معنای ساختاری

حسین شیخ‌الاسلامی

اگر داستان‌نویسی را بازگوییِ مکتوبِ سلسله اتفاقاتی در یک بسته (یا بازه) زمانی بدانیم، می‌توانیم برای آن هدف یا منظور و مقصودی قائل باشیم. مقصود و هدفی که هنگام نگارش یک داستان، مورد نظر نویسنده اثر قرار دارد، نه برای من منتقد و خواننده در دسترس است و نه مهم؛ چرا که هنگام خوانش اثر، ما تنها با خود متن و حواشی‌اش روبه‌روییم و نویسنده نه داخل متن است و نه در حواشی متن. به همین علت، آن‌چه مقصد و هدف داستان می‌خوانیم، باید به معنای هدف مستتر در متن تلقی شود و نه به معنای هدف واقعی نویسندهٔ فیزیکی.

ما چهار داستان شهرام شفیعی را از این منظر بررسی خواهیم کرد. این داستان‌ها به انتخاب خود نویسنده و در مجموعه گزیدهٔ ادبیات معاصر (نوجوانان) شمارهٔ ۲۱، به چاپ رسیده است.

پیش از آغاز این بررسی، لازم است بدانیم که اهداف نگارش یک داستان، چگونه در ساختار آن داستان نمود می‌یابند.

هدف ← وسیله

در نگاهی ابتدایی، در هر اثر روایی می‌توان چهار عنصر مستقل و متفاوت را از هم تشخیص داد: پیرنگ، شخصیت‌پردازی، فضاپردازی و زبان. در واقع در هر اثر روایی، هر چه هم که مختصر و کوتاه باشد، این چهار عنصر را در خود دارد و غیاب هر یک باعث نقص و خلل در نقل روایت و پیشروی اثر می‌گردد. اما در این نوشته، متناظر با این چهار عنصر مستقل داستان، چهار هدف ممکن برای نگارش داستان متصور می‌شویم. یعنی فرض می‌کنیم نویسنده یک اثر، برای انتقال آن‌چه پیام متن خوانده می‌شود، بر یکی از این چهار عنصر تأکید می‌کند و بدین‌ترتیب، اثرش ساختاری خاص می‌یابد و در جهت تمرکز بر همان عنصر پیراسته می‌شود. این فرض ابتدایی، اگرچه زیاده از حد ساده‌انگارانه به نظر می‌رسد و خود جای بسط و گسترش فراوان دارد، برای هدفی که برگزیده‌ایم، یعنی بازشناسی اهداف چهار داستان مذکور، به نظر کافی می‌رسد.

۱) داستان‌های پیرنگ‌محور:

در داستان‌هایی که پیرنگ را محور و اساس آرایش داستان قرار می‌دهند، از خواننده انتظار می‌رود که بیش از هر چیز، به اتفاقات و ماجراهایی که رخ می‌دهد، توجه کند و معنای مورد نظر نویسنده را از خلال وقایع دریابد. این دسته از

داستان‌ها که بخش بزرگی از کل داستان‌های موجود و تقریباً تمام داستان‌های کلاسیک را دربرمی‌گیرند، در واقع می‌کوشند مجموعه‌ای از اتفاقاتی را که ممکن است اتفاق بیفتد، در داستان خود ارائه کنند؛ رشته اتفاقاتی که در اکثر موارد، به صورتی هدایت شده، نقل می‌شوند تا خواننده را به سمت و سوی نتیجه‌ای مشخص برانند.

در باب ساختار این داستان‌ها، چند نکته را می‌توان بیان کرد:

