلژیرداس گرمس به «نمود» در برابر «بود» — که اساس اندیشه فلسفی پدیدارشناسی را شکل می‌دهد — به شکل‌گیری دو نوع نگرش در حوزه خلق معنا می‌انجامد. در اولی، جهان به‌مثابه متنی نگریسته می‌شود که معانی خودبسنده خود را دارد و فاعل شناسا در مواجهه با آن باید تمام تلاشش را به‌کار بگیرد تا این معانی را کشف کند. در نقطه مقابل دیدگاهی است که «نمود» را بر «بود» برتری می‌دهد و حصول معنا را نتیجه مواجهه حسی - ادراکی سوژه با جهان ابژه‌ها می‌داند.

در نگاه اول، صحبت از رمزگشایی از جهان و درک عقلانی آن است؛ نگاهی که جهان را مورد خوانش قرار می‌دهد؛ در حالی که نگاه دوم ما را در تعامل با ویژگی‌های حسی جهان قرار می‌دهد و براساس آن ما جهان را نه خوانش، بلکه حس می‌کنیم (بابک‌معین، ۱۳۹۶: ۸۸).

درواقع نگاه دوم فاصله ما را با هستی زایل می‌کند و جهان به قالب «تجربه زیسته» درمی‌آید که ارتباط با آن نه با نگاه بیرونی، بلکه از رهگذر آمیختگی حسی، ادراکی و عاطفی حاصل می‌شود. بر این اساس:

معنا امری است که براساس رابطه ادراکی سوژه با جهان هستی و در لحظه‌ای خاص شکل می‌گیرد. این لحظه زیبایی‌شناختی همان آن حضور است که بدون هیچ فرایندی و یا ایجاد زنجیره‌های وقایع قابل شمارش، ناگهان رابطه ما را با هستی رقم می‌زند (شعیری، ۱۳۹۸: ۴۲).

در نظام زیبایی‌شناسی مدرن، برعکس نظام کلاسیک که همه امور بر غیاب، کنش و کنشگری مبتنی بود، همه چیز با حضور، شدن و شوشگر مرتبط است؛ شوشگری که با جهان پدیدارها وارد تعامل می‌شود و نتیجه این تعامل شکل‌گیری جلوه‌های متعدد و متنوعی است که به محض آفریده شدن، زایل می‌گردد. همه چیز در لحظه شکل می‌گیرد و در لحظه محو می‌شود. «در چنین شرایطی با ساحتی از حضور مواجه هستیم که قابل شمارش نیست [...] حالتی که در آن سوژه فقط متوجه می‌شود که شدنی در کار است. بدون اینکه بداند چگونه و تحت چه شرایطی» (همان: ۳۷).

۴. بحث و بررسی: ویژگی‌های داستان کوتاه غنایی در داستان «جزیره»

۴-۱. منحنی عاطفی

توجه به اوصاف و احوال درونی شخصیت‌های داستانی یکی از اصلی‌ترین ویژگی‌های داستان‌های کوتاه غنایی است که می‌توان مدعی بود سایر عناصر موجود در این نوع داستان‌ها هر یک به گونه‌ای در خدمت برآوردن این هدف قرار می‌گیرد. «در اکثر داستان‌های غنایی، نوعی منحنی عاطفی وجود دارد که فراز و فرود احساسات شخصیت اصلی درباره موضوعی خاص را نشان می‌دهد» (پاینده، ۱۳۹۵: ۶۸-۶۹). بازنمایی این انحناهای عاطفی نیز به شکلی است که شخصیت یا شخصیت‌های اصلی روایت که در آغاز دارای کیفیتی خاص از احساسات عاطفی‌اند، در روند وقایع دچار دگرگونی عمیقی می‌شوند؛ به گونه‌ای که در پایان، شکل و نوع احساس آنان در نقطه مقابل و متضاد احساس نخستین قرار می‌گیرد.

در داستان «جزیره» نیز، این منحنی عاطفی وجهی پررنگ دارد و تقریباً تمام عناصر داستانی برای القای کیفیت وقوع آن به کار گرفته شده است. داستان زوجی جوان است که در رابطه‌ای سرد به سر می‌برند و مسافرت یک‌روزه آن‌ها به جزیره آشوراده باعث رقم خوردن تجربیاتی خاص برایشان می‌شود که در نهایت کیفیت رابطه‌شان را دستخوش انقلابی جدی می‌کند. اینکه چطور در طول یک نیمه‌روز، نوع رابطه زوج تغییر اساسی می‌کند و اینکه چگونه نویسنده توانسته است در قالب داستان کوتاه (که به دلیل محدودیت حجم با بیان روایت‌های منجر به تغییرات اساسی همخوانی ندارد)

مقدمات و عوامل این انحنای عاطفی را بیان کند، همه آن چیزی است که باعث شده داستان «جزیره» به اثری شایسته توجه و تقدیر تبدیل شود.

داستان از آنجا آغاز می‌شود که بهزاد به همسر جوانش نسترن پیشنهاد می‌کند برای سفری یک‌روزه عازم جزیره آشوراده شوند؛ جزیره‌ای که یادآور روزهای آغاز جوانی بهزاد و سفر دوستانه‌اش با گروه «وحشی‌ها» به آنجاست. نسترن هم که در ادامه مشخص می‌شود دل خوشی از خاطرات جوانی و دوستان سابق همسرش ندارد، با اشتیاق این پیشنهاد را می‌پذیرد.

از همان ابتدای داستان، شواهد بسیاری حاکی است بهزاد، به‌رغم علاقه به همسرش، چندان دل‌خوش به زندگی مشترکشان نیست و دلیل این مسئله چیزی نیست مگر یاد معشوق دوران جوانی‌اش، «آسیه». بیان آرزوی درونی‌اش برای تجربه زندگی‌ای متفاوت که نتیجه‌اش «شب‌ها از زور خستگی به خوابی سنگین فرورفتن، بی‌کابوس و بی‌رؤیا» (علیزاده، ۱۳۸۳: ۲۹۰) است، نشان می‌دهد زندگی او تجربه‌ای است توأم با ملال روزانه و کابوس شبانه؛ از همین رو وقتی ریل‌های خط آهن و قطار اسقاط واقع در آن را می‌بیند، در توصیف آن می‌گوید: «رسیده به آخر دنیا. آن‌قدر صبر کرده تا بین شکاف‌هایش علف سبز شده، مثل کسی که سرتاسر عمرش را صرف رؤیایی ناتمام کرده» (همان: ۲۹۰). بیانی نمادین از وضعیت بلاتکلیفش است که ناتمامی سرنوشت عشقش به آسیه باعث آن شده؛ وضعیتی که نسترن نیز بر کیفیت آن آگاه است و از آن رنج می‌برد: «چرخ‌هایش از کار افتاده، فرورفته توی زمین، مثل اسکلت شده. باید آن‌قدر بماند تا گرد شود. بهزاد ابرو درهم کشید: بله، مثل من» (همان‌جا). نمودهای دیگر این ملال و افسردگی در وجود بهزاد، در بخش‌های دیگر داستان هویداست؛ برای نمونه در جایی که در قبال پیشنهاد بازدید از کارخانه برق، موضعی منفعل می‌گیرد و با بی‌اعتنایی و بی‌میلی می‌گوید: «از نظر من هیچ‌جای دنیا دیدن ندارد» (همان: ۳۰۱).

همان‌گونه که بیان کردیم، این حالات بهزاد حاصل عشق بی‌سرانجامش به دختری به نام آسیه است. آسیه، به‌رغم غیابش در داستان، در سرنوشت یأس‌آلود شخصیت‌های اصلی نقشی اساسی دارد. در نگاه بهزاد، آسیه با «چشم‌های غربت‌زده و نگاه تیره که در باد و مه می‌شکست [...] در جسم خودش نمی‌گنجید» (همان: ۳۱۷) و همچون «ماهی

نهنگ شری» (همان: ۳۱۳) که آرزوهای دور و درازی در سر می‌پروراند، به «حوضچه» (همان‌جا) تنگ و محدود وجود بهزاد راضی نبوده و هوای دریا را در سر می‌پرورانده است. همین عظمت و مهابت آسیه در نگاه بهزاد، او را از درک زیبایی و لطافت حضور همسرش محروم کرده و به تعبیر خود نسترن، باعث بیماری او شده است، تا آنجا که گویی جادوی آسیه (همان: ۳۰۷) او را طلسم کرده است؛ طلسمی که رهایی از تأثیر آن قابل تصور نیست و به قول آن زن ساکن جزیره: «بخت همین است باید بسازی! دختر کفش‌هایش را پوشید: دارم می‌سازم، چاره‌ای نیست» (همان‌جا).

