دربارهٔ ادبیات داستانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

شیوه خواندن داستانهای کوتاه
فرهنگ اصطلاحات ادبیات داستانی (۲)
زاویهٔ دید در داستان
کاربردهای علم بیان در ادبیات داستانی

شیوه خواندن داستانهای کوتاه

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

● جارویس رای. ترستن
● ترجمهٔ شهراد تجزیه چی

هر خواننده ای ممکن است به دلیلی از درك درست داستانهای کوتاه بازماند ـ که پیش فرضهای نادرست دربارهٔ ماهیت و کارکرد ادبیات، دیدگاههای اخلاقی و اجتماعی مطلق نگر، فقدان تجربهٔ کافی زندگی و... از جملهٔ علل آنند ـ اما دلیل اصلی، فقدان دانش لازم دربارهٔ شگرد کار، روشها و تمهیدهای داستانی به کار گرفته شده، برای دست یافتن به نتیجه ای مشخص در داستان کوتاه است. شاید بهترین روش شناخت صناعت داستان، بررسی بسیار موشکافانهٔ داستانهای متعدد با شگردها و پیچیدگیهای متفاوت باشد، و نیز با «پرسش از خود که چرا هر چیزی در این داستان، چنان است که هست.»

پیش از آغاز بررسی، دست کم باید دو بار داستان را خواند، چون در بار نخست، معمولاً چنان درگیر «نتیجهٔ» داستان هستیم که تا اندازهٔ زیادی از «روند» رسیدن به آن نتیجه، غافل می مانیم. معنای هر داستان، در تمامیت آن نهفته است، و نه تنها در بخشی از آن، برای نمونه آغاز یک داستان را نمی توان به تمامی دریافت، مگر آنکه پیشاپیش پایان آن را بدانیم.

خواننده باید برای تحلیل درست داستان، داوری اش دربارهٔ خوبی یا بدی نسبی تمامی داستان یا بخشهایی از آن را تا پایان به تعویق اندازد. بسیاری از خوانندگان چنان شتاب زده قضاوت می کنند که از روبه رو شدن بی طرفانه با داستان باز می مانند؛ اغلب نتیجه گیریهایشان از داستان، در جهت توجیه ارزیابی شان است و نیز دفاعی است از کج فهمی.

بسیار خردمندانه تر است که به نویسنده فرصت دهیم از موهبت تردید

سود جوید؛ فرض کنیم که او کارش را بلد است، مگر اینکه بررسی بسیار دقیق داستان، خلاف آن را ثابت کند.

بسیاری از خوانندگان، هیچ گاه پرسشهایی مطرح نمی کنند که به درك صحیح داستان بینجامد، زیرا داستان را با تاریخ (یا زندگینامه نویسی یا حسب حال) اشتباه می گیرند. این اشتباهی بسیار شایع است، چون بیشتر داستانها «واقع گرا» هستند، یعنی با استفاده از آدمها و کنشهای شبیه به زندگی توهمی از زندگی می آفرینند. تفاوت اصلی تاریخ و داستان، چنان که ارسطو هم اشاره کرده، آن است که تاریخ «با چیزی سر و کار دارد که اتفاق افتاده، [اما] داستان با چیزی که ممکن است اتفاق بیفتد». تاریخ داره های واقعی ویژهٔ خود را دارد؛ در حالی که داستان «واقعیت» ویژهٔ خود را می آفریند.

اگر خواننده دریابد که از هیچ چیز داستان نباید سرسری گذشت، که هیچ چیز به خود رها شده نیست (آدمها، کنش، درونمایه، زاویه دید، سبک و ...)، در آن صورت می تواند پرسشهای بی شمار طرح کند.

اهمیتی ندارد که داستان در اساس تخیلی باشد یا نزدیک به تجربهٔ شخصی نویسنده، یا تجربهٔ دیگری ـ که او خوانده یا شنیده است ـ نویسنده هر گاه احساس کند که مرجع او در اثر گذاری داستان و تأثیر کلی آن، اختلالی ایجاد می کند، از آن دور می شود. مهم نیست که نویسنده بر مبنای تخیلش می نویسد یا بر اساس واقعیتها، در هر حال و به ناچار کارش را از یک برگهٔ سپید کاغذ شروع می کند. او پیش از آغاز کار، و در هر لحظه نگارش، با بی نهایت گزینه روبه روست که از میان آنها، باید یکی را برگزیند. طبیعی است که در هر لحظه از هر داستانی آنچه پیش از آن نگاشته شده، بر چیزی که پس از آن نگاشته می شود، تأثیری تعیین کننده دارد. پس نویسنده در هر لحظهٔ نگارش ممکن است به ناچار با خود بیندیشد که مثلاً بهتر بود با استفاده از آدمهای معدودتر یا دیدگاهی متفاوت شروع می کرد، در نتیجه تمامی آنچه را که نوشته کنار می گذارد و دوباره شروع می کند؛ کاری که بین نویسنده ها بسیار معمول است. خلاصه آنکه، داستان خوب واحد آفریده شدهٔ انداموارِی (ارگانیکی) است که همهٔ اجزای آن با هم پیوند دارند و هر کدام، کارکرد ویژهٔ خودشان را دارند.

این وظیفهٔ خواننده است که کارکرد بخشهای متفاوت را در آفرینش تأثیر کلی، که همان داستان باشد، به تحلیل بنشیند. البته باید دانست که تحلیل، جایگزین داستان نیست بلکه تنها روشی است برای دریافتن اینکه داستان روی هم رفته از چه می گوید، که درنهایت باید آن را در دل خود داستان یافت.

نمی توان گفت که تحلیل داستان باید از کجا آغاز شود، معمولاً هر کس با آن جنبه ای آغاز می کند که بیشتر درکش می کند (مثلاً تقابل بین دو تا از آدمهای داستان) و سپس تا پیوند آن با سایر عناصر داستان پیش می رود. بحث پی آمده دربارهٔ جنبه های بنیادین داستان کوتاه، تنها کمکی است به خواننده برای درك بهتر داستان. ترتیب ذکر این جنبه ها، به طور مطلق ترتیبی نیست که خواننده هم الزاماً در تحلیل خود از آن پیروی کند.