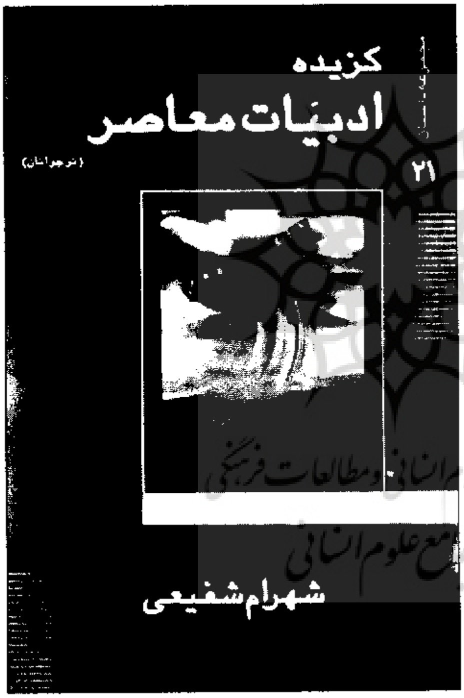
۱) در این داستان‌ها معمولاً سه بخش مقدمه، تنه و نتیجه‌گیری، به خوبی قابل تشخیص است. در بخش مقدمه، شخصیت‌ها معرفی و فضا پرداخته می‌شود. این بخش با گره‌افکنی به پایان می‌رسد و با آغاز گره‌افکنی، معمولاً بخش تنه آغاز می‌شود که محدوده‌اش از آغاز گره‌افکنی است تا آغاز گره‌گشایی. این بخش که تنهٔ داستان را تشکیل می‌دهد، مجموعه کنش‌هایی است که پیرنگ را به پیش می‌برند و در واقع گره را به سمت گشایش و رفع می‌کشانند و بالاخره از گره‌گشایی تا پایان داستان، بخش نتیجه را تشکیل می‌دهد. در این بخش که بیش‌ترین معنا را در بین بخش‌های یک داستان پیرنگ‌محور دارد، معمولاً نویسنده می‌کوشد رشته اتفاقاتی را که در داستان ارائه کرده است، برای خواننده تعبیر و تفسیر کند و این اتفاقات را از حالت اتفاقاتی طبیعی و بی‌معنا، به اتفاقاتی جهت‌مند و معنادار بدل سازد.

۲) در این داستان‌ها معمولاً عنصر تعلیق نقش مهمی بازی می‌کند؛ زیرا اساس داستان پیرنگ است. بنابراین، خواننده در خوانش داستان، به دنبال کشف ادامهٔ پیرنگ خواهد بود. کمابیش می‌توان گفت تقریباً همهٔ داستان‌هایی که از تعلیقی قوی سود می‌برند، پیرنگ‌محورند.

۳) قاعدهٔ «شمشیر بالزاک» کاملاً در مورد داستان‌های پیرنگ‌محور صدق می‌کند؛ یعنی در این داستان‌ها نباید زیاد به حاشیه زد و از اصل ماجرا دور شد. به همین علت هم معمولاً در این داستان‌ها هر چیزی که توصیف یا اگر جنبه‌ای از شخصیت قهرمان‌های داستان ذکر می‌شود، در ادامه داستان نقشی خاص به آن شیئ یا آن جنبه از شخصیت قهرمان، در پیشرفت پیرنگ محول می‌گردد.

۴) ترتیب اهمیت در این داستان‌ها بدین قرار است: پیرنگ، شخصیت‌پردازی، فضاپردازی و زبان.

۵) مجموعه داستان‌های کلاسیک قرن‌های ۱۸ و ۱۹، اکثر داستان‌های جنایی، عاشقانه و... را می‌توان داستان‌هایی پیرنگ‌محور نامید.



۲) داستان‌های شخصیت‌محور:

در داستان‌های شخصیت‌محور، آن‌چه مبنا قرار می‌گیرد و دیگر عناصر داستان بر پیرامونش شکل می‌گیرند، شخصیت داستانی است. به

عبارت دیگر، معنای اصلی داستان، در شخصیت داستانی گنجانیده شده و به این ترتیب، این شخصیت اصلی است که بیش‌ترین وزن را در میان عناصر داستان دارد.

در مورد این دسته از داستان‌ها، نکات زیر گفتنی به نظر می‌رسد:

۱) در بسیاری از این داستان‌ها، زاویهٔ دید یا اول شخص است و یا دانای کل محدود؛ زیرا یک شخصیت قرار است به خواننده معرفی شود و بنابراین، طبیعی است که برای باز بودن دست نویسنده در روایتِ تمام ابعاد این شخصیت، مناسب‌ترین زاویه دید، همین دو زاویه است.