در نقطه مقابل، نسترن زنی پر شور و نشاط است که به‌رغم عشق بی‌اندازه‌اش به بهزاد، از حالات و رفتار مالیخولیایی او به‌تنگ آمده و از اینکه همسرش تا این اندازه دل‌بسته زنی دیگر است، احساس بی‌پناهی می‌کند و به‌دنبال تکیه‌گاهی است که برآورنده نیاز او «به ارتباط با آدمی استوار و ساده» (همان: ۲۹۶) باشد؛ فردی که به‌جای غوطه خوردن در «ورطه پیچاپیچ وهم» (همان‌جا)، در عالم واقعیت همپای او باشد، بی‌دریغ عشق بورزد و بی‌آلایش دوستش داشته باشد. کسی مانند آقای حیدری معلم لاغر و ساده‌پوش مدرسه جزیره که «آفتاب و باران، غربت و شوریدگی موج‌ها او را جلا داده بود. بی‌هیچ حایلی زیبایی را جذب می‌کرد و با ذرات خود می‌آمیخت. ظرفیتی که بهزاد فاقد آن بود؛ [...] بی‌پروا زانو می‌زد و عواطفش را پنهان نمی‌کرد» (همان: ۳۰۳). از همین‌روست که وقتی نسترن در کشتی احوال دگرگون بهزاد را می‌بیند که «پیشانی رنگ‌پریده را رو به افق تار گرفته بود، جدا از جهان دوروبر، پلک نمی‌زد. رو به معلم برگشت» (همان: ۲۹۸).

حیدری هم که در وجود نسترن زیبایی ستایش‌برانگیز قهرمانان زن رمان‌های روسی را می‌بیند و بی‌پروا این موضوع را بر زبان جاری می‌کند: «شما به خانم‌های روس شباهت دارید» (همان‌جا)، در برابر این زن رفتاری حامیانه در پیش می‌گیرد؛ خصلتی که هرگز در بهزاد نمایان نمی‌شود. این کنش حامیانه و توجه بی‌دریغ به نسترن از همان بدو ورود به جزیره در رفتارهای حیدری دیده می‌شود؛ آنجا که تا نسترن بر پُل باریک پرگُل قدم گذاشت، «حیدری خم شد، استحکام تخته را سنجید» (همان: ۳۰۰) یا آنجا که حال نسترن به‌دلیل شنیدن هیاهوی پروانه و غرّش موتور برق و استشمام بوی روغن

سوخته دگرگون می‌شود، حیدری «موگد پیرصدا را با انزجار نگاه کرد، موتور مستحکم آلمانی که از سال پیش مایه فخر او بود، ناگهان شکوه خود را از دست داد و بی‌قدر شد» (همان: ۳۰۲)؛ در حالی که در این وضعیت، بهزاد بی‌اعتنا به دیوار تکیه داده است و با بی‌خیالی می‌گوید: «از موتور خوشم آمده!» (همان‌جا). در جایی هم که نسترن روی سکوی کهنه مدرسه، قطعه‌ای از یک نمایش‌نامه معروف را بر زبان جاری می‌کند، «چشم‌های خاکستری معلم جوان، از پشت عینک با جرقه‌هایی نقره‌گون درخشید: چه افتخار بزرگی! (ته صدایش می‌لرزید) شما هنرپیشه‌اید! (به پیشانی مثنی کوبید) آخ چرا از اول نگفتید؟» (همان: ۳۱۰).

جالب اینجاست که به‌نظر می‌رسد این توجهات و رفتارهای حامیانه باعث شکوفایی استعدادها و نمایان شدن امتیازهای نسترن می‌شود؛ چیزهای که چشمان بهزاد زمانی طولانی از دیدن آن‌ها عاجز بود و اکنون که واسطه‌ای در میان آمده، کم‌کم به چشم او می‌آید. مثلاً در همان صحنه سکوی تئاتر، «بهزاد، بهت‌زده به دهان نسترن چشم دوخت؛ جمله‌ها را عالی می‌گفت: برای اولین بار چشم‌ها، لب‌ها و حرکت‌هایش روح داشت؛ حسی را در او بیدار می‌کرد» (همان‌جا) و از اینجا به‌بعد، فرایند تغییری که در ارتباط زن و شوهر جوان آغاز شده بود، شکلی جدی به خود می‌گیرد و داستان به‌سمت شکل‌گیری انحنای عاطفی پیش می‌رود.

از همان چند صحنه قبل که بهزاد توجه ویژه معلم جوان جزیره به همسرش را می‌بیند، نگاهش به نسترن تغییر می‌کند و او را در هیئت «تندیس شهبانوان تمدن‌های گمشده» (همان: ۳۰۳) می‌بیند و اگرچه همچنان در رؤیای معشوق دوران جوانی‌اش آسیه غوطه می‌خورد، به صرافت این نکته می‌افتد که چگونه «کنار معلم روستایی، نسترن آرام می‌شکفت و به کمال می‌رسید» (همان‌جا).

در ادامه و بعد از اجرای نسترن بر سکوی مدرسه و تأثیر عجیب این موضوع بر حیدری و بهزاد، روند تغییر رفتار و دیدگاه بهزاد سرعت بیشتری به خود می‌گیرد؛ به‌گونه‌ای که به‌زودی اولین نشانه‌های این تغییر در رفتار این زوج نمایان می‌شود: «توپ رنگ‌ورورفته‌ای روی پله بود. نسترن آن را با نوک پا به‌سمت بهزاد پرت کرد. جوان خندید و توپ را برگرداند. بازی تکرار شد. برای اولین بار چیزی آن‌ها را به‌هم

می‌پیوست؛ دختر به فال نیک گرفت» (همان: ۳۱۴-۳۱۵). نسترن هم که از طریق غریزه زنانه به تغییر رفتار بهزاد پی برده و از طرف دیگر توجهات بی‌دریغ حیدری باعث شکوفایی احساسات سرکوب‌شده و درونی‌اش شده است، خود را همچون کودکی دل‌بند می‌بیند و رفتارهایی مملو از نشاط و اشتیاق کودکانه از خود بروز می‌دهد (همان: ۳۱۶).

درنهایت نیز، دگرگونی عمیق رفتاری بهزاد رخ می‌دهد و در اعترافی کم‌نظیر ضمن اذعان به آرامشی که از حضور زن دریافت می‌کند، به گذشته‌هایی اشاره می‌کند که در آن زندگی‌اش با وجود نسترن رنگ‌وبویی رؤیایی به خود می‌گرفته است: «در کنار تو امنیت دارم، با جهان به آشتی می‌رسم. پیش‌ترها شکل مبهمی داشت؛ به خانه ما می‌آمدی، می‌نشستی، من از آسیه حرف می‌زدم، کم‌کم سبک می‌شدم. وقتی می‌رفتی، تا مدتی بوی عطر در اتاق می‌ماند، تاروپود پارچه مبل و بالشچه‌ها آن را حفظ می‌کرد» (همان: ۳۲۲). پایان ماجرا هم ایجاد دگرگونی عمیقی در رابطه این دو است که در بخش بعدی با تفصیل بیشتری به آن می‌پردازیم.

بدین ترتیب، در داستان «جزیره»، به‌مانند همه داستان‌های غنایی، نویسنده بیش از آنکه بر شکل‌دهی به پی‌رنگ اثر تمرکز کند، در پی خلق فضایی است که در آن، امکان تشریح منحنی عاطفی شخصیت یا شخصیت‌های اصلی فراهم شود. بر این اساس، طی این داستان، رابطه زن و مرد جوانی که تا هنگام ظهر به‌شدت سرد بود، بعد از پایان تجربه سفر نیمه‌روزه به جزیره، دچار دگرگونی عمیقی می‌شود. این موضوع نشان می‌دهد اجزای اصلی داستان، بیش از آنکه در خدمت روایت کنش‌های بیرونی خاص باشد، در پی القای نحوه رخ دادن این تحول درونی است یا مطابق اصطلاحات زیبایی‌شناسی حضور، جنبه شوشی بر جنبه کنشی غالب است.