مضمون (Theme)

نویسندهٔ داستان کوتاه، پیش از آغاز نگارش، یا در همان مرحله های آغازین، باید مضمونش را مشخص کند. مضمون، ایدهٔ راهنمایی کننده ای است که برای آدمهای داستان و وقایع، حکم کانون تمرکز دارد. از آنجا که هر داستان خوبی اساساً با زندگی درونی انسان سر و کار دارد، یعنی با آنچه که باید باشد و آنچه که هست؛ به ناچار مضمون آن نکته ای است با اهمیت اخلاقی به سزا.

هر چند مهم بودن مضمون یکی از عاملهایی است که خواننده باید در ارزیابی اش درنظر بگیرد، اما به کار گرفتن مضمونی غنی، به خودی خود کیفیت داستان را ضمانت نمی کند. ایدهٔ اخلاقی پراهمیت، در پیش پا افتاده ترین داستان عشقی یا وسترن نیز به چشم می خورد. اما در حقیقت، اصلی ترین گرفتاری خواننده پس از پیگیری مضمون این است که دریابد در روند پیشروی داستان بر سر مضمون چه آمده است؛ یعنی اینکه تشخص آدمها، کنشها، بستر داستان و زاویه دید، به چه شیوه ای کیفیت ایدهٔ نخستین را افزایش می دهند، محدودش می کنند و یا می کاوندش. اگر داستان، تا اندازهٔ زیادی مضمون را دگرگون نکند، به ناچار باید نتیجه گرفت که با داستانی سطحی سر و کار داریم که از مرز توضیحی ملموس برنمی گذرد. جرح و تعدیل کلی مضمون داستان را تنها در تمامیت داستان و در شرایط خاص همان داستان است که می بایست یافت.

نویسندگان خوب داستان نمی نویسند تا مضمون را توضیح دهند، داستان نویسی کنشی است جستجوگرانه در حوزه ای که مضمون حدود آن را مشخص می کند. برای آگاهی از همین نکته است که بیشتر نویسندگان از ابراز صریح مضمون داستانشان پرهیز می کنند، چون اصلاً قصد ندارند که خوانندگانشان را به سوی این معنی سوق دهند که تشریح مضمون توسط نویسنده برابر است با معنای داستان.

بهتر است هنگام تحلیل داستان، نخستین برداشتمان را از مضمون مطلق ننگاریم. پس از اینکه خواننده پیوند مضمون با آدمهای داستان و واقعه را پیدا کرد، به احتمال زیاد درخواهد یافت که برداشت موقتی که

از مضمون داشته، باید بسیار دستکاری شود تا با دیگر عناصر داستان همخوانی پیدا کند و این دستکاری شاهدی است بر این معنا که نخستین برداشت از مضمون، به هیچ وجه منظور را برنمی آورد. خواننده باید پیش از آنکه چارچوب دیگری را معیار قرار دهد، آدمهای داستان و کنش آن را دوباره بررسی کند.

عنوان (Title)

نویسنده می تواند هر نامی که دلش خواست بر داستانش بگذارد. به همین دلیل، اغلب می کوشد عنوانی را برگزیند که به ظاهر از بقیه مناسب تر است. تنها وظیفهٔ عنوان می تواند جلب توجه خواننده به آرم اصلی داستان باشد (مثلاً عنوانهای «آناکارنینا» و «مادام بوواری»)، اما اغلب سرنخی است در دست خواننده برای یافتن منظور اصلی داستان (نمونهٔ بارز این گفته «ده سرخپوست» همینگوی است).

خواننده نباید خودش را بیش از اندازه گرفتار یافتن مرجع عنوان داستان کند، چون خود بافت داستان معمولاً برای پی بردن به اهمیت عنوانهای تلویحی کفایت می کند، اما اگر مرجع عنوان را یافت، آنگاه درمی یابد که این مرجع با خود داستان پیوندی قابل تأویل دارد.

اگر خواننده مایل است که دلیل استفاده از یک عنوان مشخص را از خودش بپرسد، باید بداند که ذهنیت احتمالی نویسنده در زمینهٔ داستان و مخاطبان بالقوه اش، بسیار متغیر است: مزاح آلود، تحقیرآمیز، کنایی، متین و جدی و ... .

نام شخصیتهای داستان (Names of characters)

نام شخصیتهای داستان، تنها بهانه ای برای خطاب کردن آنها نیست، بلکه بسیار فراتر از آن است. نویسنده ممکن است پی نامهایی بگردد که با وضعیت اجتماعی، تحصیلی، ملیت یا خصلتهای غالب جسمانی یا روانی شخصیتهای داستان مناسبت داشته باشد. جدا از همه، نامگذاری روشی است ساده برای شخصیت پردازی. پیش پا افتاده ترین شکل آن را می توان در آثار «کمیک ـ استریپ» مشاهده کرد. نویسندگان این آثار شخصیتهایشان را با نامهایی مانند «بازو آهنی»، «جنگاور» و «کله گچی» می نامند.

همهٔ ما با این تصور بار می آییم که برخی نامها اشرافی هستند و برخی دیگر معمولی؛ که الگوهای آوایی مشخص گوشنواز هستند و بقیه نه؛ پس طبیعی است که نویسنده هم از همین دست پیش تصورها برای نامیدن شخصیتها سود ببرد. بیشتر نامگذاریهای داستانی معمول در یکی از این دسته ها می گنجند: تمثیلی[1] (این حالت در داستان مدرن چندان کاربرد ندارد)، نمادگرایانه[2]، تلویحی یا آشکار.

هنگام خواندن ترجمهٔ داستان، باید به یاد داشت که در زبان اصلی، نامها ممکن است پیوند مناسبی با یکدیگر داشته باشند و سر آخر اینکه خواننده باید درنظر داشته باشد که ممکن است شخصیتهای داستان یکسره بی دلیل نامگذاری شده باشند.

شخصیتهای داستان (Characters)

در بحثمان دربارهٔ مضمون، اشاره کردیم که هر داستانی حاوی ارزشهای اخلاقی یا روانی قابل توجه است. کند و کاو در این ارزشها با قرار دادن شخصیتهای داستان در موقعیت کنش امکانپذیر می شود. واضح است که اگر شخصیتهای داستان در گفتار، تفکر و اعمالشان امکان انتخاب نسبی نیک و بد را نداشته باشند، کند و کاوی در کار نخواهد بود. بدون تضاد یا تقابل نیروهای اخلاقی (البته یکی از این دو می تواند به طور تلویحی بیان شود) نه کند و کاوی در کار است و نه داستانی. البته این تقابل الزاماً نباید تقابل انسان در برابر انسان یا انسان در برابر جامعه باشد، بلکه همچون بیشتر موقعیتهای پیش آمده در خود زندگی، می تواند تقابل انسان با خودش باشد.

