بررسي عناصر داستاني در رمان منظف الجرائم اثر محمد رضا عبد الله

دكتر حسين چراغي‌وش
استاديار گروه زبان و ادبيات عربي دانشگاه لرستان، لرستان، جمهوري اسلامي ايران
cheraghivash.h@lu.ac.ir

طيبه فتحي ايرانشاهي
دانشجوي دكتري گروه زبان و ادبيات عربي دانشگاه لرستان، لرستان، جمهوري اسلامي ايران

مسعود باوان‌پوري
دانشجوي دكتري گروه زبان و ادبيات عربي دانشگاه شهيد مدني آذربايجان، تبريز، جمهوري اسلامي ايران

چكيده

رمان روايت بخشي از حوادث حقيقي يا خيالي موجود در قفس ذهني نويسنده است. داستان‌نويسي مدرن به واكاوي داستان و بررسي ارتباط بين موضوع، احساسات، افكار و رؤياهاي نويسنده با موضوع داستان مي‌پردازد. محمدرضا عبدالله يكي از نويسندگان جوان مصري است كه در رمان «منظف الجرائم» به پيش‌بيني ذهني و خيالي خود از حوادث موجود در سال ٢٠٥٠ ميلادي مي‌پردازد. وي در اين رمان به روايت زندگي شخصيت اصلي داستان يعني شهاب مي‌پردازد كه با توجه به ازدياد جرم و فساد و قتل در كشورهاي عربي و در ورايي كلّي كشورهاي جهان، به شغلي روي آورده كه به پاك كردن آثار جرم مي‌پردازد و در اين مسير پليس را گمراه مي‌كند. پژوهش حاضر كوشيده است با استفاده از روش توصيفي – تحليلي به بررسي عناصر داستاني رمان مذكور بپردازد. نتايج پژوهش حاضر نشان مي‌دهد پيرنگ و عناصر سازندۀ آن بارزترين نقش را در ترغيب خواننده به خواندن اين رمان دارند. وي در خلال داستان از عنصر گفتگو (ديالوگ) به خوبي بهره برده و به موازات آن، مونولوگ بسيار كم است. عناصر زمان و مكان تنها محدود به ذكر چندين مورد به صورت مبهم است كه نقش چنداني در رمان ندارند.

كليدواژگان: رمان، عناصر داستاني، پيرنگ، محمدرضا عبدالله، منظف الجرائم

مقدمه

ادبيات عربي سرشار از انواع متعدد ادبي است كه هر يک از آنها در خلال سال‌هاي متمادي پيشرفتي چشمگير داشته‌اند. رمان يكي از مهمترين انواع ادبي

محسوب مي‌شود چرا كه فني قائم به ذات است كه داراي عناصر و ويژگي‌هاي مختص به خود است.

داستان اصطلاح عامي است براي شرح وقايع؛ حال ممكن است اين حوادث، واقعي و داراي زمان و مكان مشخص باشند يا اين كه ساختۀ نيروي تخيل آدمي. هيچ داستاني را نمي‌توان بدون اجزاء و عناصر سازندۀ آن تصور كرد و در عين حال نمي‌توان براي عناصر و اجزاي آن خارج از بافت داستاني ارزش قائل شد. وجود عناصر داستان باعث شكل‌گيري داستان و تشكيل ساختار آن مي‌شود و هر داستاني بايد اين عوامل را داشته باشد تا داستان منسجم و قابل‌قبولي باشد.

رمان، گفتۀ نويسنده و سخن نقل‌شدۀ او به شكل ادبي است كه جامۀ لغوي مي‌پوشد و ساخت‌ها و اصولي مانند لغت و شخصيت‌ها و زمان و مكان و رويداد را تغيير مي‌دهد، با مجموعه‌اي از تكنيك‌ها مانند روايت و توصيف و بافت و كشمكش ارتباط برقرار مي‌كند و آن روشي مانند مونتاژ در نمايش‌هاي سينمايي است، به گونه‌اي كه اين شخصيت‌ها در نمايش، يک بار درگير و بار ديگر جدا از هم نشان داده مي‌شوند تا متن به پايان معمول خود با نهايت ظرافت و توجه برسد (مرتاض،٢٠٠٥ :٣٢).

رمان بيشتر از هر شكل ادبي ديگر، چه بسا بيشتر از هر نوع ديگري از نمونه‌هاي نوشتاري، به عنوان الگويي عمل مي‌كند كه به واسطۀ آن، جامعه، خود را مي‌شناسد و خطابي است كه در آن و از طريق آن با جهان سخن مي‌گويد و اين بدون شک همان علتي است كه سبک‌شناسان را به توجه به رمان واداشته است (وائل، ٢٠٠٨: ٩١).

١-٢. سؤالات پژوهش

سؤالاتي كه در اين مقاله مطرح مي‌شود:

١. محمدرضا عبدالله تا چه اندازه در ايجاد ارتباط بين عناصر داستان موفق بوده است؟

٢. نويسنده براي تقويت رمان خويش از كدام عناصر بيشتر بهره برده است؟.

١-٣. پيشينۀ پژوهش

تاكنون در مورد تحليل عناصر داستان مقالات و پايان‌نامه‌هاي گرانسنگي نوشته شده است مانند: مقاله «بررسي عناصر داستان حجاب منفلوطي و رجل سياسي جمال‌زاده» كه توسط حميد طاهري و مريم غفوريان (١٣٩٤) نوشته شده

و در فصلنامه لسان مبين چاپ گرديده است. مقاله «تحليل عناصر داستان موسي و عبد در سوره كهف» توسط علي نظري نوشته و در مجله مشكات به چاپ رسيده است. مقاله «بررسي عناصر داستان در كليله و دمنه فارسي و عربي» توسط فرناز نقي‌زاده نوشته و در بهار ١٣٩٠ در مجله پژوهش‌هاي نقد ادبي به چاپ رسيده است. پايان‌نامه «بررسي عناصر داستان در آثار جمال ميرصادقي» توسط ستاره روزبهاني در مقطع كارشناسي ارشد ادبيات فارسي جمع‌آوري گرديده است. پايان‌نامه «عناصر روايت در شعرهاي داستاني خليل مطران» توسط قربان هوشمند در سال ١٣٩۴ در دانشگاه بين‌المللي امام خميني (ره) نگاشته شده است. با وجود اين كه رمان و تحليل و بررسي عناصر رمان در زمان حاضر مورد توجه پژوهشگران و نقادان قرار گرفته ولي رمان منظف الجرائم تاكنون از هيچ منظري مورد بررسي و نقد قرار نگرفته است و اين امر جنبهٔ نوآوري جستار حاضر را بيشتر مي‌سازد.