● در داستان‌هایی که پیرنگ را محور و اساس آرایش داستان قرار می‌دهند، از خواننده انتظار می‌رود که بیش از هر چیز، به اتفاقات و ماجراهایی که رخ می‌دهد، توجه کند و معنای مورد نظر نویسنده را از خلال وقایع دریابد

۲) در اکثر موارد، ساختارروایی این داستان‌ها، شامل یک پیرنگ مادر می‌شود که از ابتدای داستان آغاز می‌شود و در انتها پایان می‌یابد. البته این پیرنگ مادر در درون خود، چندین و چند خرده پیرنگ نیز دارد؛ یعنی چون برای معرفی یک شخصیت به قراردادن او در موقعیت‌های متفاوت و متنوع نیاز داریم، به ناچار تعداد زیادی خرده پیرنگ طراحی می‌شود تا بتوانند این نیاز را برآورند. اما برای انسجام و وحدت داستان، عموماً یک پیرنگ مادر به مثابه زمینه نیز مطرح می‌شود تا هم بتوان داستان را به پایان برد و هم خواننده مبتدی یا نه چندان علاقه‌مند را تا به آخر داستان مشتاق نگاه داشت.

۳) برای درگیر ساختن خواننده با داستان، عموماً احساس غیریت یا همذات‌پنداری مبنا و مرکز توجه قرار می‌گیرد. در واقع معنای مورد نظر داستان، در مناسبتی نهفته است که ویژگی‌های شخصیتی قهرمان داستان با خواننده برقرار می‌کند و این مناسبت می‌تواند همذات‌پنداری و یا احساس عمیق غیریت باشد.

۴) ترتیب اهمیت عناصر داستانی در این‌گونه داستان‌ها بدین‌ترتیب است: شخصیت‌پردازی، پیرنگ، فضاپردازی و زبان.

۵) از بهترین نمونه‌های این‌گونه داستان‌ها، می‌توان به بیگانه و سقوط، از آثار **کامو**، مارکو و الدو، اثر **کالوینو** و باران تابستان، اثر **دوراس** اشاره کرد.

۳) داستان‌های فضامحور:

هدف اصلی این داستان‌ها، آشنا کردن خواننده با فضایی بیگانه، یا پیش نهادن فضایی آشنا ولی فراموش شده، پیش روی خواننده است. در واقع، این داستان‌ها می‌کوشند در ضمن روایت یک ماجرا، فضایی کلی را به خواننده منتقل کنند. البته این طبیعی است که هر داستانی، بالاخره فضایی دارد که به خواننده تحمیل می‌شود، اما هرگاه این فضا بیش‌ترین حجم داستان و نیز نقاط ثقل داستان را به خود اختصاص دهد، آن‌گاه می‌توانیم بگوییم داستان، داستانی فضامحور است. در باب این دسته از داستان‌ها، نکات زیر گفتنی است:

۱) ساختار این‌گونه آثار، معمولاً ساختاری دایره‌ای با عناصر تکرارشونده است؛ یعنی معمولاً می‌توان در این دسته از آثار، یک سری از

مؤلفه‌های نمادین و یا حتی گاه زبانی یافت که با بسامدی بالا در داستان حضور دارند. این بدان علت است که اثر می‌کوشد خواننده را با یک فضای فکری آشنا سازد و یکی از بهترین راه‌ها برای وصول به این هدف، تکرارشوندگی دسته‌ای از عناصر مفهومی ـ نمادین است.

۲) هدف اصلی این آثار، همان‌گونه که گفتیم، پیش نهادن یک مجموعهٔ مفهومی پیش روی خواننده است. بنابراین، تنها مؤلفه‌ای که ثابت بودنش در اثر لازم و حتمی است، همان فضای مورد نظر است. به همین علت است که در بسیاری از این آثار، با تعداد زیادی پیرنگ و شخصیت روبه‌رو می‌شویم که تنها نقطهٔ اشتراک‌شان، نفس کشیدن در یک فضای داستانی است.

۳) در بسیاری از این آثار، مرحله‌های متفاوت پیرنگ را به صورت کلاسیک و منظم نمی‌یابیم؛ چرا که پیرنگ در این نوع داستان‌ها کم‌ترین اهمیت را دارد و به سادگی می‌تواند در مواقع ضروری، فدای انسجام فضا و انتقال معنا شود.