خامترین شکل تقابل خیر و شر را در نمونه های نوعی «وسترن» می بینیم. آدم خوب، زردمو و سوار بر اسب سپید رویاروی آدم بد، سیه مو و سوار بر اسب سیاه. قهرمان، نمایندهٔ نیکی و یاغی نمایندهٔ بدی است. در عین حال می دانیم که این آدمها، مظهر واقعی زندگی نیستند، چرا که انسانها هیچ گاه چنین سیاه و سفید نیستند، بلکه همه، به نسبتهای متفاوت، صاحب خصلتهای نیک و بدند. در نوع وسترن، نه تنها خود آدمها که انگیزه هایشان نیز بسیار یکسویه هستند. نه قهرمان هیچ کششی به سوی شر دارد و نه یاغی هیچ کششی به سوی خیر.

در داستانهای خوب، شخصیتها و انگیزه هایشان به گونه ای «خاکستری» هستند و این حالت دست کم در شخصیت یا شخصیتهای اصلی داستان به چشم می خورد. حد و حدود این «خاکستری» بودن، داستان به داستان تفاوت می کند، اما به هرحال، و البته به صورتی بسیار پنهانی تر و پیچیده تر، شخصیتهای داستان در یک نکته با آدمهای وسترن شریکند: آنها نیز نمایندهٔ چیزی هستند. دلیل اصلی این امر آن است که ادبیات می کوشد معنایی فراگیر را به بیان کشد، البته علتهای دیگری نیز وجود دارند که توضیح آنها آسانتر است. به محض اینکه از ما سؤال شود فلانی چه جور آدمی است، بلافاصله مجبور می شویم آدمها را طبقه بندی کنیم: از نظر شغلی یا شخصیتی. هر دسته ای را که برگزینیم، تنها چکیده ای از طیف بی پایان انسانهاست. به این ترتیب، حتی اگر بخواهیم به حدود شخصیت یک نفر نزدیک شویم، ناچار باید توضیح بدهیم. نویسنده در آفریدن شخصیتهایش کم و بیش چنین روندی را پیش می گیرد، یا عکس آن را: می تواند از صفات فردی و طرز فکر شخصیتها شروع کند و به سوی خصوصیات نوعی برود. اینکه شخصیتهایش تا چه اندازه نمایندهٔ گروهشان هستند بستگی دارد به اینکه داستان چه سبکی دارد، و تا چه اندازه تمثیلی یا ناتورالیستی است.

تنوع این حالت نماینده بودن درست به تنوع حالات گوناگون آدمی است: مرد ـ زن، سرخ مو ـ موخرمایی ـ زردمو، طبقهٔ فرودست ـ میانی ـ فرادست، کافر ـ لاادری ـ خداپرست، بدبین ـ واقع بین ـ خوش بین، برون گرا ـ درون گرا، افلاطونی ـ دیونوسوسی، و غیره. از آنجا که این دسته بندیها، مبنایی را دراختیار نویسنده می گذارند تا شخصیت پردازی کند ـ و نیز از آنجا که این دسته بندی به صورت گونه ای خلاصه سازی به ویژه به کار ارائهٔ شخصیتهای فرعی می آید ـ به نفع خواننده است که دریابد شخصیتهای داستان به چه طریقی نمایندهٔ چه گروهی هستند.

هر چند پیگیری چگونگی نماینده بودن شخصیتهای داستان، در تحلیل داستان به کار می آید، اما خواننده نباید تنها به شناخت شخصیتهای داستان بسنده کند، چون بقیه داستان، همان طور که مضمون را تغییر می دهند؛ شخصیتها را نیز عوض می کنند. هرشخصیت داستان، به اندازهٔ مقدور یا لازم، فردیتی دارد که بتواند منظور نویسنده را برآورده کند. هر نویسندهٔ خوبی می داند که هر نوع دسته بندی، هر اندازه هم که پیچیده یا کارآباشد، باز هم ساده تر از آن است که بتواند انسانی را توصیف کند.

توجه به خصلت نمونه بودن شخصیتهای داستان، باید خواننده را به سوی بررسی رابطهٔ شخصیتها با یکدیگر بکشاند. از آنجا که کنش داستان، گرد تقابل، به وسیعترین مفهوم آن، می چرخد، طبیعی است که الگوی روابط شخصیتها با واژه هایی چون تقابل، تضاد و اختلاف در

طرز فکر توصیف شود. الگوی روابط شخصیتهای داستان، هم شامل تقابل اصلی است و هم تقابلهای جنبی؛ نه تنها تقابل قهرمان داستان با خودش یا یک آدم اصلی دیگر بلکه تقابل شخصیتهای فرعی با هم و شخصیت اصلی با شخصیتهای فرعی. کارکرد اساسی تقابلهای جنبی، سود جستن از کاوش و توصیف در جهت تشریح تقابل اصلی است.

گر چه طول داستانهای کوتاه با هم تفاوت دارد، اما گذشته از اینها، داستان کوتاه به هر حال کوتاه است. نویسندهٔ داستان کوتاه، برخلاف رمان نویس، نمی تواند شخصیتهای داستانش، حتی شخصیتهای فرعی را، صرفاً برای اثرات جنبی، معرفی کند. هر شخصیتی باید تا اندازهٔ زیادی، کل داستان را پیش ببرد. به همین دلیل، خواننده باید کارکرد شخصیتهای فرعی و نیز شخصیتهای اصلی را برای خودش توضیح دهد.

یکی از مشکل ترین مسائل در نوشتن داستان کوتاه، آفریدن شخصیتهایی است که خواننده با آنها احساس آشنایی کند. به همین دلیل نویسنده نمی تواند فضای محدود داستانش را صرف آفریدن شخصیتهای غیرضروری کند. در حقیقت، نویسندگان ماهر چنان از محدودیت قالبشان آگاهند که اغلب می کوشند حتی شخصیتهای فرعی را نیز به روشهای گوناگون به کنش وادارند.