١-۴. خلاصهٔ داستان

حوادث رمان در سال ٢٠٥٠ به بعد روي مي‌دهند. در اين زمان به علت ازدياد جرائم و فساد و قتل، شغلي جديد به وجود آمده است كه به «منظف الجرائم» (پاك‌كننده جرم‌ها) مشهور است. موضوع اصلي داستان پيرامون شهاب است كه به اين شغل روي آورده و آثار جرم و نيز جنازه‌ها را از صحنهٔ جرم پاك مي‌كند. در يكي از شب‌ها كه وي براي انجام مأموريت بيرون مي‌رود، پس از بازگشت به منزل متوجه غيبت دخترش، سلمي، مي‌شود. صبح زود وي توسط پليس از قتل دخترش با اطلاع مي‌شود. محل جرم دقيقاً جايي است كه وي در دومين مأموريت خويش آثار آن را از بين برده است و بدين خاطر پليس نمي‌تواند اثري از قاتل بيابد. شهاب از اعمال خويش پشيمان شده و تصميم مي‌گيرد از قاتل دخترش و بقيهٔ كساني كه آثار جرم آنها را پاك كرده است، انتقام بگيرد. در اين مسير دختري به نام نسرين نيز به وي ملحق مي‌شود. سير داستان باخبر شدن شهاب از قصد خروج قاتل دخترش از كشور، ادامه مي‌يابد. در روز هفتم بالاخره شهاب ردي از قاتل مي‌يابد. وي با همدستي نسرين سعي در مقصر نشان قاتل و قرار دادن آثاري از وي در صحنهٔ جرم دارند. پس از برگشت به منزل، پليس وي را به جرم قتل بازداشت مي‌كند. در زندان، نسرين به ملاقات وي مي‌رود و اعتراف مي‌كند كه وي دوست و قاتل دختر شهاب است و كسي كه سعي در مقصر نشان دادن او داشته‌اند، پدر نسرين است كه نقشي به جز پاك كردن

صحنۀ جرم نداشته است. در نهايت نسرين به شهاب اطلاع مي‌دهد كه پسر وي، سمير، را با خود به خارج مي‌برد.

٢. بحث اصلي پژوهش

٢-١. شروع رمان

يكي از مسائل در بررسي رمان، شيوه و چگونگي آغاز آن است كه با دقت‌نظر و ژرف‌نگري در داستان‌ها و مطابقت و مقايسۀ آنها با يكديگر، تفاوت و تنوع قصه در شروع با توجه چگونگي آغاز و شروع پي برد و قصه‌ها را دسته‌بندي كرد (فعّال عراقي، ١٣٧٨: ١٤٩).

شروع رمان حاضر به شكل سؤال و جواب است كه بين دو خبرنگار و شهاب جوده، شخصيت اصلي رمان، روي مي‌دهد. اين سؤال و جواب در تمام رمان جاري است و به تناسب در طول رمان اتفاق مي‌افتد. در واقع شروع رمان موردنظر، بيان قصه بدون هيچ مقدّمه و زمينه‌چيني و به صورت ناگهاني است كه در عربي به آن «عنصر مفاجأه» گفته مي‌شود (قطب، ١٣٥٩: ١٤٥). اين داستان‌ها به جهت ماهيت خاص موضوع و درون‌مايه و با هدف تأثيرگذاري بيشتر و عميق‌تر، فاقد هر مقدّمه‌اي هستند. از آنجايي كه خواننده نسبت به موضوع سابقۀ ذهني ندارد و ناخودآگاه و غافلگيرانه با آن مواجه مي‌شود، به خواندن ادامه آن تشويق مي‌گردد.

«فُتح المحضر اليوم ٢٠٥٣/١١/٢٩ الساعة ٣٠. ٩ م من سراي النيابة

نحن / (محمد بهاءالدين السيد الديب) وكيل النيابة

(مصطفي شاهين) سكرتير التحقيق

س: ما هو اسمك وسنك وعملك ومحل إقامتك؟

.....

.....

ج: واحد وأربعون سنة.

س: عملك؟.

ج: أعمل (م. ج).

ماذا تعني؟» (عبدالله، لاتا: ٥).

آوردن كلمۀ اختصاري (م. ج) در كنار عنوان اصلي رمان، خواننده را در حالت تعليق قرار داده، ذهن او را با عناوين مختلف درگير مي‌كند. در واقع نويسنده با هنرمندي خاصي توانسته است خواننده را به ادامۀ ماجرا ترغيب نمايد.

٢-٢. شخصيت

هر قصه يا رمان داراي عناصر متعددي است كه مهمترين آنها، عنصر شخصيت است «شخصيت يكي از مهمترين عناصر تشكيل‌دهندۀ قصه‌ها و هر اثر هنري نمايشي است كه با حضورش روند حوادث و اتفاقات با تقابل و با همراهي با ديگر اشخاص داستان از يک سو و با عمل كردن در مكان‌ها و جغرافياهاي مختلف از سوي ديگر پيش مي‌رود» (پوررضائيان و همكاران، ١٣٩٠: ٢٧) و «داستان نمي‌تواند بدون شخصيت باشد» (عبداللهيان،١٣٨٠: ١١٤).