۴) ترتیب اهمیت عناصر داستانی در این دسته چنین است: فضا، شخصیت‌پردازی، پیرنگ و زبان.

۵) از بهترین داستان‌هایی که می‌توان در این مورد مثال زد، شهرهای نامریی، اثر **کالوینو**، چشمان نخفته در گور، اثر **آستوریاس** است.

۴) داستان‌های زبان‌محور:

این دسته از داستان‌ها، حکایتی دیگرگون دارند که بحث درباره آن، نوشته را به بیراهه می‌کشاند. هم‌چنین، چون هیچ کدام از چهار داستان مورد بررسی، زبان‌محور نیستند، از بحث در باب این دسته از داستان‌ها صرف‌نظر می‌کنیم.

بررسی ساختاری داستان‌ها

در مرحله دوم این نوشته، سعی می‌کنیم به چهار داستان یاد شده نگاهی ساختاری بیندازیم و ببینیم داستان‌ها چه ساختاری دارند و نیز هر یک از مؤلفه‌هایی که به عنوان عناصر اصلی داستان (زبان، پیرنگ، فضاپردازی و شخصیت‌پردازی) برشمردیم، چه جایگاهی در این داستان‌ها اشغال می‌کنند. البته عنصر زبان، در این داستان‌ها کمابیش عنصری شفاف است. در واقع، چون این داستان‌ها قصد درگیر کردن خواننده با زبان را نداشته‌اند، زبانی شفاف و رسا دارند که به خوبی در انتقال معنا موفق است.

در ادامه، به ویژگی‌های هر یک از این چهار داستان نگاهی می‌اندازیم.

۱) اکبر کثیف:

۱-۱) پیرنگ:

به صورت خلاصه، پیرنگ اصلی داستان را این‌گونه می‌توان طرح کرد: یک پسر خانه‌به‌دوش و آواره، مشهور به «اکبر کثیف»، شبی به یک اتومبیل بنز برمی‌خورد که به صورت اتفاقی درش باز بوده است. او در بنز می‌نشیند و غرق یک آگهی کرم می‌شود که راننده روی داشبورد چسبانده است. در این آگهی یک خانوادهٔ خوشبخت، لب دریا هندوانه می‌خورند. اتفاقاً اکبرکثیف که در شب واقعه، پای بساط یک هندوانه فروش بوده و تیزر این آگهی را قبلاً در تلویزیون یکی از دوستانش دیده است، آن‌چنان مدهوش خوشبختی خانواده در عکس می‌شود که صاحب ماشین او را گیر می‌اندازد و اکبر کثیف به زندان می‌افتد. کل داستان از زبان اکبر کثیف و خطاب به مخاطبی نامریی نقل می‌شود.

۱-۲) ساختار:

شاید تکرار شونده‌ترین عنصر در کل اثر، هندوانه باشد. داستان با نقل هندوانه پاره کردن راوی آغاز می‌شود و با جمله «هندوانه‌ها دیگر قرمز نبودند» پایان می‌یابد، اما این بدان معنا نیست که هندوانه در ساختار روایی اثر نقش خاصی پیدا می‌کند. در واقع، شاید بهتر باشد ابتدا ساختار صوری اثر را با تکیه بر سه عاملی که پیش از این مشخص کردیم، تصویر کنیم و سپس به سراغ عناصر تحمیل شده بر اسکلت اثر برویم.

● در داستان‌های شخصیت‌محور، آن‌چه مبنا قرار می‌گیرد و دیگر عناصر داستان بر پیرامونش شکل می‌گیرند، شخصیت داستانی است. به عبارت دیگر، معنای اصلی داستان، در شخصیت داستانی گنجانیده شده

داستان همان‌گونه که گفتیم، با روایت پاره کردن هندوانه در شب واقعه آغاز می‌شود. سپس از سطر چهارم و با جمله «آقا این را از بچگی یادمان داده بودند»، وارد پروسهٔ شخصیت‌پردازی «اکبر کثیف» می‌شود. این رفت و آمد میان هندوانه و شخصیت‌پردازی، لحظه به لحظه و پا به پا ادامه می‌یابد. در صفحه ده کتاب، دومین عنصر نمادین داستان «سر پا شاشیدن» وارد داستان می‌شود:

«بچه که بودم، مادرم می‌گفت اکبر، مستراح که می‌روی، سرپا وانستا. آقا ما سر این کار با ننه‌هه حکایتی داشتیم.»