اگر چه هر داستانی ممکن است چندین شخصیت اصلی داشته باشد اما معمولاً روی یک فرد متمرکز می شود؛ که داستان اصلی حکایت او است. رمان نویس می تواند کم کم لایه های زندگی متغیر چندین شخصیت را بگشاید اما نویسندهٔ داستان کوتاه حتی برای بیان معقول تغییرات یک شخصیت نیز به اندازهٔ کافی گرفتاری دارد. هر خوانندهٔ باهوشی، در تغییرات ناگهانی روحی یا اخلاقی شخصیتها تردید می کند؛ نویسنده باید پیش از آنکه واقعاً تغییری را در شخصیت آدمها بگنجاند، به شخصه باور داشته باشد که شخصیتها به درستی در مسیر تغییر قرار گرفته اند، و همین کار، فضای زیادی از داستان را اشغال می کند.

تعیین شخصیت اصلی داستان در بسیاری از داستانها، ساده است اما در حقیقت قضیه می تواند از تصور بیشتر خواننده ها، مشکل تر باشد. گاهی شخصیت اصلی آنی نیست که بیشتر در دید است، گاهی به نظر می رسد که چندین نفر یک سان مورد تأکیدند، گاهی پیش می آید که داستان با تأکید بر یکی از شخصیتهایی که ما او را چندان مهم تلقی نکرده ایم، به پایان برسد.

اگر خواننده دربارهٔ اینکه داستان چه کسی دارد روایت می شود، گمان درستی نداشته باشد، یک سره یا تا اندازه ای گمراه خواهد شد. برای تعیین اینکه روایت چه کسی را می خوانیم، پرسشهایی از این دست به کار می آیند: «کدام شخصیت داستان تغییر مهمی می کند (روحی، اخلاقی یا روان شناختی)، تغییری که اثری عمیق بر زندگی آیندهٔ آن شخصیت خواهد داشت، چه او متوجه این تغییر باشد و چه نه». بررسی دقیق پایان داستان نیز می تواند به کار آید. هر نویسندهٔ خوب اجازه نمی دهد که داستانش سرسری تمام شود. او درست در همان لحظه ای دست نگه می دارد که به تأثیر موردنظرش دست یافته باشد و معمولاً داستانش را با تمرکز بر یک صحنه یا جملهٔ مهم به پایان می رساند. حتی اگر به نظر برسد که داستان ادامه دارد، همچون مورد «زن و شوهر» کافکا.

خواننده معمولاً برای بررسی کارکرد هر کدام از شخصیتهای داستان، باید تمایزی فراتر از «اصلی» و «فرعی» قایل شود. چنان که پیشتر آمد، برخی شخصیتهای اصلی از بقیه مهمتر هستند؛ به همین ترتیب برخی شخصیتهای فرعی نیز بیشتر مورد تأکید قرار می گیرند. شاید به نظر آید که تعیین سلسله مراتب شخصیتها، اگر به درک بهتر داستان کمک نکند، به خواننده ربطی نداشته باشد، اما چنین نیست، به ویژه در داستانهایی که شخصیتهای زیادی در آنها نقش دارند.

شخصیتهای داستان و کنش(Characters and action)

هر چند نویسنده ممکن است در آغاز از شخصیتهای اصلی داستانش شخصیت پردازی «تختی[۳]» ارائه کند (توصیف نویسنده از آن شخصیت، که معمولاً شامل توصیف جسمانی و در عین حال توصیف برخی ویژگیهای اخلاقی اصلی او است) و سپس آنها را درگیر کنش داستانی کند، اما در میان نویسندگان مدرن معمولتر است که به شخصیتها اجازه دهند شخصیتشان را به واسطهٔ کنش، کلام و فکر نشان دهند. نویسندگان مدرن، البته جدا از چند استثنا؛ مایلند که شخصیت اصلی داستانشان را به ما نشان دهند تا اینکه درباره اش داد سخن بدهند. آنچه در بسیاری از داستانها شخصیت پردازی «تخت» لقب گرفته، در واقع توصیفی سطحی است، چون معمولاً هر شخصیت داستان به واسطهٔ شخصیتی دیگر شخصیت پردازی می شود. درست مثل خود زندگی که هرگاه فرد الف تصویری از فرد ب به دست می دهد، این تصویر به همان اندازه (و گاهی بیشتر) تصویرگر شخصیت «الف» و «ب» هر دو به دیگر کلام، شخصیت پردازی «ب» درگرو کنش «الف» است. به این ترتیب چیزی که دربارهٔ فرد «ب» به ما گفته می شود از صافی ذهنی می گذرد که «ب» را تماماً یا اندازه ای درک می کند، یا به طور مطلق درکش نمی کند.

کاربرد نوآیین شخصیت پردازی اساساً دراماتیک با پیوند نویسنده و داستانش، درهم آمیخته است، و خود این پیوند، بر پیوند خواننده و داستان اثر قابل توجهی دارد.

برخلاف نویسندهٔ حماسی که صحنه ها ـ شخصیتهای درگیر کنش ـ را با توصیفات خودش از هم می گسلد، نویسندهٔ مدرن تمایل به حذف خود دارد. خواننده حکم کسی را دارد که در قطاری در آستانهٔ حرکت نشسته است، او از پنجره به بیرون نگاه می کند و درمی یابد که پنجره های قطار مجاور از کنارش می گذرند؛ تنها با نگاه به شیئی ثابت است که می توان گفت کدام قطار در حال حرکت است. این «اشیای ثابت» داستان که به خواننده امکان می دهد به شخصیت آدمهای داستان پی ببرد، کدامند؟

در داستانهایی که راوی آنها یکی از شخصیتهای داستان نباشد، می توان پیوند خواننده، نویسنده وداستان را چنین تصویر کرد:

۱ـ خواننده < نویسنده < شخصیتهای داستان و کنش

نویسنده واسطه است میان خواننده و داستان، گفته های او حکم «اشیای ثابت» را دارند. تمام جمله ها تا اندازه ای اظهارنظر نویسنده به حساب می آیند، جدا از گفتگوها و آنچه که از خلال ذهن یک شخصیت با واژه هایی متناسب با آن شخصیت نگاشته شده اند.