همچنین نکته تأمل‌برانگیز دیگری که بالدشویلر در تشریح انحنای عاطفی شخصیت‌ها طی داستان‌های غنایی مطرح می‌کند، ثبت چندوچون برهه‌ای خاص است که این دگرگونی طی آن رخ می‌دهد؛ لحظه‌ای خاص و غریب که در این مقاله به تأسی از گرمس، روایت‌شناس معروف فرانسوی، در کتاب *تقصان معنا*، آن را «گیزو» یا به ترجمه فارسی «لحظه - بارقه» می‌نامیم.

۲-۴. انقلاب ادراکی - حسی (لحظه - بارقه)

همان‌گونه که بیان کردیم، بالدشویلر وظیفه اصلی نویسنده در داستان غنایی را پرداختن به ظرایف روانی افراد در تعامل با یکدیگر و همچنین تشریح منحنی عاطفی آنها می‌داند و در فرایند تبیین موضوع منحنی عاطفی از لحظه‌ای خاص سخن می‌گوید که در آن با «ثبت چندوچون دقیق برهه‌ای که شخصیت اصلی، ادراک یا احساسات پُرشوری پیدا می‌کند» (به نقل از پاینده، ۱۳۹۵: ۷۰)، مواجهیم. گرمس در تشریح نظام پیشنهادی خود برای تبیین روایت از وضعیتی خاص می‌گوید که طی آن، «سوژه لحظاتی را تجربه می‌کند که او را از سطح پیوستاری جهان روزمره جدا کرده و با گسست از این جهان، سوژه تجربه‌ای زیبایی‌شناختی را پشت سر می‌گذارد» (بابک‌معین، ۱۳۹۲: ۱۵۰). او این وضعیت خاص را «گیزو» می‌نامد. «گیزو به لحظه‌ای اطلاق می‌گردد که ماهی کوچکی، لرزان از آب بیرون می‌پرد و درخششی نقره‌ای و برق‌دار را می‌آفریند که در آن برق نور و رطوبت آب درهم می‌آمیزند» (گرمس، ۱۳۹۸: ۶۲). تصویری که گرمس آن را تشریح می‌کند، جلوه‌ای خاص و ویژه از ترکیب عناصر مختلف طبیعی است که باعث ایجاد حس گسست تماشاگر از جریان روزمره امور می‌شود و حالتی شگفت را در او پدید می‌آورد. «ابژه دیداری در این شرایط دیگر ابژه نیست؛ بلکه به سوژه افسونگر تبدیل شده است» (شعیری، ۱۳۹۸: ۶۲).

در داستان «جزیره»، این منظره شگفت هنگام عصر روز سفر و در برابر دیدگان بهزاد پدیدار می‌شود. او که از حین ورود به جزیره تجارب غریبی را در ارتباطش با دختر از سر می‌گذارند که البته بخشی از آنها حاصل حضور واسطه‌ای همچون آقای حیدری است، بعد از خروج از مدرسه وارد فضایی می‌شود که در آن:

زیرویم رنگ‌های سرخ بهزاد را احاطه کرده بود. عطر دور او می‌چرخید، قطره‌های لرزان باران از نوک برگ‌ها بین موهایش فرومی‌چکید. نسترن زیر آلاچیق رفت. آفتاب اریب می‌تابید. چشم‌های عقیقی دختر شعله می‌کشید، سایه‌های ارغوانی، گونه‌هایش را برمی‌افروخت. رو به خورشید لبخند می‌زد. این دریای سرزندگی، طراوت و عطر، گل و شبنم، نفس مرد را تنگ می‌کرد (علیزاده، ۱۳۸۳: ۳۱۷).

این صحنه غریب که حاصل ترکیبی از زیبایی نسترن و عناصر طبیعی ای همچون آفتاب، سایه، باران، گل و شبنم است، بهزاد را تا آستانه چیزی که نویسنده داستان آن را «ضربه بیدار شدن» (همان جا) می نامد، می برد؛ اما بهزاد از این می ترسد که مبادا اگر تحت تأثیر آنی این نور از خواب غفلت بی توجهی به نسترن بیدار شود، شاید «با تمایل فطری خود باز رو به سایه» (همان جا) خیالات مالیخولیایی اش در خصوص آسیه برگردد و در این حالت بازهم نسترن، همانند همیشه، آسیب خواهد دید.

این تردید و درنگ حاصل از آن همچون سدی در برابر امواج عواطف ناشی از تجربه های غریب آن بعدازظهر رؤیایی می ایستد و این باور را از بهزاد دریغ می کند که در احساسش به نسترن، تغییری ایجاد شده است؛ اما شرایط به گونه ای پیش می رود که گویا سحر آمیخته با فضای اسرارآمیز آن لحظات خاص نمی خواهد مرد را در میان «بخارهای مسمومی که روح او را زمانی دراز احاطه کرده بود» (همان جا) به حال خود رها سازد؛ از همین رو در ادامه:

مشتی خاک برداشت، از سرپایش موجی گرم گذشت، شاخه درختی را گرفت،
جوانه ها را نوازش کرد، چشم دوخت به نسترن، مه نگاهش نازک شد [...] دستها
را در جیب کت فروبرد و از او دور شد. طول باغ را رفت و برگشت، چشم به
قرص سرخ خورشید دوخت، برابر دختر ایستاد، پلکها را بست و بازگشود
(همان: ۳۱۷-۳۱۸).

در ادامه این لحظات شگفت و فضای اسرارآمیز، بهزاد که از لرز اندام نسترن آگاه شده، کتش را از تن درمی آورد و بر شانه های او می اندازد و نسترن نیز که متوجه حمایت و توجه همسر شده است، «کت را پوشید و دگمه ها را بست؛ گرمای تن بهزاد و بوی ادکلن او — عطر مبهم شیره کاج — سر دختر را به دوار آورد» (همان: ۳۱۸).

اندکی پس از سپری شدن این تجربه خاص، زمان حضور زن و مرد در رستوران محقر جزیره، بهزاد که حالا از فضای احساسی حاکم بر آن لحظات رها شده و با اشتهایی که از خود انتظار ندارد مشغول خوردن غذاست، از غربت آن لحظه ها می گوید. لحظاتی که نگاه او را به آسیه و البته به نسترن تغییر داده و او را در آستانه درکی جدید از زندگی قرار داده است:

نیم‌ساعت پیش در باغ انگار یک‌باره یخ چشم‌هایم آب شد؛ انبوه گل‌ها، برگ‌های خیس، موج‌های دریا و خورشید رنگ خودشان را گرفتند، وقتی نفس می‌کشیدم بوی زمین خیس را در خونم احساس می‌کردم، آدم‌ها دیگر نبودند، کفش‌های پاشنه‌خواب و جوراب پاره حیدری را دوست داشتم. قبلاً صداها، رنگ‌های تند آزارم می‌داد، حالا بی‌اثر شده. (برگشت و لبخند زد، چشم‌های رنجور به نسترن خیره شد) تو مثل درخت سیبی در اوایل شهریور، پس من هم درختی دارم (همان: ۳۲۳-۳۲۴).

حالات غریب بهزاد، نسترن را نیز متأثر می‌سازد؛ اما او که در زندگی‌اش با این مرد، همواره سایه شوم زنی دیگر را دیده است، با وجود تمام محبت و توجه به همسرش، به این دگرگونی عمیق آن‌هم در زمانی به این کوتاهی، به چشم تردید می‌نگرد؛ از همین روست که در برابر اظهار محبت‌های مرد حالتی باثبات ندارد: گاه به‌وجد می‌آید و می‌خندد و گاه بغض می‌کند و اشکی بر گوشه چشمانش نمایان می‌گردد. گویی که از زایل شدن تأثیر این لحظات و بازگشتن بهزاد به همان روال گذشته می‌ترسد. وقتی هم که مرد دستش را با مهر فراوان در دست می‌گیرد و «انحنای بین شست و سبابه را نوازش» (همان: ۳۲۴) می‌کند، او دستش را پس می‌کشد. اما پاسخ بهزاد نشان از ماندگاری دائمی آن لحظه ناب، شگفت و گذراست: «نه نسترن! من دروغ بلد نیستم، حتی اگر سعی کنم. اما انسان عوض می‌شود؛ کی از آینده خبر دارد؟» (همان: ۳۲۴).