ادامه داستان دوباره حکایت هندوانه است و راز و نیاز اکبر با این هندوانه تا صفحه ۱۲ که آن تیزر تلویزیونی وارد داستان می‌شود:

«ولی تبلیغ کرم، خوب بود. مثلاً لب دریا بود. اقا دریایش یک دریای آبی و درخشان بود...»

در صفحه ۱۴ هم پس از دو صفحه پرداختن به شخصیت خود اکبر که شخصیتی به معنای واقعی محروم و از طبقهٔ تهی‌دست است، راوی به ذکر علاقه‌اش به یک موتور گازی می‌پردازد و این‌که وسوسه شده است موتور را بدزدد. در صفحه ۱۷، در حالی که دوباره به همان شب واقعه برگشته‌ایم، پلیس به سراغ اکبر کثیف می‌آید به خیال این‌که اکبر دزد هندوانه است، اما سوءتفاهم برطرف می‌شود و بالاخره از صفحه ۱۹ تا ۲۲، اکبر شروع به نقل منظم داستان می‌کند؛ از زمانی که به دنبال صدای حلبی راه افتاد و به ماشین برخورده تا زمانی که صاحب ماشین او را می‌بینند و شروع به داد و بیداد می‌کند.

این نمودی از ترتیب بیان وقایع در این داستان بود. می‌بینید که در واقع، کل این داستان، رفت و آمد بین دو خط روایی است؛ یکی ماجرای آن شب و دیگری شخصیت وگذشته راوی. در این رفت و برگشت، میان شخصیت‌پردازی و پیرنگ، سعی بر این است که خواننده هر چه بیش‌تر با شخصیت راوی آشنا شود و در عین حال، نمادهای موجود در داستان را درک کند (هندوانه، سر پا شاشیدن و...) تا در پایان‌بندی کار (هندوانه‌ها دیگر قرمز نبودند)، بتواند تضاد میان دنیای اکبر (به مثابه شخصیتی تیپیک از طبقه محروم)، با دنیای تبلیغات و رسانه (که در آن آگهی نمود می‌یابد) را دریابیم.

در کل، اگر بخواهیم ساختار این اثر را به

صورتی ساده‌انگارانه تبیین کنیم، باید به یک سه‌گانه بسنده کنیم: در یک‌سو اکبر قرار دارد، در سوی دیگر دنیای پرزرق و برق تبلیغات و در میان این دو هندوانه. به این ترتیب، می‌توان آن همه تعریف و تمجید اکبر از هندوانه را به خوبی در این ساختار، مکان‌یابی کرد. اکبر از هندوانه به مثابه تنها نشانه‌ای که از دنیای خوب خانواده تبلیغی، در دسترسش است، تعریف می‌کند و به همین دلیل هم این‌گونه فرهادوار در ستایش هندوانه سخن می‌گوید:

> **«ای هندوانه، هندوانه. آخ که خبر نداری چه آتشی به دلم زدی ای هندوانه. آخ که چه قشنگی هندوانه.»**
>
> **(ص ۱۲)**

۱-۳) سنخ‌شناسی:

اما این داستان، در میان سه نوعی که از آن سخن گفتیم، مصداق کدام یک است؟ این واضح است که اساساً پیرنگ در این داستان نقش چندانی ندارد. از حجمی که پیرنگ در این داستان اشغال کرده است نیز این قضیه به خوبی آشکار می‌شود. اما از بین داستانی شخصیت‌محور و داستانی فضامحور، کدام یک به این اثر نزدیک‌ترند؟ از نظر نگارنده، این داستان داستانی شخصیت‌محور است؛ زیرا ۱) اگرچه اکبر کثیف نمونهٔ تیپیکی از یک طبقه است، در خود داستان نه تنها این امر مورد تأکید قرار نمی‌گیرد، بلکه با ذکر خصوصیات ویژه اکبر کثیف از یک‌سو و قرار ندادن هیچ شخصیت مشابه یا هم طبقه‌ای در کنار وی از سوی دیگر، باید این داستان را شخصیت محور بدانیم و ۲) فضای کلی کار، برعکس آن‌چه در سطر اول می‌نماید، به هیچ‌وجه فضایی مبتنی بر غیرت یا فضایی نوستالژیک نیست؛ یعنی در حین خوانش کار، خواننده هیچ احساس نمی‌کند که بر دیگر بودگی فضای طبقه پایین دست اشاره می‌شود. در حالی که گفتیم یکی از ویژگی‌های داستان‌های فضامحور، این است که دیگر بودگی فضای مطرح در داستان، مبنای کار قرار می‌گیرد. بنابراین، می‌توان گفت این اثر اثری فضامحور نیست، بلکه شخصیت‌محور است.