هر چه میزان دخالت نویسنده (به شکل اظهارنظر) بیشتر شود، قالب ادبی داستان به سوی مقاله کشانده می شود. هر چه دخالت نویسنده کمتر شود، تا جایی که داستان عملاً به گفتگو و حرکتهای شخصیتها محدود شود، داستان به سوی نمایش میل می کند. هر چه داستان به نمایش صحنه ای نزدیکتر شود، نویسنده به سوی حذف شدن پیش می رود و در نتیجه، چنین پیوندی میان خواننده و داستان پدید می آید:

۲ـ خواننده < شخصیتهای داستان و کنش

اما پیش از آنکه به بررسی چگونگی هدایت بینش خواننده توسط نویسنده به سوی شخصیتهای داستان، بپردازیم باید بگوییم که احتمال سومی وجود دارد که در آن راوی داستان یکی از شخصیتهای داستان

است:

۳ـ خواننده < شخصیت داستان < شخصیتهای داستان و کنش

کنش و تغییر

همهٔ خوانندگان داستان می دانند که شخصیتهای داستان باید کاری انجام دهند، و این کنش سبب تغییر شرایطشان می شود. اما خوانندهٔ ناآزموده کنش و تغییر را تنها در سطح بیرونی درک می کند، به دست آوردن یا از دست دادن مادی در زمینهٔ وقایع فیزیکی پُر تعلیق: از قماش تغییری که از خلال نوع کنش معمول در داستانهای پلیسی یا پرماجرا شاهدیم ـ و بلافاصله باید افزود که این حالت را در برخی فراز بزرگترین داستانها و رمانها نیز شاهدیم. اما این گونه کنش و تغییر، اگر بیانگر تغییری درونی، روانی، اخلاقی، روان شناختی ـ بیانگر ارتقای میزان درک انسان از خودش، از انسانهای دیگر یا از «جهانی» که در آن زندگی می کند ـ نباشد، از نظر ادبی بی ارزش است.

صرف اینکه داستانی شکلهای خشن تر کنش را برگزیند یا خلاف آن را، نمی تواند مبنای داوری قرار گیرد. پرسش اصلی این است که آیا کنش خاص برگزیده شده می تواند بار معنایی داستان را به دوش کشد؟ گزینش کنش خشن بسیار وابسته به جریان روز است. به طور قطع یکی از ویژگیهای داستان معاصر، اندك بودن کنش بیرونی است. انگار نویسندهٔ مدرن بر آن است که یا داستانش به تمامی درك شود یا اینکه اصلاً خوانده نشود.

از آنجا که کنش بیرونی در بسیاری از داستانهای مدرن نقش چندانی ندارد، بسیاری از خوانندگان به غلط تصور می کنند که تغییر اتفاق افتاده نیز اندك و به نسبت بی معنی است. «زن و شوهر» کافکا را فرض کنید؛ از قرار هیچ اتفاقی نمی افتد؛ راوی داستان می کوشد با کس دیگری رابطهٔ کاری برقرار کند، نمی تواند و در پایان شانه بالا می اندازد که: «افسوس، چقدر ملاقات کاری که بی نتیجه می ماند و با این همه باز هم باید ادامه داد.» راوی اصلاً نمی داند که چه اتفاق افتاده است. خوانندهٔ آزموده ظنین می شود که واقعه ای با معنی اتفاق افتاده است، زیرا در مقام خواننده وظیفهٔ اوست که آن را کشف کند، چون می داند که کشف رمز داستان به عهدهٔ اوست و نه به عهدهٔ او و یکی از شخصیتهای داستان همراه با هم.

حالت داستانهای کافکا (البته عجالتاً از سمبولیسم آنها چشم پوشی می کنیم) با آنچه اغلب در زندگی واقعی می بینیم، بی شباهت نیست. کسی برای ما از کسی دیگر، از اتفاقی بی اهمیت سخن می گوید، اما هر چه پیش تر می رود، متوجه می شویم که گوینده بسیار بیش از آنچه می داند به ما می گوید، که آنچه به نظر او کم و بیش بی معنی است، فی نفسه عمیقاً توصیف خودش است. البته اتفاق کماکان بی اهمیت است، همچون داستان کافکا؛ مگر آنکه شنونده بسیار موشکاف باشد. نویسندگانی چون کافکا، خواننده را تقریباً به اندازهٔ خودشان حساس و متفکر می پندارند.

زاویهٔ دید (Point of View)

در پیگیری مشکل خواننده برای درك شخصیتهای داستان و کنش آن، پیش تر به زاویهٔ دید (نسبت نویسنده با داستانی که می گوید) اشاره کردیم، و گفتیم که زاویهٔ دید اثری قابل توجه بر تمام جنبه های داستان دارد، اما این نکتهٔ تکنیکی نیاز به موشکافی بیشتری دارد.

در آثار بلند، زاویه دیدهای بسیاری مورداستفادهٔ نویسنده قرار می گیرد، اما در داستان کوتاه، نویسنده معمولاً یک زاویهٔ دید را برمی گزیند و در تمام داستان به آن وفادار می ماند. این گزینش، دلیل محکمی دارد. نویسنده در یکی دو پاراگراف آغازین داستان (معمولاً حتی در یکی دو جملهٔ آغازین) با خواننده قراری می گذارد: داستان توسط یکی از شخصیتهای آن دیده یا تعریف می شود، و یا توسط یکی راوی که در داستان حضور ندارد. هرگاه این قرارداد شکسته شود، هدف نویسنده جلب توجه به خود است و درگیری خواننده با روند داستان نیز به طور موقت از هم می گسلد. اثر این حالت به آن می ماند که یکی از شخصیتهای نمایش ناگهان از نقشش بیرون آید و تماشاچیان را مخاطب قرار دهد و دوباره درون نقشش فرو رود. در آثار بلند، نویسنده می تواند با خیال آسوده در قسمتهای متفاوت، زاویه دیدش را تغییر دهد، اما انجام این کار در داستان کوتاه بسیار مخاطره آمیز است، زیرا خواننده پیش از پایان داستان، فرصت کافی برای اخت شدن با این تغییر را ندارد (البته در برخی داستانها و نمایشها نیز نویسنده به عمد زاویه دیدش را تغییر می دهد تا توجه مخاطب را به این نکته جلب کند که آنچه ارائه می شود، واقعی نیست).

چهار زاویه دید اصلی دراختیار نویسنده است، دو زاویهٔ بیرونی و دو زاویهٔ درونی:

۱ـ «من» راوی، آدم اصلی داستان است («زن و شوهر» کافکا) می گویند مزیت این زاویه دید آن است که توهم واقعیت بیشتری ایجاد می کند، چون داستان را از زبان کسی می شنویم که ماجرا بر او رفته است. این حقیقت دربارهٔ برخی دریافتهای شخصی که به طور شفاهی روایت می شوند، درست است و جای بحث ندارد، اما اینکه آن را به داستان تعمیم دهیم، جای حرف دارد. خواننده آن قدر ساده لوح نیست که داستان کوتاه را با یک ماجرای واقعی اشتباه بگیرد. از آن گذشته، بیشتر خوانندگان می دانند که روایت داستان به زبان اول شخص تدبیری است بسیار مستعمل.