شخصيت اصلي فردي است كه «در محور داستان قرار مي‌گيرد و توجه خواننده به او جلب مي‌شود. شخصيت اصلي معمولاً يک نفر و اغلب مترادف «قهرمان اصلي» است (ميرصادقي و ميرصادقي،١٣٧٧: ٧٥) شخصيت اصلي رمان حاضر، شهاب نام دارد كه رمان، روايتگر زندگي او و اتفاقاتي است كه براي او روي مي‌دهد. افراد غير از شخصيت اصلي، فرعي محسوب مي‌شوند. البته «شخصيت فرعي، داستان را رنگ‌آميزي مي‌كند و به داستان، عمق و بافت دقيق‌تري مي‌بخشد و به كاركرد و اهميت قهرمانان اصلي كمک مي‌كند» (سيگر،١٣٨٠: ١٢٧). شخصيت‌هاي فرعي فراواني در طول رمان حضور دارند كه برخي از آنها مانند نسرين، سلمي و سمير نقش بارزتر در طول رمان دارند امّا برخي شخصيت‌هاي ديگر مانند مازن (ص ٥)، مادر سلمي (ص ٢١)، الرجل (ص ٣١)، مرد پنجاه ساله (ص ٥١) و ... فقط يا نامي دارند يا در برهۀ خاصي از داستان حضور دارند.

شخصيت ساده نيز «شخصيتي است كه در بهترين شكل خود گرد يک يا كيفيتي واحد ساخته مي‌شود و مي‌توان آن را در جمله‌اي بيان كرد امّا شخصيت جامع شخصيتي است كه بيشتر از يک عنصر در آن وجود داشته باشد، به عبارتي بيان‌كنندۀ چند فكر يا كيفيت باشد و وصف آن نيز معمولاً بيش از يک پاراگراف باشد» (فورستر، ١٣٨٤: ٩٤). شهاب و نسرين، جزو شخصيت‌هاي جامع رمان محسوب مي‌شوند زيرا داراي شخصيت‌هايي مرموز هستند كه قابليت پيش‌بيني ندارند و انسان تا لحظۀ آخر داستان نمي‌تواند افكار آنها را درک كند. در مقابل، ساير شخصيت‌هاي رمان، افرادي تک‌بعدي و ساده محسوب مي‌شوند كه مي‌توان آنها را در قابل كلماتي مانند: سنگدل، فريبكار و ... توصيف كرد.

تقسيم‌بندي بعدي بر اساس ايستا و پويا بودن شخصيت‌هاست؛ شخصيت ايستا به شخصيتي اطلاق مي‌شود كه در پايان داستان همان فردي است كه در

ابتداي داستان بوده و اين بدان معناست كه فرآيند رخدادها و وقايع هيچ تأثيري در او نگذاشته است (دات فاير، ١٣٨٨: ٥٤)، در مقابل شخصيت پويا به شخصيتي اطلاق مي‌شود كه در طي داستان به شكل تدريجي دستخوش تغيير مي‌شود و سير وقايع بر او اثر مي‌گذارد (نجم، ١٩٦٣: ١٠٤). شخصيت‌هايي مانند شهاب، دختر وي و نسرين جزو شخصيت‌هاي پوياي داستان محسوب مي‌شوند زيرا در روند زندگي آنها اتفاقات فراواني روي مي‌دهد به عنوان مثال شهاب بعد از اين كه متوجه مي‌شود كه آثار جرمِ قتل دخترش توسط خود وي پاک شده است دچار عذاب روحي شديدي مي‌شود «شعر شهاب بفداحة الجريمة التي ارتكبها ... ومدى بشاعة المهنة التي يزاولها.. تمنى لو أن الزمن يعود للوراء ويعتزل هذه المهنة تماماً ويبحث عن أي عمل شريف حتى لو كان أجره ضعيفا» (عبدالله، لاتا: ٩٠).

٢-٣. زاويه ديد

زاويه ديد يا زاويه روايت، نمايش‌دهندهٔ شيوه‌اي است كه نويسنده با آن مصالح و مواد داستان خود را به خواننده ارائه مي‌كند و در واقع رابطه نويسنده را با داستان نشان مي‌دهد (ميرصادقي، ١٣٨٠: ٣٨٥). انتخاب زاويه ديد مناسب در داستان مهم است، زيرا بيانگر تأثيري است كه نويسنده مي‌خواهد با داستانش روي خواننده بگذارد (بيشاب، ١٣٧٤: ٣٤٠). زاويهٔ ديد داستان حاضر از نوع سوم شخص روايتگر است كه به وسيلهٔ راوي پنهان و غيردخيل در داستان روايت مي‌شود. راوي در اين نوع ديدگاه، در موقعيتي خارج از روايت قرار مي‌گيرد. همچنين، تنها لحن به كار گرفته شده در اين نوع ديدگاه، لحن راوي است. با توجه به اينكه ديالوگ يا گفتگو در سراسر داستان مشهود است به طوري كه نويسنده به وفور از افعال «قال» و «قالت» استفاده مي‌كند، مي‌توان گفت زاويهٔ داناي كل نمايشي نيز بر داستان منطبق است. راوي، داستان را با معرفي شهاب و خانوادهٔ او شروع مي‌كند و شرح زندگي او و شغل او را به تصوير مي‌كشد و خواننده را به فضاي داستان مي‌كشاند.

٢-٤. موضوع

موضوع شامل پديده‌ها و حوادثي است كه داستان را مي‌آفرينند و درون‌مايه را ترسيم مي‌كنند (عبد ربه، ١٩٧٩: ٩٦). اين داستان از نوع خيالي است؛ يعني مربوط به زمان آينده است و به ترسيم دورنمايي از سال ٢٠٥٠ ميلادي كه كشور به فساد و قتل و جرائم ديگر آميخته شده، پرداخته است. نويسنده با بيان

سرنوشت شهاب و قتل دخترش نيز مي‌خواهد اين تفكر را به خواننده القا كند كه هر انساني روزي خود نيز در منجلابي كه درست كرده است، غرق خواهد شد.

٢-٥. درون‌مايه

درون‌مايه (Theme)، فكر اصلي و انديشهٔ حاكمي است كه نويسنده در داستان اعمال مي‌كند. درون‌مايهٔ هر اثري، جهت فكري و ادراكي نويسنده‌اش را نشان مي‌دهد (ميرصادقي، ١٣٨٦: ١٧٤). مضمون [درون‌مايه]، انديشه اصلي داستان است، پيام داستان است كه با زبان نويسنده گفته نمي‌شود ولي خواننده آن را مي‌شنود، با قلم نويسنده نوشته نمي‌شود ولي خواننده آن را مي‌خواند. مضمون معناي داستان است؛ معنايي كه نويسنده به موضوع مي‌بخشد يا از آن اخذ مي‌كند و در ذرهذره تار و پود شكل داستان منجسدش مي‌سازد (ايراني، ١٣۶۴: ٢١). در واقع نويسنده با هشدار در اين باره، مردم را به دوري گزيدن از فضايي ترغيب كرده است كه در نهايت منجر به شكل‌گيري چنين جامعه‌اي مي‌شود. درونمايهٔ ديگر اين داستان عدم اعتماد به افراد ناشناسي است كه به گونه‌اي عجيب و به ظاهر اتفاقي در زندگي انسان ظاهر مي‌شوند كه نمود آن حضور يكباره و اتفاقي نسرين در زندگي شهاب و رقم زدن سرنوشتي نامعلوم براي اوست.