جالب این است که احساس نسترن درباره گذرا و ناپایدار بودن این لحظه و تأثیرات آن دقیقاً با ایده گرمس در این خصوص همخوانی دارد. گرمس معتقد است: «سوژه پس از گذراندن آن لحظه - بارقه و آن تجربه گسستی، دوباره به واقعیت و روزمرگی بازمی‌گردد و درگیر دریافت‌های قراردادی و عادت می‌شود» (بابک‌معین، ۱۳۹۲: ۱۵۶). در نقطه مقابل، بالدشویلر در تشریح منحنی عاطفی شخصیت‌ها، درباب برگشت‌پذیری و گذرایی احساسات حاصل از برهه تحول عاطفی سخن نمی‌گوید. بر این اساس، می‌توان نتیجه گرفت که اگرچه ایده لحظه - بارقه در تشریح چندوچون نقطه اوج جریان تحول عاطفی شخصیت‌های داستان‌های کوتاه غنایی کارکرد دارد، این ایده با شیوه پایان‌بندی این‌گونه داستان‌ها مناسبتی ندارد.

در پایان داستان «جزیره»، نویسنده وضعیتی را ترسیم می‌کند که نشان‌دهنده ایجاد تغییر بنیادی در احساس شخصیت بهزاد است؛ تغییری که نسترن نیز بر وقوع آن ایمان دارد: «نسترن گت بهزاد را از روی شانه برداشت:

- بپوش تو سردت می‌شود.

- من در کنار تو گرمم.

صدای نرم او در پت پت موتور قایق تحلیل می‌رفت. دختر دسته‌گل را برداشت. بهزاد کنار گوش او نجوا کرد: همیشه با من می‌مانی؟» (همان: ۳۲۹).

۳-۴. نمادپردازی در داستان «جزیره»

نمادپردازی یکی از اصلی‌ترین شگردهای نویسندگان داستان‌های کوتاه غنایی برای القای معناست. نمادپردازی بر فرایندی اطلاق می‌شود که هنرمند طی آن، امری عینی و شناخته شده را جانشین مفهومی انتزاعی و ناشناس می‌کند. «نماد بهترین تصویر ممکن برای تجسم امور نسبتاً ناشناخته‌ای است که نمی‌توان آن‌ها را به شیوه روشن‌تر بیان کرد» (دلشوی، ۱۳۶۴: ۹). شاید این تعریف ذهن خواننده را به سوی صنعت استعاره متوجه کند؛ اما با وجود مشابهتی که در تعریف این دو صنعت وجود دارد، وجوه متمایز مشخصی دارد؛ مثلاً نماد، برعکس استعاره که بر یک مفهوم مشخص دلالت دارد، «هاله‌ای از معانی و مفاهیم مربوط و نزدیک‌به‌هم» (شمیسا، ۱۳۸۷: ۲۱۶) را به ذهن متبادر می‌کند یا اینکه نماد، به‌عکس استعاره، در معنای ظاهری خود نیز قابل دریافت است و ارتباط میان دو سوی نماد و امری که بر آن دلالت دارد، برعکس استعاره ابتدای صرف بر شباهت ندارد و روابط دیگری همچون مجاورت و تداعی نیز در امر نمادپردازی دخالت دارد.

با اینکه استفاده از نماد به داستان کوتاه غنایی اختصاص ندارد و در بیشتر انواع ادبیات داستانی، نمادپردازی امری معمول است، در داستان کوتاه غنایی به دلیل تمرکز آن بر تشریح منحنی عاطفی شخصیت‌های اصلی، استفاده از نماد امری ناگزیر می‌نماید. نمادهایی که بیش از هرچیزی با هدف بیان دقیق عواطف و احساسات درونی شخصیت‌ها پرداخته می‌شود.

نویسنده داستان «جزیره» نیز با توجه به مضمون اصلی روایتش که تشریح جزئیات تحول ارتباط عاطفی شخصیت‌های بهزاد و نسترن است، به نمادپردازی به‌طور ویژه توجه کرده است. محوری‌ترین نماد این داستان، کشتی به‌گل‌نشسته تزاری است و در کنار این نماد محوری، نمادهایی فرعی همچون قطار، فندک و زن تنهای چشم‌انتظار نیز به‌چشم می‌آید. البته نباید از نام داستان و تصویری نمادین که این نام در ذهن مخاطب متبادر می‌کند، غافل بود.

در ابتدای داستان، وقتی بهزاد و نسترن عزم رفتن به جزیره را دارند، پیش از سوار شدن در قایق، وارد ایستگاه متروکه‌ای می‌شوند که در آن «ریل‌های خط‌آهنی، بی‌مبدأ و بی‌مقصد، بین علف‌ها قطع می‌شد. قطاری اسقاط، دریچه‌ها شکسته، در باد و باران و آفتاب رها شده بود» (علیزاده، ۱۳۸۳: ۲۹۰). مواجهه زن و مرد جوان با این صحنه باعث درگرفتن گفت‌وگویی میان آن دو می‌شود که دارای وجوهی نمادین است؛ امری که از همان آغاز خواننده را با این واقعیت مواجه می‌کند که تأکید داستان بر صحنه‌ها و کنش‌های بیرونی، با هدف بیان وضعیت درونی شخصیت‌ها صورت می‌گیرد. بالدشوایلر این کارکرد را یکی از خصایص اصلی داستان‌های کوتاه غنایی می‌داند.

در این صحنه، بهزاد با بیان این تعبیر که: «رسیده به آخر دنیا. آن‌قدر صبر کرده تا بین شکاف‌هایش علف سبز شده، مثل کسی که سرتاسر عمرش را صرف رؤیایی ناتمام کرده» (همان‌جا)، به‌گونه‌ای نمادین وضعیت خود را ترسیم می‌کند. عشق او به آسیه رؤیایی ناتمام است که به‌نظر می‌رسد نه‌فقط هیچ‌گاه سرانجامی نمی‌یابد، بلکه او را از درک فرصت عشقی که نسترن بی‌دریغ نثارش می‌کند، باز می‌دارد. در ادامه شخصیت زن ضمن موافقت با تعبیر بهزاد، با بیانی نمادین ضمن ابراز تأسف از حال آشفته همسرش، به او گوشزد می‌کند که این حال ممکن است ارتباط آن‌ها را تحت‌الشعاع قرار دهد: «چرخ‌هایش از کار افتاده، فرورفته توی زمین، مثل اسکلت شده. باید آن‌قدر بماند تا گرد شود. بهزاد ابرو درهم کشید: بله، مثل من» (همان‌جا).

اگر از اشاره گذرای نویسنده به قطار مستهلک و ایستگاه متروکه به‌عنوان یکی از نمادهای فرعی بگذریم، کشتی به‌گل‌نشسته تزاری که در میان امواج، نگاه تمام مسافران به‌ویژه زن و شوهر جوان را به خود جلب می‌کند، یکی از اصلی‌ترین ابزارهایی است

که نویسنده داستان از آن برای بیان نمادین وضعیت آشفته بهزاد و تأثیر مالیخولیای عشق به آسیه در رابطه او با نسترن بهره می‌گیرد: «پس از مدتی پرهیب یک کشتی بی‌دروپیکر آشکار شد؛ وسط موج‌ها به گل نشسته بود، تنها و غربت‌زده، از گذشته‌ای دوردست، هم‌آغوش بادهای سرد [...] معلوم نیست از کجی به گل نشسته» (همان: ۲۹۵). اهالی جزیره درباره این کشتی که سال‌هاست در مسیر گذر هرروزه‌شان است، افسانه‌ای غریب ساخته‌اند: در شب‌های طوفانی، زنی سفیدپوش بر عرشه آن ظاهر می‌شود و تا صبح آوازی سوزناک می‌خواند. همه اهالی جزیره به این افسانه باور دارند و در درستی آن شک ندارند. حتی وقتی آقای حیدری، معلم مدرسه جزیره، این داستان را به‌چالش می‌کشد، متهم به ترسو بودن می‌شود. این اتهام، او را سخت می‌آشوبد و در جواب به اهالی می‌گوید: این کشتی چیزی نیست مگر مشتی فلز و چوب پوسیده و اگر کسی شکی در این زمینه دارد، «کاری ندارد، یک‌روز سوار قایق بشوید، بروید و از نزدیک ببینید» (همان‌جا).