مزیت درست تر این گونه روایت آن است که به داستان گونه ای انسجام و یکپارچگی می بخشد، چون «من» محدود است به چیزهایی که می تواند ببیند و بشنود. او نمی تواند وارد ذهنیت دیگر آدمهای داستان شود. می تواند فکرها و انگیزه های دیگران را بررسی کند (توجه داشته باشید که در داستان «زن و شوهر» کافکا از این توانایی به خوبی استفاده شده است) اما برای تشخیص درست داوری اش هیچ راهی ندارد.

از آنجا که در داستان اول شخص، نویسنده بسیار دور از خواننده قرار می گیرد، ناهمخوانی جزئی آدمها و لحن داستان کمتر به حساب او گذاشته می شود ـ خواننده معمولاً گمان می برد که ناهمخوانیها بخشی از خصلت های همان آدمها هستند ـ اما این روش محدودیتهایی دارد که نویسنده نمی تواند از آنها برگذرد ـ. ما چیزهایی را که دیدن و شنیدن آنها برای «من» ناممکن است، یا استفادهٔ «من» از زبانی ناهمگون با شخصیتش را، درمی یابیم. اگر راوی تحصیل کرده نباشد و مهارتش در گفتار و استفاده از سمبولیسم بسیار برجسته شود، یا اگر داستان را با مهارت به سزایی تعریف کند، اعتبارش از دست می رود. به همین دلیل، در داستانهای اول شخصی که به درون بینی و نکته سنجی عمیق می پردازند، راوی «من» ی است نویسنده.

راوی عامی یا غیرحساس به کار داستانهایی می آید که کنایه های خودانگارانه را بازگو می کنند. در «زن و شوهر» کافکا خواننده از این لذت می برد که می تواند اشاراتی را که بسیار ورای درك راوی هستند، درك کند.

یکی از بزرگترین مشکلات در راوی قرار دادن شخصیت اصلی، آن است که «من» نمی تواند خودش را از دید دیگران توصیف کند. اگر قرار

است «قهرمان» باشد، نمی تواند بدون آزرده کردن خواننده، تواناییهای قهرمانانه اش را شرح دهد، و برعکس، اگر اعمالش قهرمانانه باشند و چندان دربارهٔ آنها سخن نگوید، از دید خواننده بی دلیل تواضع کرده است. به همین دلیل، در اغلب موارد، راوی قهرمان اول شخص کم و بیش در نسبت با سایر آدمهای داستان، غیرواقعی تر می نماید.

۲ـ «من» راوی آدم فرعی داستان است. این زاویهٔ دید، بیشتر مزیتهای زاویهٔ دید پیشین را دارد، افزو ن بر اینکه می توان شخصیت یا شخصیتهای اصلی را از بیرون نظاره کرد. راوی، هم می تواند شاهد اعمال قهرمانها باشد و هم می تواند اعمالشان را ارزیابی کند. او می تواند همچون شاهدی بی طرف در همسایگی یک نزاع، از هر دو طرف و از شاهدان دیگر اطلاعاتی به دست آورد. می تواند داستانش را با کنار هم گذاشتن قطعاتی که از منبعهای گوناگون به دست آمده اند، بسازد یا اینکه اطلاعاتش را تنها از یک منبع منفرد به دست آورد.

عیب اصلی این زاویه دید در تمام داستانهایی بروز می کند که نویسنده خواننده را وادار به باور می کند: نویسنده، «من» را به صورت شخصیت فرعی «شاهد» وقایعی قرار می دهد که احتمال حضورش در آنها نیست.

۳ـ نویسنده در مقام دانای کل داستان را باز می گوید. این زاویه دید، رایج ترین است. نویسنده، و نه یکی از شخصیتهای داستان، داستان را از دید خودش در مقام یک داستانگوی حرفه ای، باز می گوید. می تواند هر چه را که شخصیتهایش می اندیشند، احساس می کنند یا انجام می دهند، بازگوید، حتی اگر آنها در اتاقی دربسته تنها باشند. می تواند به صورتی عینی بخشی از کنشهایشان را توصیف کند و سپس بگوید که چه احساس می کنند و آنگاه تفسیر یا ارزیابی خودش را بیان کند. می تواند در هر لحظهٔ داستان، افکار شخصیتهایش را فاش یا پنهان کند. تنها معدودی از نویسندگان مدرن، از تمام آگاهی ای که زاویهٔ دید دانای کل در اختیارشان می گذارد، استفاده می کنند و بیشتر ترجیح می دهند زاویه دید محدود دانای کل را به کار گیرند.

مزیت اصلی این گونه دید محدود دانای کل، نزدیک کردن خواننده به شخصیتهای داستان است. به هنگام خواندن، ما دوست می داریم که تا اندازه ای با یکی از شخصیتهای داستان، همذات پنداری کنیم، و در دریافتهای او، چه درونی و چه بیرونی شریک شویم. فضای محدود داستان کوتاه، کاوش بیش از یک ذهن را تقریباً غیرممکن می کند، مگر اینکه شخصیت پردازی آدم اصلی یا میزان تمرکز بر یک شخصیت داستان، کاهش یابد. همه چیز از صافی ذهن یکی از شخصیتها، یا چند تن از آنها، می گذرد. این روش در کامل ترین شکل، در چیزی نمود می یابد که جیمزجویس آن را باب کرد و «جریان سیال ذهن» نام گرفت. در این حالت، تمامی زندگی ذهنی یک شخصیت، حتی تردیدها و ابهامات او، تقریباً بدون دخالت نویسنده بیان می شود. بدیهی است که نویسنده باید شخصیتهایش را بیافریند، ابهامهایی را که بنا بر ارائهٔ آنهاست برگزیند و مواد خامش را به گونه ای نظم دهد که حامل تفکری با معنی باشند.