٢-۶. گفتگو

گفتگو در انواع مختلف ادبي (چه در داستان و چه در نمايش و شعر) دو قسم است:

- گفتگوي بيروني يا همان ديالوگ كه عموماً مقصود از گفتگو همان است.
- گفتگوي دروني يا مونولوگ كه شامل تكگويي دروني و تكگويي نمايشي مي‌شود و حديث نفسي است كه مخاطب ندارد (حبيبي و همكاران، ١٣٩٠: ۴٣)

گفتگو بيروني يا ديالوگ در سراسر داستان سيطره انداخته، به طوري كه مي‌توان گفت جز در مواردي اندك، راوي به ترسيم چيزي نمي‌پردازد؛ بلكه گويي نقل‌قول‌ها را روايت مي‌كند و پيوسته از افعال «قال» و «قالت» استفاده مي‌كند. نمونه‌هايي از گفتگو را در داستان نقل مي‌كنيم: شهاب از پسرش مي‌خواهد كه به هنگام بازي كردن از عينك استفاده كند امّا پسرش به بهانه‌هاي مختلف از استفاده از عينك گريزان است

«قال الأب:

– ألم أنصحك مرارا بارتداء النظارة الواقية أثناء اللعب؟

لم يعتنى الطفل بما قاله أبيه واستمر في اللعب.. فسأله بجدية:

– أين نظارتك؟

كذب الطفل قائلا:

– لقد ضاعت.

....

أين نظارتك يا ولد؟

على الكومود بحجرتي.» (عبدالله، لاتا: ١٨).

در صفحات ٢٦ تا ٢٨ شاهد گفتگوي طولاني بين شهاب و مازن (قاتل صقر) هستيم:

«قال مازن وهو يحدق في وجه شهاب:

– ما هذا؟

أجابه شهاب وهو يدخل الشقة:

– إنه قناع.

أغلق مازن الباب وهو يسأله:

– ولماذا ترتدي قناع؟

لمح شهاب الجثة فاتجه إليها على الفور.. انحنى ليلقى نظرة عليها دون أن يخلع نظارته السوداء.. وقال مجيبا على سؤال مازن:

– من الأفضل ألا ترى وجهي.. ومن الأفضل لك أيضا ألا أرى وجهك.

قال مازن متبسما:

– أنا لاأقلق من هذه الناحية.. وليس السبب هو أنني أثق بك.. ولكن لأنني أعيش هنا.. وطالما أنك جئت هنا فصرت تعرفني ويمكنك أن تعرف بعد ذلك كل شيء عني» (عبدالله، لاتا: ٢٦).

نمونۀ ديگري از گفتگو را مي‌توان در ديالوگ شهاب و پليس ديد زماني كه پليس قصد باز كردن جوالي را دارد كه شهاب يک جسد را در آن مخفي كرده و قصد سوزاندن آن را دارد:

«قال الضابط وهو يمد يده نحو الجوال:

– بطاقتك تقول أنك تعمل أعمال حرة.. ما هي طبيعة هذه الأعمال التي تجعل هذه الأشياء في حقيبة سيارتك؟

– أنا أعمل في مجال النقل.. أنقل أشياء من مكان إلى مكان.. دون أن أسأل العميل عن طبيعة هذه الأشياء.

تحسس الضابط الجوال وسأله:

– هل هذه خضروات أم لحوم؟

حاول شهاب التماسك لأقصى مدى وقال:

– لاأعلم.. مهمتي هي النقل.. لا أطرح أسئلة.

– وهل تستخدم سيارتك الخاصة في هذه المهام؟

– نعم.. ومعي تصريح بذلك» (عبدالله، لاتا: ٧١)

حديث نفس يا حرف زدن با خود آن است كه شخصيت افكار و احساسات خود را به زبان بياورد تا خواننده از نيات و مقاصد او با خبر شود. در شيوهٔ حديث نفس فرض بر اين است كه مخاطب حضور دارد، ولي شخصيت با خود سخن ميگويد. به نظر ميرسد كه در حديث نفس، شخصيت با صداي بلند صحبت ميكند و از وجود و حضور ديگران، غافل و بيخبر است. حديث نفس از اين جهت به تكگويي دروني مستقيم شبيه است كه هر دو به وسيلهٔ خود شخصيت و در تنهايي گفته ميشوند، امّا تفاوت اساسي آنها در اين است كه در حديث نفس نظم و انسجام بيشتري نسبت به تكگويي دروني ديده ميشود (محمودي،١٣٨٩:٦٧). مونولوگهاي رمان بيشتر از زماني شروع ميشود كه شهاب نميتواند دخترش را در بسترش پيدا كند و از اين كه او بدون اطلاع بيرون رفته است نگران است:

«– أين أنت يا سلمى؟ كيف تخرجين دون استئذان؟ وفي هذه الساعة المتأخرة؟» (عبدالله، لاتا: ٨٠).

هنگامي كه شهاب منتظر بازگشت دخترش در صبحگاه است ناگهان صداي تلفن كاري او به صدا در ميآيد امّا وي كه نگران است از جواب دادن خودداري ميكند و «قال لنفسه فليذهب العمل والعميل إلى الجحيم.. ثم.. من هذا العميل الذي يرتكب جريمة في هذا الوقت من الصباح؟!» (عبدالله، لاتا: ٨٢).

بعد از اين كه پليس آدرس محل قتل دخترش را به شهاب ميدهد، وي متوجه ميشود كه اين همان آدرسي است كه وي ديشب آثار جرم آن را پاک كرده است: «فكر شهاب دون أن ينطق لسانه بحرف..