افسانه‌ای که اهل جزیره برای این کشتی ساخته‌اند، یادآور دشواری حس انتظار تمام عاشقانی است که در فراق معشوق ازدست‌رفته آوازهای سوزناک سر می‌دهند؛ همان‌گونه که زن تنهایی که بهزاد و نسترن بعد از ورود به جزیره با او مواجه می‌شوند، در چشم‌انتظاری شوهر مفقودش که برای ماهیگیری به دریا رفته و هرگز بازنگشته است، هر شب ساعت‌های طولانی به کشتی خیره می‌شود. از همین‌روست که بهزاد به محض شنیدن این افسانه، به کشتی رو می‌کند و خیال خود را به روزهایی می‌برد که آن کشتی محمل زنان افسونگر سیاه‌چشم و خرامانی بوده که از سودا و بی‌قراری در تنگنای جسم‌هایشان نمی‌گنجیدند و با مرور این خیال دور، به یاد چشم‌های غربت‌زده و نگاه تیره آسیه می‌افتد و بعد از آن، «سر را تکیه داد به دیرک زنگ‌خورده، پلک‌های خسته را بست. پره‌های بینی‌اش با نفس‌هایی گسسته می‌لرزید و شقیقه می‌تپید» (همان: ۲۹۶).

نسترن به‌خوبی می‌داند این حال دگرگون و تظاهرات بیرونی آن «همیشه حاصل گشت‌وواگشت یاد دوردست آسیه» (همان‌جا) است و با دیدن این حالت، احساس بی‌پناهی و پریشانی‌اش دوچندان می‌شود؛ چراکه هیچ‌چیز برای زنی جوان دشوارتر از

این نیست که زندگی‌اش را در بازی خیالات همسرش، بازنده عشقی از خاطرات دور ببیند. او در برابر چشمان خود می‌بیند که شریک زندگانی‌اش در این کشتی به گل‌نشسته، هوایی از خودش و معشوق دیرین می‌بیند و با دردی عمیق حس می‌کند که چگونه «ذره‌ذره این چشم‌انداز در روح بهزاد حلول می‌کرد، اندوهش به جذب به بدل می‌شد، با آسمان، انسان و دریا می‌آمیخت» (همان: ۳۰۳).

نسترن وقتی این قدر احساس بی‌پناهی و تنهایی می‌کند، ناخواسته مجذوب تعبیر آقای حیدری درباره این غول ترسناک می‌شود؛ زمانی که می‌شنود او افسانه‌پردازی‌های اهالی جزیره را به پای ترسشان از روبه‌رو شدن با واقعیت می‌گذارد و به آنان نهیب می‌زند که این کشتی چیزی نیست مگر پوسته‌ای ویران بر روی مшти فلز و چوب پوسیده؛ حقیقتی که درباره عشق بهزاد به آسیه نیز صدق می‌کند؛ عشقی که حالا چیزی نیست مگر رؤیایی پوچ و بی‌حاصل که با کوچک‌ترین ضربات درهم خواهد شکست و شومی خود را از زندگی این زن تنها دور خواهد کرد. اتفاقی که در همان بعدازظهر رؤیایی رخ می‌دهد و البته حضور آقای حیدری که آن قدر محکم در برابر پوچی افسانه کشتی تزاری می‌ایستد، در زوال خیال باطل بهزاد درباره آسیه نیز نقشی انکارناپذیر دارد. از همین رو زن که در درونش احساس نیازی شدید به ارتباط با آدمی ساده و استوار دارد، به بهزاد پشت می‌کند و سر صحبت با حیدری را باز می‌کند.

گذشته از ارتباط بهزاد و نسترن با تصویر نمادین کشتی تزاری، این عنصر برای یکی از زنان تنهای جزیره نیز که همسرش را در دریا گم کرده است، نمادی برای حالت چشم‌انتظاری بی‌ثمر به‌شمار می‌آید. وقتی نسترن شگفتی‌اش را از احوال زن تنها آشکار می‌کند، در جواب می‌شنود: «گاهی شب‌ها از خانه می‌زند بیرون و کنار ساحل راه می‌رود، نگاه می‌کند به کشتی تزاری» (همان: ۳۰۷). همچنین در پایان داستان، وقتی نسترن و بهزاد خوشحال از تغییر شگفتی که در زندگی‌شان رخ داده است، از آقای حیدری خداحافظی می‌کنند، نویسنده داستان آینده‌ای غم‌آلود را برای معلم جوان پیش‌بینی می‌کند که در آن، «روزها و سال‌ها پشت سر هم می‌گذشتند و او احاطه‌شده با خیزاب‌ها، میان خانه‌های ابری دلتنگ، تک‌صدای مرغ‌های دریایی و تخته‌سیاه مدرسه پیر می‌شد و تدریجاً مثل ساکنان جزیره، شب‌ها صدای زنی را از کشتی مغروق

می‌شنید» (همان: ۳۲۸). امری که نشان می‌دهد کشتی در این داستان، نمادی از چشم‌انتظاری‌های بی‌پایان و عشق‌های بی‌ثمری است که حاصلی جز تعلیق و اتلاف عمر ندارد.

افزون بر کشتی که می‌توان آن را اصلی‌ترین تصویر نمادین داستان دانست، خود جزیره که نام داستان نیز است، وجوهی نمادین دارد. به‌طور کلی موقعیت مکانی جزیره، مکانی مملو از ثبات و آرامش در میانه آب‌های متلاطم و معلق، این قابلیت را ایجاد کرده است که نویسنده از آن به‌عنوان نمادی برای تصویری کردن ثبات و آرامش در زندگی این زوج جوان و رهایی بهزاد از تعلیق اوهام و خیالات فاسد استفاده کند. در فرهنگ نمادها، یکی از معانی نمادین جزیره پناه‌بخشی ذکر شده است: «جزیره ملجأ است؛ جایی است که آگاهی و خواسته متحد می‌شوند تا از تهاجم ناخودآگاه بگریزند» (شوالیه و گریبان، ۱۳۸۴: ۴۲۷) و پُر بیراه نخواهد بود اگر بگوییم که برای بهزاد جزیره حکم مکانی را دارد که در آن، میان آگاهی‌اش به حقیقت عشق نسترن و خواسته درونی‌اش پیوند برقرار می‌گردد و به‌تعبیر خودش، از چیزی در رابطه‌اش که «شکل مبهمی داشت» (علیزاده، ۱۳۸۳: ۳۲۲) خلاصی می‌یابد و حاصل این امر رهایی همیشگی او از تهاجم‌های بی‌امان خیال آسیه از ضمیر ناخودآگاه است.

فرایند رهایی بهزاد از این خیالات به‌محض قدم گذاشتن بر خاک جزیره آغاز می‌شود و اتفاقاً نویسنده نیز در بیان خود به این موضوع اشاره می‌کند:

بر زمین مستحکم زیر پای او، گل‌های سوسن وحشی با نسیم چپ‌وراست می‌رفت. از تعلیق زورق آب‌ناک رها شده بود. در احاطه مه کهربایی دریا، دستخوش اضطراب بود؛ رؤیاهای او بین ابرها تجزیه می‌شد، با قطره‌های باران بر سرش فرومی‌چکید. جزیره بوی زندگی داشت» (همان: ۳۰۰).

تعبیر رهایی «از تعلیق زورق آب‌ناک»، با در نظر گرفتن این موضوع که قایق حامل بهزاد و نسترن، گذشته از مسافران، حوضچه‌هایی را برای حمل آب در خود دارد، بهتر درک می‌شود. بهزاد در قایق نه‌فقط در حصار آب دریا قرار گرفته است، بلکه حوضچه‌های مملو از آب داخل قایق نیز این حالت معلق و محصور بودن را دوچندان می‌کند و اتفاقاً این دوگانه آب داخل حوضچه و آب دریا در تصویرسازی‌های او از

ارتباط ناتمامش با آسیه نقش دارد؛ آنجا که در خیال خود می‌گوید: «آسیه در آرزوی عمان بود؛ ماهی نهنگ شر! حوضچه مرا نمی‌خواست» (همان: ۳۱۳).