۴ـ نویسنده داستان را در مقام یک شاهد باز می گوید. این زاویه دید ماهیتاً همان زاویه دید دانای کل است تحت نظام خاصی از محدودیتها. نویسنده، توانایی اش برای رسوخ به ذهن آدمها را محدود می کند ـ حتی در حد یک شخصیت ـ و تنها به ثبت چیزهایی می پردازد که شاهدی محتمل برای تماشای بازیگران، به تنهایی یا همراه با دیگری؛ امکان دیدن و شنیدن آن را دارد. در عین حال، نویسنده توانایی تفسیر خود را نیز محدود می کند، خودش را در چارچوب پسزمینه (معمولاً تنها حداقل لازم)، کنش، گفتگو و حالت نگه می دارد. چنان که پیش تر گفتیم، این روش داستان کوتاه را تا حد ممکن به نمایش نزدیک می کند (نمایشی بدون همسرایی یا تک گویی).

محدودیتهای به نسبت زیادی که برگزیدن این زاویهٔ دید به نویسنده تحمیل می کند، یا او را به سوی افزایش کنش بیرونی و تقابل داستانی و یا به سوی سمبولیسم شدید می کشاند، برای آنکه بتواند هر نکتهٔ اندك مهمی را نیز برساند. چون این زاویه دید فاقد خردی تفسیرگر است، داستانهایی که به تغییرات روان شناختی پنهان تکیه می کنند، تقریباً خارج از این چارچوب قرار می گیرند.

زاویه دیدی که در داستان به کار گرفته می شود، اثری قاطع بر جنبه های دیگر داستان خواهد داشت. در خلال تحلیل داستان، باید این نکته را پیش چشم داشت. افزون بر آنچه پیش از این بررسی کردیم (شخصیتهای داستان، کنش و ...) زاویهٔ دید هم بر لحن (tone؛ طرز فکر نویسنده دربارهٔ شخصیتهای داستان و موقعیتها) و هم بر سبک (style؛ چگونگی استفاده نویسنده از زبان) تأثیر می گذارد. کارکرد ویژهٔ آن را در هر داستانی باید جداگانه بررسی کرد. شاید بهترین روش انجام این بررسی چنین باشد که از خودپرسیم: اگرداستان از زاویه دیدی دیگر بازگو می شد، چه چیزهایی به دست می آمدند و چه چیزهایی از دست می رفتند.

سمبولیسم

در داستان کوتاه، شخصیتهای داستان، صحنه ها، آرایش صحنه، یا یک شیء می توانند نقش سمبولیک داشته باشند، به این معنی که از طریق بیان، پیوند یا قرارداد، مجموعه ای از ایده ها، طرز فکرها و احساسهایی را ورای آنچه گفته یا واقعگرایانه ارائه شده اند، بیان کنند. به طبع، این بحث پیش می آید که استفاده از سمبولیسم، به چندگانگی معنا می انجامد. چون استفاده از سمبلها یکی از خصلتهای بارز داستان کوتاه مدرن است (هر چند به هیچ وجه محدود به داستان مدرن نیست). خواننده باید هشیارانه به معناهایی که زیر رویهٔ کار پنهان شده اند، توجه کند.

هیچ روش آسانی برای بازشناسی یا درك اینکه نمادها، نمایانگر چه هستند وجود ندارد. جهان سرشار از نمادهایی است که در طبیعت، فلسفه، مذهب، ادبیات و غیره ریشه دارند (شبر، گل، صلیب، ققنوس، صلیب شکسته). بدیهی است که بازشناسی نمادهای قراردادی آسان تر است. برای درك نمادهای پیچیده تر، خواننده به ناچار باید در پی اطلاعاتی خارج از چارچوب داستان باشد. اگر نویسنده ای در داستانش نمادهای جدید بیافریند، طبیعتاً بستر لازم برای درك آنها را نیز پدید خواهد آورد.

خواننده باید بداند که نمادهای داستان ممکن است کاربرد محدودی داشته باشند، (اما به هر حال با منظور کلی داستان گره خورده اند) یا اینکه چنان فراگیر و پیچیده در بافت داستان باشند که کل داستان گرد آنها بچرخد.

خواننده ای که برای اولین بار با جهان نمادگرایی داستانی روبه رو می شود، ناخودآگاه همه چیز را نماد فرض می کند، حتی چیزهایی را که نمادین نیستند. اما هر چه بیشتر بخواند، به طبع، خواهد آموخت که اشتیاقش را وقف یافتن معناهای نهفته در سراسر داستان کند، درمی یابد که معناهای داستانهای «واقع گرا» نسبتاً نزدیک به رویهٔ داستان هستند، پیچیدگی شان هر قدر باشد، از نمادگرایی ناشی نمی شود (به یک معنا، تمامیت هر داستانی نمادین است، یعنی معناهایی را ارائه می کند که بسیار عام تر و شمولی تر از چیزی هستند که مشخصاً در داستان آمده است، اما

بحث ما در اینجا دربارهٔ نمادگرایی درون داستان است).

خواننده در عین حال درمی یابد که برخی داستانها «واقع گرا ـ نمادین» هستند، شخصیتهای داستان و کنشها بسیار شبیه به زندگی اند اما نمادها چنان با واقعیت درهم پیچیده اند که سطح دیگری از معنا را باز می تابانند و داستان رویی را متحول می کنند. خواننده در درک همین نوع داستان «واقع گرا ـ نمادین» است که شاید فریب بخورد، چون در پی یافتن سطحی از معنا که برای او قابل درک است، گمان خواهد کرد که این همهٔ داستان است. این گونه داستانها، در سطح نمادین چنان آزادانه رفتار می کنند که بازماندن از درک معنای نمادگرایانهٔ آنها، خواننده را یکسره حیران می کند. این دست داستانها، به واسطهٔ عدم ارائهٔ توهمی رضایتبخش از واقعیت، به ما هشدار می دهند که نمادین هستند.

منظور از تقسیم بندی داستانها در سه گروه متفاوت این نیست که طبقه بندی داستانها کار آسانی است؛ این تقسیم بندی را تنها باید گونه ای نشانه گذاری و سه نقطه از چوب خطی طویل فرض کرد.

نویسنده برای یاری به خواننده برای شناخت مقاصد نمادینش، از شگردهای بی شماری استفاده می کند، اما می توان چند شگرد رایج تر را برگزید: (۱) تأکید بیش از حد بر یک واقعیت (یکی از شخصیتهای داستان، یک شیء و ...)، (۲) تأکید بیش از اندازه بر شباهت یا عدم شباهت دو شیء (صحنه، فضاسازی و ...)، (۳) تکرار یک شیء یا صحنه (تأکید بر انسجام زمان یا مکان).