هل هذا معقول؟ إنه نفس المنزل الذي كان به بالأمس.. جثة الأنثى التي رأى ساقيها كانت لابنته..

يا للمأساة!

لقد قام بتنظيف جريمة قتل ابنته لينجو القاتل من العقاب.. القاتل الذي رأه بالأمس.. القاتل الذي يعرف أوصافه جيدا.. ويمكن أن يدلى بها للشرطة» (عبدالله، لاتا: ٨٥ و ٨٦).

٢-٧. پيرنگ

از بين عناصر داستاني، پيرنگ يا طرح از شاخص‌ترين و مؤثرترين عناصر است؛ به اين دليل كه طرح، نقشه كار يا رئوس مطالب يا چارچوب داستان است (يونسي، ١٣٨٤: ٩). پيرنگ هر داستان از عناصر مختلفي تشكيل مي‌شود كه در زير به تفكيک بيان شده است:

٢-٦-١. گره‌افكني و گره‌گشايي

گره‌افكني همان شكل دادن و درگير كردن نيروهاي متعارض در داستان است به نحوي كه قهرمان را با مشكلات مواجه كند (سبزيان و كزازي، ١٣٨٨: ١٠٩). گره‌گشايي به اين معنا است كه «راه‌حل داستان را نشان مي‌دهد» (قطب، ١٣٥٩: ١٥٩). گره‌گشايي، حادثه يا حادثه‌هايي است كه به دنبال بزنگاه اصلي پيرنگ پيش مي‌آيد و به معني باز شدن گره‌افكني‌هاي پيرنگ در پايان داستان و نمايشنامه است (ميرصادقي، ١٣٧٧: ٢٣٠). در قسمت‌هاي مختلف داستان شاهد روي دادن گره‌افكني‌ها و گره‌گشايي‌هاي فراوان هستيم كه خواننده را در حالت تعليق و اضطراب قرار داده و او را مجبور به خواندن ادامه ماجرا يا پيش‌بيني آن مي‌كند. به عنوان مثال زماني كه شهاب براي پاک كردن آثار يكي از جرم‌ها به محل مي‌رود، ناگهان زني كه به ظاهر به قتل رسيده بود از خواب بيدار مي‌شود. شهاب نيز پس از اين ماجرا قصد خروج از منزل را دارد «وفتح الباب ليخرج لكن..

فوجئ برجل أمامه مباشرة.

من هو؟

وماذا يريد؟» (عبدالله، لاتا: ٤٣)

امّا بلافاصله در صفحهٔ بعد به گره‌گشايي مي‌پردازد و شهاب مي‌فهمد او منظف ديگري است: «كان الرجل يرتدي قناعا مثله ونظارة سوداء وقفازات في يده. استطاع شهاب تخمين مهنة الرجل الآخر وسبب وجوده هنا» (همان: ٤٤)

در پايان رمان، شهاب و نسرين خوشحال از اين كه مأموريت خود را با موفقيت به انجام رسانده‌اند كه ناگهان با صداي زنگ، ماجرا وارد گره‌افكني مي‌شود:

لم تمر ثانية قبل أن تكمل قائلة بفرحة غامرة:

– ولكني كلما سمعت نفس الخبر أشعر بالسعادة.

ثم سمعا صوت نغمة الباب.. قالت نسرين بتوتر:

– هل تنتظر أحدا؟

أجابها بقلق:

– لا.

سألته خائفة:

من إذن؟

.....

حدق في الشاشة وقال متعجبا:

– الشرطة! (عبدالله، لاتا: ١٦١).

امّا با باز كردن در پليس او را به جرم قتل بازداشت مي‌كند:

– سأفتح لكم الآن.. لا داعي من الاقتحام.

وعندما فتح الباب.. قال أحد الضباط له:

– هل أنت المدعو شهاب علي عثمان أسامة جودة.. والشهير بشهاب جوده؟

أجابه بتوتر:

– نعم.. أنا هو.

تقدم الضابط نحوه وقال بلهجة صارمة:

– معنا أمر بالقبض عليك.

.....

قال الضابط:

– أنت متهم في جريمة قتل. (عبدالله، لاتا: ١٦٢ و ١٦٣).

٢-٦-٢. كشمكش

كشمكش دروني

در مورد كشمكش دروني مي‌توان گفت: جدال‌ها گاهي در درون شخصيت روي مي‌دهد كه شامل درگيري‌هاي روحي و معنوي بين دو نيرو، درون ذات انسان است» (رضايي، ١٣٨٢: ٦٢).

در يكي از اماكني كه شهاب براي زدودن آثار جرم به آنجا مي‌رود، با مردي روبرو مي‌شود كه ادعا مي‌كند جنازه‌اي كه در اتاق اوست، ملعون است و هرچند بار كه او را دفن كرده است امّا باز هم بعد از برگشت به منزل با آن

جنـازه روبـرو شـده اسـت لـيكن شـهاب درون ذهـن خـويش افكـاري در سـر مي‌پروراند و در نـوعي دوگـانگي قـرار گرفتـه اسـت؛ از يـک طـرف وقـوع ايـن امـر را غيرمحتمـل دانسـته و از ديگـر سـو و بـا توجـه بـه شخصـيت مـرد، وي را صـادق مي‌دانـد: «فكـر شـهاب فـي هـذا الأمـر الخـارق للطبيعـة.. هـو لايـؤمن بمثـل هـذه الأمـور.. يـري أن كـل شيء خارق للطبيعة له سبب منطقي يجعله طبيعيا ولكننا لانعرف هذا السبب.

ربمـا كـان العميـل صـادقا فيمـا يقـول.. ربمـا دفـن هـذه الجثـة ثـلاث مـرات مـن قبـل ولكن.. من الذي أخرجها وأحضرها إلى هنا؟» (عبدالله، لاتا: ٦١).