استفاده نمادین از عنصر مکان برای بازنمایی احساسات درونی شخصیت‌ها یکی دیگر از ابزارهای اصلی نویسنده در طول داستان است. توصیف‌هایی که از برخی مکان‌ها ارائه می‌شود، به‌گونه‌ای است که مکان دیگر چندان جنبه عینی و ارجاعی ندارد و واجد معانی استعاری شده است. مطابق اصلی در نشانه‌شناسی مکان، «با تقویت جنبه عینی مکان، بُعد شناختی آن اوج می‌گیرد و با تضعیف این جنبه، وجه استعاری آن تقویت می‌شود و مکان به‌سوی فضاشدگی سوق می‌یابد» (کنعانی، ۱۳۹۸: ۱۵۱). با لحاظ این قاعده می‌توان گفت بیشتر مکان‌های توصیف‌شده در داستان، جنبه عینی ندارد و متضمن معانی استعاری است؛ از جمله خود جزیره به‌عنوان اصلی‌ترین مکان تصویرشده در داستان. از دیگر مکان‌های موجود در این روایت که ذیل این تعریف می‌گنجد، ساختمان محل سکونت زن منتظر است که حس انتظار و تنهایی را القا می‌کند:

به ساختمان آجری رسیدند. دیوارها شوره‌زده بود و درز آجرها یک‌درمیان خالی. پرده زرد زیرزمین پس رفته بود، در فضای سایه‌روشن، دختر بچه‌ای زانو زده بر گلیم. با عروسکی رنگ‌ورورفته بازی می‌کرد، رنجور و بی‌اشتیاق، دست‌های بازیچه را بالاوپایین می‌برد. سمت چپ او روی نیمکتی ترک‌دار، زنی نشسته بود، دست تکیه‌گاه چانه، در پرتو چرکتاب چراغ، رنگ‌پریده و بی‌تکان. روی گرامی جعبه‌ای، صفحه‌ای سیاه می‌چرخید. آهنگی عامیانه، همراه با خش‌خش سوزن از درز پنجره‌ها در حیاط پراکنده می‌شد (علیزاده، ۱۳۸۳: ۳۰۵).

همچنین مکان‌هایی نظیر کارخانه تولید برق (همان: ۳۰۲) و منزل دوست آقای حیدری (همان: ۳۰۶) معانی‌ای فراتر از معنای ارجاعی دارد.

از دیگر عناصر داستان که کارکردی نمادین یافته، فندکی است که دختر در هنگام افروختن سیگار آقای حیدری به او عرضه می‌کند. تعارف این فندک رفتاری کاملاً معمولی از جانب نسترن است که با دیدن نمودار بودن بسته کبریت رخ می‌دهد؛ اما معلم جوان به‌دلیلی شیفتگی بی‌حد و حصری که به زن دارد، وجهی مقدس به این عمل کاملاً

طبیعی می‌بخشد: «حیدری خم شد، آن را مثل شیئی مقدس در نور آفتاب زیر و رو کرد» (همان: ۳۱۳). در ادامه نیز چندین بار این عمل تکرار می‌شود و حتی به نظر می‌رسد حیدری گاهی به عمد در پی تکرار این عمل است؛ چراکه در متن آن، توجهی هرچند اندک از زن رؤیایی‌اش می‌بیند. در پایان داستان نیز، نسترن به هنگام ترک جزیره، فندق را به رسم یادگاری به حیدری می‌بخشد: «دختر فندق را رو به ساحل پرتاب کرد، پیش پاهای معلم افتاد. خم شد و آن را از زمین برداشت، بین شست و سبابه چرخاند؛ در واپسین پرتوها، گاز مایع با درخششی یاقوت‌رنگ برق می‌زد» (همان: ۳۲۹).

۴-۴. ویژگی‌های زبانی و ادبی

همان‌گونه که پیش‌تر بیان کردیم، یکی از خصایص اصلی داستان‌های کوتاه غنایی تشریح تصویری بی‌واسطه از عواطف و احساسات شخصیت‌هاست. نویسنده برای دست یافتن به این مهم، گذشته از سایر ابزارها، به عنصر زبان نگاهی ویژه‌ای دارد؛ زبانی ادبی که آراسته به صنایع و مملو از تصاویر شعری است. زبانی که عزیزاده در داستان «جزیره» از آن بهره می‌گیرد، کاملاً شاعرانه است که گاهی این قابلیت را دارد که به شعر تبدیل شود. صنایعی همچون تشبیه و استعاره نیز، به عنوان دو عنصر بلاغی به کاررفته در نوع ادبی شعر، بسامد زیادی در متن دارد؛ تا آنجا که می‌توان ادعا کرد که بعد از نمادپردازی، زبان شاعرانه، تشبیه و استعاره، نقشی بسزا در القای معانی مورد نظر نویسنده دارد. ویژگی دیگر زبان داستان «جزیره» به کارگیری تصاویر امپرسیونیستی است که به واسطه توجه ویژه نویسنده به استفاده از قابلیت رنگ‌ها و ترکیب آن با عنصر نور فرادست می‌آید. خلق تصاویر امپرسیونیستی فرایندی است که در آن، هنرمند جهت بیان احساسات و عواطفش، از جلوه‌های جهان بیرون بهره می‌گیرد. برای نیل به این منظور، «وی استنباطی لحظه‌ای از شخصیت‌های داستان یا زمان و مکان رخدادها را برحسب ادراک‌های شخصی یا ذهنیت راوی عیناً بر روی کاغذ می‌آورد» (پاینده، ۱۳۹۵: ۲۷۹).

بریده‌ای از متن داستان که پیش از این در تبیین انقلاب حسی - ادراکی شخصیت بهزاد ذکر شد، نمونه‌ای عالی از تصاویر امپرسیونیستی است که در آن، نویسنده با استفاده از جلوه‌های بصری‌ای همچون انبوه شاخه‌های نسترن از بلندای آلاچیق

گنبدی‌شکل، چرخش ذرات آب از که از فواره برمی‌خیزد، درخشش آتشگون گل‌خوشه‌ها روی موج سبز برگ‌ها، سایه‌روشن رنگ‌های صورتی و پشت‌گلی، عنابی و شنگرفی، اخراپی و گل‌اناری، یاقوتی و مرجانی (همان: ۳۱۷)، با کاستن از بُعد ارجاعی مکان، آن را به فضایی برای بروز تغییر انقلابی در شخصت اصلی مبدل می‌سازد. در طول داستان، نمونه‌های بسیاری از این نوع تصاویر وجود دارد که در این بهره، به برخی از آن‌ها اشاره می‌کنیم:

- «به سایه دیوار کاهگلی، درختچه انار شاخ و برگ‌های برآق را بالا کشیده بود و آمیخته بود با خارهای خشک حصار» (همان: ۳۰۴-۳۰۵)؛

- «نور نیم‌تاب دریچه روی موهای بلند و پرشکن او می‌تابید، حلقه‌های درهم‌تنیده با پرتوی ارغوانی می‌درخشید» (همان: ۳۰۵)؛

- «گرما و لطافت زن‌ها تا انتهای علفزار همراه نسترن بود. همچنان‌که دور می‌شد، صف کشیده کنار پرچین، دست تکان می‌دادند. گاو سیاه زیر درختی پرشاخ‌ویرگ ماغ می‌کشید. یک دسته اردک بر گندمزار دروشده طلایی به‌دنبال هم می‌دویدند» (همان: ۳۰۸)؛

- «آفتاب عصر روی دهان متبسم نسترن موجی درخشان تاباند» (همان: ۳۱۰)؛
- «نسترن دست روی میز گذاشت، سرانگشت‌هایش می‌لرزید، لاله‌های گوش می‌گذاخت و گوشواره‌های مرجان در نور شکسته عصر غرق سوزنک‌های سرخ بود. روی کُرک‌های بور گردن، رنگ‌ها از رمق می‌افتاد. آب دهان را فرورد، غم‌باد محو بالاوپایین رفت و سرخی گونه گسترده شد تا شقیقه» (همان: ۳۲۴).

در این نمونه‌ها، نویسنده تصاویری را خلق کرده که ویژگی بارز آن ترکیب رنگ و نور است؛ رنگ‌هایی همچون ارغوانی، آتشگون، صورتی، پشت‌گلی، عنابی، شنگرفی، اخراپی، گل‌اناری، یاقوتی، مرجانی، زرشکی، قهوه‌ای، ارغوانی و طلایی که بیشتر آن‌ها ذیل طیف رنگ سرخ می‌گنجد؛ طیفی که القاگر شور، اشتیاق، گرما، حساسیت و عشق است. همان‌گونه‌که پیش از این نیز اشاره کردیم، در صحنه‌ای که تغییر عاطفی شخصیت بهزاد اتفاق افتاد، بیشترین بازنمایی رنگ‌های طیف سرخ به چشم می‌آید.