خواننده از ماهیت بسیار نمادین بیشتر داستانهای معاصر آگاه است و به همین دلیل اغلب می پرسد: «اصلاً استفاده از نماد چه دلیلی دارد؟» این پرسش به صورت غیرمستقیم در بحث قبلی پاسخ داده شد، اما نیاز به توضیح بیشتر دارد. شکی نیست که میان طول یک قطعهٔ ادبی و میزان یا عمق معنایی که می تواند به دوش کشد، پیوندی وجود دارد: یعنی اینکه هر قطعهٔ ادبی تا چه اندازه می تواند مضمونش را بکاود.

تقریباً تا همین اواخر، شاعران، شعر کوتاه ـ به ویژه شعر حماسی ـ را قطعه ای «فرعی» تلقی می کردند، شعری با معنایی هر چند عمیق اما کوتاه؛ معنای گسترده تر را برای شعر «اصلی» کنار می گذاشتند، از قماش شعرهایی به طول یک کتاب با مضمونی حماسی یا شعر فلسفی بلند. از مشخصه های شعر معاصر یکی هم آن است که شعر کوتاه می کوشد با یاری گرفتن از ساختار، تمرکز، توان تصویرکشی و ساختاری که نماد در اختیار آن می گذارد، «اصلی» شود. داستان کوتاه هم به سان شعر مدرن «فشرده» است، می کوشد با استفاده از نماد طیف وسیع تر و عمیق تری از معنا را بازتاباند و چنین داستان کوتاهی، در دستان بهترین نویسندگان؛ با رمان برابری می کند. داستان کوتاه می تواند با به کارگیری نماد، به شمول، عمق و توان به تصویرکشی دست یابد، پس دیگر نمی توان آن را تنها یک «حکایت» یا «طرح» دانست.

فضا (Setting)

میزان تأکید بر فضا ـ بستر زمانی و مکانی ای که کنش در آن صورت می گیرد ـ از یک داستان به داستان دیگر تفاوت می کند، اما چون نویسنده از فضا کم و بیش به همان اندازه ای که از شخصیتها، کنش و زاویهٔ دید سود می برد، استفاده می کند؛ خواننده باید کارکرد آن را در هر داستان پی گیرد.

به هر حال داستان باید در جایی رخ دهد، اما سوای این، آشکارترین و معمولترین کارکرد فضا، افزایش میزان قابل باور بودن آدمها و کنشهاست. آدم اگر حتی یک بار هم شده تلاش کرده باشد مخاطبی را از واقعی بودن اتفاقی غریب مطمئن کند، به خوبی از این مشکل آگاه است. به همین دلیل است که داستانهای ماوراء الطبیعی یا با احتمال وقوع کم بستری بسیار واقعی دارند.

هر نویسندهٔ خوبی می داند که توهم واقعیت آفریده شده بر اثر فضاسازی، هر چند به کار داستانگویی می آید، اما اگر شخصیتها و کنشها باورپذیر نباشند؛ به تنهایی بسنده نیست؛ در عین حال می داند که به کارگیری دقیق فضا باید در پیوندی معنادار با شخصیتها و کنشها، خود را توجیه کند.

همهٔ ما در زندگی روزمره به پیوند فضا و حالت روان شناختی برخورده ایم. روزهای ابری، غمگین و روزهای آفتابی شاد به نظر می آیند. همان طور که دنیای بیرون می تواند با احساسات ما همخوان باشد یا نباشد، فضاسازی هم می تواند حالت روانی یکی از شخصیتهای داستان را برساند، چه از طریق همخوانی با روحیهٔ او چه از طریق تضادی کنایه آمیز با آن. فضاهای طبیعی با همهٔ آدمها پیوند دارند (هوای بارانی و برگریزان قلب)، و تنوع آنها (و نه توانشان) محدود است. فضاهای مصنوع (پارکها، باغها، شهرها، دهکده ها، اتاقها و ...) گوناگون ترند و طیف وسیعتری از پیوند بین محیط و آدمها را دراختیار نویسنده می گذارند: پیوندهای اقتصادی، اجتماعی، فرهنگی، روان شناختی و ... . فضای داخلی خانه های ما به صراحت یا به کنایه خبر از شخصیت ما می دهند، چون بازتابی هستند از آنچه هستیم یا می خواهیم باشیم.

هر چند در برخی داستانها، فضا اهمیت زیادی ندارد اما باز هم نمی توان آن را بی تأثیر دانست (اگر نویسنده یقین داشته باشد که خوانندگانش با جزئیات فضا آشنا هستند، تعیین آنها را به گمان آنها می سپارد). همان طور که هر موجود زنده و جهانی که در آن زندگی می کند، جدایی ناپذیر هستند، بررسی فضا نیز باید خواننده را به سوی درک شخصیتها و کنشها بکشاند.

اکنون اجازه بدهید به جنبه های زمانی فضا بپردازیم. اگر داستانی یکسره در زمان حال روایت شود (طبیعی ترین حالت داستانگویی) لزومی ندارد که چندان درگیر جنبه های زمانی آن شویم، اما اگر نویسنده ای داستانش را مشخصاً در زمان گذشته روایت کند، چه زمانی نزدیک به دورهٔ خودش یا دور از آن؛ لازم است که در کارکرد زمان دقیق شویم. معمول ترین دلیل استفادهٔ نویسنده از زمان غیرمعاصر، آفریدن بستری دراماتیک تر برای داستان است، چون پیش کشیدن کنشهایی را که دیگر وقوعشان ممکن نیست، امکانپذیر و پیشفرضهای مشخص خواننده را دربارهٔ زندگی معاصر که ممکن است با داستان درهم شوند، حذف می کند. البته همواره دلایل اختصاصی تری نیز وجود دارند که باید در هر داستانی جداگانه و از طریقِ کاوشِ پیوند میان فضا و سایر عناصر داستان، کشف شوند.

تا آنجایی که به خواننده مربوط است، دلیل همهٔ این کاوشها، فراگیری روش خواندن هوشمندانه است. هنگامی که خواننده داستانهایی از انواع متفاوت را به دقت بررسی کرد و آموخت که عناصر متفاوت در پیوند با هم یک داستان چه کارکردی دارند، آنگاه باید بتواند، بی آنکه هر بار دچار روند تحلیل آگاهانه شود، آگاهانه بخواند. همه چیز به کنار، تحلیل برای خواننده روشی است به سوی یک هدف: لذت بردن از داستان به عنوان شکلی از هنر. □

1. Allegorical
2. Symbolical
3. Static