بعـد از ايـن كـه شـهاب نمي‌توانـد دختـرش را در اتـاقش پيـدا كنـد دچـار كشـمكش ذهنـي مي‌شـود كـه آيـا ممكـن اسـت سـلمي ايـن كـار را قـبلاً نيـز انجـام داده باشـد و بـدون اجـازۀ او از منـزل خـارج شـده باشـد: «خمـن شـهاب أن سـلمى ليسـت بـالمنزل.. طالمـا أنهـا قـد وضـعت وسـادة بـدلا منهـا فـي السـرير فهـذا يعنـي أنهـا قـد خططـت للخروج وأرادت أن توهمه أنها نائمة» (عبدالله، لاتا: ٨٠).

كشمكش گفتاري

گـاهي نويسـنده در خـلال رمـان خـويش از كشـمكش گفتـاري بهـره بـرده اسـت تـا داسـتان خـويش را حسـاس‌تر نشـان دهـد، نمونـه‌اي از ايـن امـر درگيـري لفظـي بـين مازن و صقر است:

«عندما اختفت عن ناظريه قال وهو يفرك كفيه في حماس شديد:

– أنا أولاً.

قال مازن وهو يجلس على السرير بهدوء:

– أنت تحلم يا صديقي.

اعترض صقر قائلا:

– لا.. هذا ما سيحدث.

ابتسم مازن في ثقة وقال:

– قل ما تريد قوله.. ولكني سأكون الأول.

صاح صقر بحدة:

– لماذا تكون الأول دائماً؟

لم يرد مازن وانهمك في خلع حذائه.. فقال صقر:

– سأكون أنا الأول هذه المرة.

خلع مازن الجاكيت الأزرق الذي كان يرتديه وقال:

– لن يحدث هذا أبدا» (عبدالله، لاتا: ٨).

كشمكش جسماني

از ديگـر كشـمكش‌هايي كـه در داسـتان وجـود دارد كشـمكش جسـماني مي‌باشـد، ايـن كشـمكش در داسـتان در زمـاني اتفـاق مي‌افتـد كـه شخصـيت‌هاي داسـتان بـه هـدف دلخواهشـان دسـت نمي‌يابنـد. زمـاني كـه صـقر و مـازن نمي‌تواننـد بـه تفـاهم برسـند بـا هـم درگيـر مي‌شـوند كـه نويسـنده ايـن امـر را بـا جزئيـات تمـام در خـلال داستان بيان كرده است: «قال صقر بكل قلق الدنيا:

– ما الذي تعنيه؟

قال مازن ببرود شديد:

مجرد جرح بسيط في وجنتك.. حتى تتذكر ما فعلته كلما نظرت في المرآة.

صاح صقر بغضب هائل:

هذا كثير!

واندفع نحو مازن فجأة.. وقبض على ذراعه التي تمسك المدية وظل يضرب كفه بالحائط حتى أسقطها.. وانحنى بسرعة ليلقطها ولكن مازن ركله بقوة في وجهه فسقط على الأرض» (عبدالله، لاتا: ١٢) كـه در نهايـت بـه قتـل صـقر بـه دسـت مازن مي‌انجامد (ر. ك ص ١٤).

همچنـين درگيـري بـين مـرد و همسـرش در يكـي از صـحنه‌هايي كـه شـهاب بـراي پـاك كـردن صـحنۀ جـرم رفتـه اسـت، يكـي ديگـر از مـوارد درگيـري جسـماني اسـت (ر. ك عبدالله، لاتا: ۴۲ و ۴۳).

هول وولا

شـك و انتظار در طرح داستان خواننده را وامي‌دارد تا از خود سؤال كند كه «بعد چه اتفاقي خواهد افتاد؟» يا «آخرش چه خواهد شد؟» و داستان را ادامه دهد. دو راه براي ايجاد شـك و انتظار وجود دارد: ١– طرح كردن يـك معما ٢– گذاشتن قهرمان در بلاتكليفي. عنصـر ديگـر داسـتان كوتـاه كـه در رابـطۀ تنگاتنـگ بـا شـك و انتظـار اسـت، عنصـر «شگفت‌انگيزي» است. شگفت‌انگيزي داستان از روي غيرمنتظره بودن حوادث آن سنجيده مي‌شود (ر.ك: پرين، ١٣٧٨: ٢٩–٣۶).

يكـي از مهمتـرين عناصـري كـه نويسـنده در جهـت ايجـاد جـذابيت بـراي خواننـده بـه كـار بـرده اسـت، عنصـر هـول و ولاسـت كـه در جـاي رمـان بـه چشـم مي‌خـورد و تمركـز اصـلي نويسـنده بـر همـان قسمت‌هاسـت تـا خواننـده را بـه ادامـه كـار ترغيـب كنـد. زمـاني كـه شـهاب بـه خـانۀ مـردي مـي‌رود كـه ادعـا مي‌كنـد جسـدي ملعـون در خـانۀ اوسـت كـه هرچنـد بـار آن را بيـرون مي‌بـرد امّـا بعـد از بازگشـت بـه منـزل بـا

جنازه روبرو مي‌شود. در چنين حالتي چشمان آبي و متانت خاص مرد سبب ايجاد هول و ولا در چهره و درون شهاب مي‌شود. وي با نگاه به گرد و غبار روي لباس مرد، به اين نتيجه مي‌رسد كه فرد يک قاتل حرفه‌اي است: «خمن شهاب أن الجثة في الغرفة التي سنظر لها العميل.. ومع ذلك سأله:

– أين هي؟

قال العميل بغموض:

– في مكانها.. المعتاد.

وضغط على حروف الكلمة الأخيرة.. (المعتاد).

المعتاد! كيف؟

ثم خطر في عقل شهاب فكرة في منتهى الخطورة.. جعلت جسده يرتجف من الخوف والرعب.

شعر شهاب برعب شديد في تلك اللحظة وتراجع قلبلا بخطوات هادئة مدروسة حتى لايشعر بها العميل..

لقد خمن ما سيحدث في اللحظات التالية..

سينقض عليه العميل ويقتله..» (عبدالله، لاتا: ٥٣ و ٥٤).

اين هول و ولا در چند مرحلهٔ ديگر نيز تكرار مي‌شود: زماني كه قاتل دست خود را در جيب قرار مي‌دهد و شهاب منتظر خروج اسلحه‌اي از جانب اوست امّا قاتل پول خارج مي‌كند (ص ٥٧) يا زماني كه در ايست بازرسي، مأمور از شهاب مي‌خواهد كه كيسهٔ خوني را باز كند و.. (ص ٧١).