در بررسی سطح ادبی داستان، کاربرد تشبیه‌ها و استعاره‌های غالباً مکنیه‌ای که نویسنده به‌منزلهٔ ابزاری مهم برای خلق فضای شاعرانه و تقویت لحن غنایی داستان از آن‌ها بهره جسته است، جلب توجه می‌کند. بسامد این نوع کاربردها در متن آن‌قدر زیاد است که امکان ذکر همهٔ آن‌ها در این مختصر فراهم نیست؛ از همین رو فقط برخی نمونه‌ها را در اینجا می‌آوریم:

نمونه‌هایی از استعاره‌های مکنیه که بسامد بالای آن در متن به‌لحاظ سبکی شایان توجه است:

- «در این مجموعه تنها چشم‌هایش شاخص بود؛ پشت شیشه‌های عینک شعله می‌کشید» (همان: ۲۹۸)؛

- «رؤیاهای او بین ابرها تجزیه می‌شد، با قطره‌های باران بر سرش فرومی‌چکید» (همان: ۳۰۰)؛

- «برابر خانه‌ها رخت‌های گسترده بر شاخه‌های خشک موج می‌زد» (همان‌جا)؛

- «بر چمن خواب‌ویدار بچه‌ها می‌دویدند» (همان‌جا)؛

- «بر پایه‌ای آهنی موتور سیاه می‌جنبید، پیش‌وپس می‌رفت، سوت می‌زد و با نیرویی توفنده، انگار مهبای جهیدن می‌شد» (همان: ۳۰۲)؛

- «آفتاب و باران، غربت و شوریدگی موج‌ها او را جلال داده بود» (همان: ۳۰۳).
نمونه‌هایی برای انواع تشبیه:

- «برگشت و زل زد به کشتی: هیولایی مه‌گرفته» (همان: ۲۹۶)؛

- «پیشانی بلند را رو به باد گرفته بود، اندام برافراشته به تندیس شهبانوان تمدن‌های گمشده می‌ماند» (همان: ۳۰۳)؛

- «حلقه‌های مو چون گلبرگ‌های خیس زنبق بر پیشانی می‌لغزید» (همان: ۳۰۴)؛

- «چشم‌انداز باغ، دریایی از گل بود» (۳۱۷).

گذشته از تشبیه و استعاره، صنایع ادبی دیگری همچون حس‌آمیزی و واج‌آرایی نیز در متن وجود دارد؛ که نشان‌دهندهٔ استفادهٔ آگاهانهٔ نویسنده از ظرفیت صنایع شعری برای افزودن بر وجه غنایی داستان «جزیره» است.

۵. نتیجه

اندیشه مدرنیسم افزون بر اثرگذاری بر بیشتر وجوه حیات انسانی، در ادبیات و به‌ویژه نوع ادبی داستان تأثیر گذاشته است. تنوع در شیوه‌های زمان‌روایی، تأکید بر ناخودآگاه، ضعف پی‌رنگ و پایان‌بندی متفاوت از ویژگی‌هایی اغلب داستان‌های مدرن است. داستان کوتاه غنایی نیز یکی از انواع مهم داستان‌های مدرن است که براساس اندیشه‌های آیلین بالدشویلر، منتقد معروف آمریکایی، شگل گرفت. برای این نوع داستان، ویژگی‌هایی همچون پی‌رنگ نامتعارف، فرجام باز، پیچیدگی روایت، نمادپردازی، ذکر منحنی عاطفی و سبک شاعرانه و ادبی ذکر شده است که برخی از این موارد، ویژگی‌های نوعی داستان‌های مدرن به‌شمار می‌آید و برخی دیگر بیشتر با کیفیت و فلسفه وجودی داستان‌های کوتاه غنایی مطابقت دارد. از آنجا که تمرکز بر بیان احساسات و عواطف شخصیت‌ها در زبانی نمادین و با لحنی غنایی اصلی‌ترین کارکرد داستان‌های کوتاه غنایی است، می‌توان ادعا کرد که سه ویژگی نمادپردازی، ذکر منحنی عاطفی به‌همراه تشریح لحظه اوج انقلاب عاطفی و سبک شاعرانه ویژگی‌های خصیصه‌نمای این نوع داستان‌ها به‌شمار می‌آید.

با استناد با موارد مذکور می‌توان گفت داستان «جزیره» از غزاله علیزاده، نمونه بارز داستان‌های کوتاه غنایی است که با بررسی منتقدانه آن می‌توان الگویی کامل برای تشخیص دیگر داستان‌های واجد ویژگی‌های این نوع روایی معرفی کرد. «جزیره» شرح ماجرای تحول عاطفی زوجی جوان است که به‌دلیل گرفتار ماندن شخصیت مرد در خاطرات عشق نافرجام دوران جوانی، زندگی‌شان در آستانه نابودی است. سفر یک‌روزه این زوج به جزیره آشوراده با تجربه‌هایی همراه می‌شود که درنهایت تحول درونی شخصیت مرد و دگرگونی عمیق در زمینه‌های عواطف او به همسرش، عشق قدیمی و زندگی زناشویی را رقم می‌زند.

تمرکز داستان بر شرح منحنی عاطفی، توجه ویژه به لحظه خاص تحول درونی شخصیت مرد — که در مقاله حاضر از آن با عنوان لحظه — بارقه یاد شده؛ اصطلاحی که از آرای گرمس درخصوص نشانه‌شناسی روایت مدرن اخذ شده — استفاده از نمادهای مختلف برای بیان غیرمستقیم احساسات و عواطف شخصیت‌ها و درنهایت بهره‌گیری از

سبک نوشتار ادبی و تصاویر امپرسیونیستی، داستان «جزیره» را به یکی از تجربه‌های موفق داستان‌های کوتاه غنایی در ادبیات داستانی فارسی تبدیل کرده است. بررسی ویژگی‌ها و ظرفیت‌های متن نشان می‌دهد نویسنده به‌منظور محقق کردن هدف اصلی روایت، یعنی تبیین جزئیات منحنی عاطفی شخصیت مرد، به شگرد نمادپردازی‌نگاهی ویژه افکنده است. نمادهای داستان در دو دسته اصلی و فرعی جای می‌گیرد. جزیره و کشتی به‌گل‌نشسته نمادهای اصلی و قطار کهنه و ایستگاه متروک و فندک نمادهای فرعی است. ایستگاه متروک با قطار اسقاطی که در آن قرار دارد و کشتی تزاری قدیمی که سالیان دراز در گوشه‌ای از چشم‌انداز جزیره در گل فرورفته، نمادهایی است که حالت ناخوشایند شخصیت مرد را در تعلیق همیشگی و بلا تکلیفی آزارنده حاصل از عشق قدیمی نشان می‌دهد. جزیره هم نمادی است از پناهگاهی امن که مرد را از این بلا تکلیفی نجات می‌دهد و ضمن ایجاد آگاهی و شعوری درونی به ارزش‌های همسرش، او را برای همیشه از هجوم خیالات نهفته در ناخودآگاه رها می‌سازد. کاربرد انواع تشبیه و استعاره از نوع مکینیه و تصاویر شاعرانه و متضمن خصایص امپرسیونیستی که از رهگذر به‌کارگیری ظرفیت رنگ‌ها و نورها فرادست آمده، از دیگر شگردهای مهمی است که نویسنده را در خلق یکی از موفق‌ترین نمونه‌های داستان کوتاه غنایی یاری کرده است.

در پایان می‌توان مدعی شد فرضیه این تحقیق که بر امکان استفاده از آموزه‌های نظام زیبایی‌شناسی حضور و مفاهیم شوش و لحظه - بارقه در تعیین مرزهای داستان کوتاه غنایی از سایر داستان‌های مدرن تأکید می‌کرد، با توجه به شواهد ارائه‌شده ذیل عناوین «منحنی عاطفی» و «انقلاب ادراکی - حسی»، اثبات می‌شود. بر این اساس می‌توان گفت اصلی‌ترین خصیصه معنایی داستان‌های کوتاه غنایی که بالدشویلر نیز به آن اشاره کرده، موضوع منحنی عاطفی است؛ مسئله‌ای که بیش از آنکه بر نظام علی حوادث متکی باشد، حاصل ارتباط ویژه شخصیت یا شخصیت‌ها با پدیده‌های پیرامونی است. این ارتباط، به‌تعبیر گرمس، حاصل تعامل شوشگر با هستی است و نتیجه این تعامل شکل‌گیری جلوه‌های متکثر، آنی و زودگذر است؛ همان جلوه‌هایی که در تجربه سفر یک‌روزه بر شخصیت بهزاد عارض شد و نتیجه‌اش نیز دگرگونی عاطفی این شخصیت

بود. دومین ویژگی برگرفته از آرای گرمس که می‌تواند ما را در تشخیص داستان‌های کوتاه غنایی یاری کند، لحظه اوج انقلاب عاطفی است؛ موضوعی که با مفهوم «لحظه - بارقه» در نظام معنایی مبتنی بر زیبایی‌شناسی حضور مطابقت دارد. در داستان «جزیره» نیز این لحظه خاص بر بهزاد حادث می‌شود و باعث گسست لحظه‌ای او از محیط اطراف و تجربه حالاتی خاص می‌گردد که نتیجه‌اش دگرگونی عاطفی او در قبال نستر و نجاتش از رؤیای مالیخولیایی و دست‌نیافتنی آسیه است.