بحران

بحران در اصطلاح ادب لحظه‌اي در داستان يا نمايشنامه را گويند كه كشمكش به اوج مي‌رسد و منجر به تصميم‌گيري مي‌شود (داد،١٣٨٧: ٤٦). به عبارت ديگر بحران داستان، لحظه يا دوره‌اي از زمان است كه ظرف آن تغيير قطعي داستان به وقوع مي‌پيوندد (يونسي، ١٣٨٤: ٣٤٨). بزرگترين بحران موجود در داستان حاضر، غيب شدن ناگهاني دختر شهاب و پيدا شدن او در آدرسي است كه شب گذشته، شهاب تمام آثار جرم را در آن پاک كرده است. زماني كه پليس اين خبر را به شهاب مي‌دهد (ص ٨٢) او وارد بحران شديد مي‌شود و قدرت بيان اين كه قاتل را مي‌شناسد ندارد زيرا در صورت معرفي او، خود وي نيز به جرم پاک كردن آثار جرم در صحنه‌هاي مختلف تا ابد در زندان به سر خواهد برد.

٢-٨. مكان

مكـان، در داسـتان بـه هـر شـكلي كـه باشـد، همـان مكـان عـالم واقـع نيسـت؛ حتـي اگـر بـا نام‌هـاي موجـود در جهـان واقـع ناميـده شـود؛ زيـرا مكـانِ پردازش‌شـده در داسـتان، يـک عنصـر هنـري بـه شـمار مي‌آيـد. مكـانِ داسـتان لفظـي و خيـالي اسـت؛ يعنـي جـايي اسـت كـه زبـان، آن را بـراي بـرآورده سـاختن اهـداف تخـيلات داسـتاني و مسـتلزمات آن پديـد آورده اسـت (روحـي الفيصـل، ١٩٩٥: ٢٥١). مكـان اصـلي داسـتان كـه اتفاقـات در آن روي مي‌دهـد، ناشـناخته اسـت امّـا در لابـلاي داسـتان بـه مكان‌هـاي فراوانـي اشـاره مي‌شـود كـه بـه نظـر مي‌رسـد همگـي خيـالي باشـند ماننـد: شـارع عزيـز راشـد (ص ٣٠)، شـارع سـهير بهـيج (ص ٥١) و ... گـاهي نيـز مكان‌هـايي مطـرح مي‌شـوند كـه جنبـهٔ همگـاني داشـته و بـه صـورتي گنـگ و نـامفهوم بيـان شـده‌اند ماننـد آپارتمـان (ص ٥)، آشـپزخانه (ص ٢٠)، كتابخانـه (ص ٢٢) و ...

به طور كلّي مي‌توان گفت عنصر مكان نقش خاصي در اين رمان ندارد.

٢-٩. زمان

زمـان از عناصـر مهـم داسـتان اسـت و عـاملي اسـت كـه بـدون آن داسـتاني در كـار نخواهـد بـود. مفهـوم زمـان نـه در تـوالي لحظـه‌ها و تـداوم عـادي و ملمـوس زمـاني بلكـه بـه مثـابهٔ يـک جريـان پيوسـته ذهنـي عمـل مي‌كنـد. چيـزي كـه شـامل خـاطرات گذشـته، موقعيـت حـال و رخـدادهاي آينـده هـم مـي‌شـود (بـي‌نيـاز،١٣٩٢: ١٩٦). زمـان داسـتان حاضـر سـال ٢٠٥٠ بـه بعـد بيـان شـده اسـت و بـه زمان‌هـايي ماننـد سـال ٢٠٥٣ (ص ٥)، و ٢٠٤٠ (ص ٢٨) اشـاره شـده اسـت كـه دومـي مربـوط بـه تصـويب قـانوني اسـت كـه بـر ضـد پاك‌كننـدگان آثـار جـرم نوشـته شـده اسـت و زمـان اصـلي همـان ٢٠٥٣ اسـت. زمـان مـبهم يعنـي شـب نيـز يكـي ديگـر از زمان‌هـاي تكـرار شـده در ايـن داسـتان اسـت؛ ايـن شـب در حكايـت زمـاني اسـت كـه شـهاب جهـت انجـام مأموريت‌هـاي خـود از خانـه خـارج مي‌شـود و زمـاني كـه بـه خانـه برمي‌گردد متوجه مي‌شود دخترش در بسترش نيست.

نتيجه‌گيري

شـروع رمـان حاضـر بيـان قصـه بـدون هـيچ مقدمـه و زمينـه‌چيني و بـه صـورت ناگهـاني اسـت؛ نويسـنده در ايـن بـاره از روش جديـدی در قالـب پرسـش و پاسـخ بـين خبرنگـاران و شخصـيت اصـلی سـود بـرده اسـت. عنـوان رمـان نيـز بـر ايـن پيچيـدگی افـزوده اسـت تـا خواننـده بـه خوانـدن رمـان ترغيـب شـود. شخصـيت اصـلی ايـن رمـان،

شهاب است که رمان، روایتگر زندگی و شغل او و مشکلاتی است که در این راه برای او پیش می‌آید. دختر شهاب، سلمی و پسرش، سمیر، در کنار نسرین، مازن، صقر، پلیس، افراد قاتل و ... از شخصیت‌های فرعی داستان هستند. زاویهٔ دید داستان حاضر از نوع سوم شخص روایتگر است که به وسیلهٔ راوي پنهان و غیردخیل در داستان روایت مي‌شود. راوي در این نوع دیدگاه، در موقعیتي خارج از روایت قرار مي‌گیرد. گفتگو بیرونی یا دیالوگ در سراسر داستان سیطره اندخته، به طوری که می‌توان گفت جز در مواردی اندک، روای به ترسیم چیزی نمی‌پردازد؛ بلکه گویی نقل‌قول‌ها را روایت می‌کند و پیوسته از افعال «قال» و «قالت» استفاده می‌کند. مونولوگ این رمان بسیار اندک است. پیرنگ و عناصر سازندهٔ آن، مهم‌ترین عنصر رمان حاضر محسوب می‌شوند زیرا نویسنده با گره‌افکنی‌های متعدد و ایجاد هول و ولا در قسمت‌های مختلف رمان، خواننده را به ادامهٔ ماجرا ترغیب می‌سازد. دو عنصر زمان و مکان نقش چندان بارزی در رمان ندارند و تنها به صورت مبهمی بیان شده‌اند.