منابع

- ابوالقاسمی، محمدرضا (۱۳۹۵). «زیبایی‌شناسی نمود و ظهور امپرسیونیسم». نشریه هنرهای زیبا - هنرهای تجسمی. د ۲۱. ش ۴. صص ۵-۱۲.
- افلاطون (۱۳۸۰). دوره آثار. ترجمه محمدحسن لطفی. تهران: خوارزمی.
- بابک‌معین، مرتضی (۱۳۹۲). «گفته‌پردازی در عشق سال‌های سبز» در مجموعه مقالات نشانه‌شناسی و نقد ادبیات داستانی. مؤلف لیلا صادقی. تهران: سخن. صص ۱۴۵-۱۶۰.
- _____ (۱۳۹۶). ابعاد گمشده معنا در نشانه‌شناسی روایی کلاسیک. تهران: علمی و فرهنگی.
- بی‌نیاز، فتح‌الله (۱۳۹۲). داستان‌نویسی و روایت‌شناسی. تهران: افراز.
- پاینده، حسین (۱۳۹۵). داستان کوتاه در ایران (داستان‌های مدرن). تهران: نیلوفر.
- خراسانی، فهیمه، غلامحسین غلامحسین‌زاده و حمیدرضا شعیری (۱۳۹۴). «بررسی نظام گفتمانی شوشی در داستان سیاوش». پژوهش‌های ادبی. س ۱۲. ش ۴۸. صص ۳۵-۵۴.
- دستغیب، عبدالعلی (۱۳۷۶). به سوی داستان‌نویسی بومی. تهران: سوره مهر.
- دلاشو، م. لوفر (۱۳۶۴). زبان رمزی افسانه‌ها. ترجمه جلال ستاری. تهران: توس.
- شعیری، حمیدرضا (۱۳۹۸). شرح نقصان معنا. تهران: نشر خاموش.
- شعیری، حمیدرضا، حسینعلی قبادی و محمد هاتقی (۱۳۸۸). «معنا در تعامل متن و تصویر، مطالعه نشانه‌معناشناختی دو شعر دیداری از طاهره صفارزاده». پژوهش‌های ادبی. س ۶. ش ۲۵. صص ۳۹-۷۰.
- شیلر، فریدریش (۱۳۸۵). نامه‌هایی در تربیت زیبایی‌شناختی انسان. ترجمه محمود عبادیان. تهران: اختران.
- شمیسا، سیروس (۱۳۸۷). بیان. تهران: میترا.

- شوالیه، ژان و آلن گریبان (۱۳۸۴). *فرهنگ نمادها*. ترجمه و تحقیق سودابه فضاییلی. ج ۲. تهران: جیحون.
- صادق‌بیان، طاهره، رضا صادقی‌شهپر و قهرمان شیری (۱۴۰۰). «داستان غنایی مدرن، تحلیل داستان کوتاه ابر بارانش گرفته است برمبنای نظریه آیلین بالدشویلر». *پژوهشنامه ادب غنایی*. س ۱۹. ش ۳۶. صص ۱۳۵-۱۵۶.
- ضمیران، محمد (۱۳۹۳). *اندیشه‌های فلسفی در پایان هزاره دوم*. تهران: هرمس.
- علیزاده، غزاله (۱۳۸۳). *با غزاله تا ناکجا*. تهران: توس.
- کتل، آرنلد (۱۳۹۴). «پیش‌درآمدی بر رمان مدرن». ترجمه حسین پاینده. *در نظریه‌های رمان*. تهران: نیلوفر. صص ۱۱۵-۱۲۲.
- کنعانی، ابراهیم (۱۳۹۸). «کارکرد گفتمانی مکان در شب سهراب‌گشان بیژن نجدی». *زبان و ادبیات فارسی*. ش ۳۱. صص ۱۷۷-۱۵۱.
- گرمس، آلژیرداس ژولین (۱۳۹۸). *نقصان معنا (عبور از روایت‌شناسی ساختارگرا: زیبایی‌شناسی حضور)*. ترجمه حمیدرضا شعیری. تهران: نشر خاموش.
- محمدعلی، محمد (۱۳۸۰). *نقش پنهان*. تهران: کاروان.
- هاجری، حسین (۱۳۸۱). «نمود مدرنیسم در رمان فارسی». *نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تبریز*. ش ۱۸۵. صص ۱۴۳-۱۶۷.
- Baldeshwiler, E. (1994). "The lyric short story: the sketch of a history" in Charles E. May. *The new short story theories*. Athens, Ohio University Press.
- Abolghassemi, M. (2016). "The Aesthetics of 'Appearance' and the Emergence of Impressionism" (in Farsi). *Journal of Honar-ha-ye Ziba Honar-ha-ye Tajassomi*. Vol. 21. No. 4. pp. 5-12.
- Alizadeh, Gh. (2004). *Ba Ghazale Ta Nakoja* (in Farsi). Tehran: Toos.
- Babak Moein, M. (2013). "Narrative in the Love of the Green Years" (in Farsi) in *The collection of semiotic essays and critique of fiction*. by Leila Sadeghi. Tehran: Sokhan. pp. 145-160.
- _____ (2017). *Missing dimensions of meaning in Classical Narrative Semiotics* (in Farsi). Tehran: Elmi & Farhangi.
- Biniaz, F. (2013). *An introduction to writing Fiction and Narratology* (in Farsi). Tehran: Afraz.
- Cettle, A. (2015). "An Introduction to the english Novel" (in Farsi). Hossein Payنده (Tr.) in *The book Theories of the Novel*. Tehran: Niloufar. pp. 115-122.

- Chevalier, J., & Gerbran, A. (2004). *Dictionary of Symbols* (in Farsi). Translation and Research by Soodabeh Fazaili. Vol. 2. Tehran: Jeyhun Publications.
- Dastghib, A. (1997). *Towards native fiction* (in Farsi). Tehran: Sureh Mehr.
- Greimas, A. J. (2019). *Lack of meaning (passing through structuralist narratology: Aesthetics of presence)* (in Farsi). Hamid Reza Shairi (Tr.) Tehran: Khamoush.
- Hajari, H. (2002). "The Manifestation of Modernism in Persian Novel" (in Farsi). *Journal of the Faculty of Literature and Humanities*. University of Tabriz. No. 185. pp. 143-167.
- Kanani, E. (2019). "The Discursive Function of Place in 'The Night when Sohrab was killed' by Bijan Najdi" (in Farsi). *Persian Language and Literature*. No. 31, pp. 151-177.
- Khorasani, F., Gholam Hosseinzadeh., G. H. & Shairi, H. R. (2015). "Study of Shavashi dialog in the tale of Siavash" (in Farsi). *Literary Research*. No. 48. pp. 35-54.
- Mohammad Ali, M. (2001). *Naghshe Penhan* (in Farsi). Tehran: Karavan.
- Payende, H. (2016). *Short stories in Iran (modern stories)* (in Farsi). Tehran: Niloufar.
- Plato (2001). *Period of works* (in Farsi). Mohammad Hassan Lotfi (Tr.) Tehran: Kharazmi.
- Sadegh Bayan, T., Sadeghi Shahpar, R., & Shiri, Q. (2021). "Modern Lyrical Story, An Analysis of the Short Story of the Abr Baranash Gerefte Based on the Theory of Elaine Baldeshwiler" (in Farsi). *Journal of Lyrical Literature*. Vol. 19. No. 36. pp. 135-156.
- Schiller, F. (2006). *Letters upon the aesthetic education of man* (in Farsi). Mahmoud Ebadian (Tr.). Tehran: Akhtaran.
- Shamisa, S. (2008). *Bayan* (in Farsi). Tehran: Mitra.
- Shairi, H. R. (2019). *About Loss of Meaning* (in Farsi). Tehran: Khamoush publication.
- Shairi, H. R., Oobadi, H. A., & Hatefi, M. (2009). "Meaning in the Interaction of Text & Image Semantic & Semiotic Study of Two Concrete Poems by Tahere Safarzadeh" (in Farsi). *Literary Research*. Vol. 6. No. 25. pp. 39-70.
- Zeymaran, M. (2014). *Philosophical Thoughts at the End of the Second Millennium* (in Farsi). Tehran: Hermes.