منابع

١. ايراني، ناصر (١٣٦٤)، هنر رمان‌نويسي، تهران: نشر بزنگاه.

٢. بيشاب، لئونارد (١٣٧٤) درس‌هايي درباره داستان‌نويسي، ترجمه محسن سليماني، تهران: نشر زلال.

٣. بي‌نياز، فتح الله (١٣٩٢)، درآمدي بر داستان‌نويسي در روايت‌شناسي، چاپ چهارم، تهران: افراز.

٤. پرين، لارنس (١٣٧٨)، روان‌شناسي شخصيت (نظريه و تحقيق)، ترجمه: جوادي و كديور، چاپ دوم، تهران: مؤسسه خدمات فرهنگي رسا.

٥. پوررضائيان، مهدي و همكاران (١٣٩٠)، بررسي تحليلي شخصيت‌پردازي و تعليق در قصه‌هاي قرآن، نشريه هنرهاي زيبا، شماره ۴۴، صص ٢٥-٣۴.

٦. حبيبي، علي‌اصغر و همكاران (١٣٩٠)، *واكاوي مؤلفه‌هاي روايي داستان‌هاي قرآن كريم*، فصلنامه تخصصي پژوهش‌هاي ميان‌رشته‌اي قرآن كريم، شماره ٥، صص ٣٧-٤٩.

٧. دات فاير، دائن (١٣٨٨)، فن رمان‌نويسي، ترجمه محمدجواد فيروزي، تهران: آگاه.

٨. داد، سيما (١٣٨٧)، فرهنگ اصطلاحات ادبي، تهران: مروارید.

٩. رضائي، عربعلي (١٣٨٢)، *واژگان توصيفي ادبيات*، تهران: فرهنگ معاصر.

١٠. روحي الفيصل، سمر (١٩٩٥)، بناء الواية العربية، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب.
١١. سبزيان، سعيد و ميرجلال‌الدين كزازي (١٣٨٨)، فرهنگ نظريه و نقد ادبي (واژگان ادبيات و حوزه‌هاي وابسته)، تهران: مروارید.
١٢. سيگر، لیندا (١٣٧٤)، خلق شخصيت‌هاي ماندگار، ترجمه: عباس اكبري، تهران: مركز گسترش سينماي مستند و تجربي.
١٣. عبداللهيان، حميد (١٣٨٠)، شيوه شخصيت‌پردازي، فصلنامه ادبيات داستاني، شماره ٥٤، صص ٦٢-٧٠.
١٤. عبدربه، عبدالحافظ (١٩٧٩)، بحوث في قصص القرآنية، بيروت: دارالكتاب اللبناني.
١٥. فعال‌عراقي، حسن (١٣٧٨)، داستان‌هاي قرآن در الميزان، تهران: نشر سبحان.
١٦. فورستر، ادوارد مورگان (١٣٨٤)، جنبه‌هاي رمان، ترجمه: ابراهيم يونسي، چ ٥، تهران: نشر نگاه.
١٧. قطب، سيد (١٣٥٩)، التصوير الفني في القرآن، ترجمه محمد علي عابدي، تهران: مركز نشر انقلاب.
١٨. محمودي، محمدعلي (١٣٨٩)، پرده پندار جريان سيال ذهن. مشهد: مرنديز.
١٩. مرتاض، عبدالملک (٢٠٠٥)، في نظرية الرواية، وهران: دارالغرب للنشر و التوزيع.
٢٠. ميرصادقي، جمال (١٣٨٦)، ادبيات داستاني قصه، رمانس، داستان كوتاه. تهران، انتشارات سخن.
٢١. ميرصادقي، جمال (١٣٨٠)، عناصر داستان، چاپ چهارم، تهران، انتشارات سخن.
٢٢. ميرصادقي، جمال و ميرصادقي، ميمنت (١٣٧٧)، واژه‌نامه هنر داستان‌نويسي، تهران: كتاب مهناز.
٢٣. نجم، محمد يوسف (١٩٦٣)، فن القصة، بيروت: دارالثقافة.
٢٤. وائل، سيد عبدالرحيم (٢٠٠٨)، تلقي البنيوية في النقد العربي (نقد السرديات نموذجا)، مصر: دارالعلم و الايمان.
٢٥. يونسي، ابراهيم (١٣٨٤)، هنر داستان‌نويسي، تهران: انتشارات اميركبير.

The study of fictional elements in the Monazef Aljaraeem by Mohammad Reza Abdollah

Dr. Hossein CHeraghivash
Assistant Professor of Arabic Language and Literature, Lorestan University, Lorestan, Islamic Republic of Iran
cheraghivash.h@lu.ac.ir
Tayebeh Fathi Iranshahi
PhD Student of the Department of Arabic Language and Literature, Lorestan University, Lorestan, Islamic Republic of Iran
Masoud Bavanpouri
PhD Student, Department of Arabic Language and Literature, Azarbayjan Shahid Madani University , Tabriz, Islamic Republic of Iran

Abstract
The narrative novel is part of the real or imaginary incident that exists in the author's mental cage. Modern writing explores the story and examines the relationship between the subject, emotions, thoughts and dreams of the author with the subject of the story. Mohammad Reza Abdullah is one of the young Egyptian writers who in his novels "Intelligence of Al-Jarām" addresses his mental and imaginative uprising of the events of ٢٠٥٠. In this novel, he talks about the life of the main character of the story, that is, Shahab, who, in view of the increase in crime and corruption and murder in the Arab countries and in the general world, has turned to a job that addresses the elimination of the effects of crime and, in this way, Misleads The present research has tried to use the descriptive-analytical method to study the narrative elements of this novel. The results of this study show that the plot and its elements have the most prominent role in encouraging the reader to read this novel. During the story he used the dialogue element (dialogue) and, along with it, the monologue is very small. The elements of time and space are merely limited to mentioning a number of vaguely vague terms that do not play much role in the novel.

Keywords: novel, fictional elements, pyramid, Mohammad Reza Abdullah, Monazef Aljaraeem