با توجه به این نکته و از منظر یک متن‌شناس، می‌توان نکات زیر را در مورد این اثر خاطرنشان کرد. البته آن‌چه ما در این‌جا در باب این اثر می‌گوییم، صرفاً در مقایسه با نرم ادبی امروز است، اما پاسخ به این پرسش که این اثر با این ویژگی‌هایی که خواهیم گفت، آیا با مخاطب نوجوان خویش ارتباط برقرار می‌کند یا نه، در حوزهٔ تخصص یک مخاطب‌شناس (که باید در شناخت نوجوان صاحب تخصص باشد) است:

۱) در بخش پیش، گفتیم که پیرنگ در داستان‌های شخصیت‌محور، نقش دوم را دارد، اما در این داستان، به پیرنگ بسیار کم‌تر از آن‌چه معمول است، پرداخته شده. به عبارت دیگر، اگرچه کمابیش تضاد میان قهرمان داستان و فضایی که بر قهرمان داستان محیط است، به خوبی به چشم می‌خورد، چون داستان پیرنگی قوی و پرداخت شده ندارد، چه بسا خواننده از خوانش داستان خسته شود و نیمه‌کاره آن را رها کند. زیرا تضاد میان اکبر و دنیایی که دوست دارد در آن زندگی کند، یک امر واقع و ایستاست و حتی اکبر در درون خود هم در طول داستان ـ جز در جملهٔ پایانی و آن هم به صورتی نمادین ـ متحول نمی‌شود. بنابراین، خواننده چندان بهانه‌ای برای درگیر شدن در داستان ندارد. در واقع این داستان، در موقعیت ابتدایی خود در جا می‌زند و اگرچه هر چه در داستان جلوتر می‌رویم، این موقعیت ابتدایی

عمیق‌تر و با ما آشناتر می‌شود (به عبارت دیگر، شخصیت اکبر برای ما آشناتر می‌شود)، ما هیچ‌گاه جلو نمی‌رویم و تحولی نه در شخصیت و نه در آن‌چه به سر این شخصیت می‌آید، نمی‌بینیم. این شاید یکی از نقاط ضعف اثر محسوب شود.

۲) پیرنگی که نویسنده در این داستان گنجانیده، پیرنگی ساده است (اکبر به هوای آگهی وارد بنز می‌شود و او را به عنوان دزد دستگیر می‌کنند). می‌بینید که این پیرنگ را می‌توان در یک جمله ساده کرد، اما در داستانی مثل اکبر کثیف که این پیرنگ باری نمادین نیز دارد، شاید لازم بود که شاهد پراکنش گسترده‌تر پیرنگ در اثر باشیم. در واقع، اصل ماجرا در صفحات پایانی آغاز و با سرعتی قابل توجه روایت می‌شود و پایان می‌یابد. این تمرکز پیرنگ‌محور در پایان داستان، باعث کم‌رنگ‌تر شدن پیرنگ در اثر نیز می‌شود و این نقطه ضعف را برجسته‌تر می‌کند.

چرا کچل‌ها عاقبت به‌خیر می‌شوند؟
مجموعه داستان طنز
شهرام شفیعی

۳) گفتیم که هندوانه، نمادی اساسی و شاید تنها نماد واقعی این اثر باشد. نحوهٔ گنجاندن یک نماد در اثر، مراحل و شیوه‌های متفاوتی دارد. قصد ما بحث از شیوهٔ نمادپردازی در یک داستان نیست. آن‌چه می‌خواهیم به آن اشاره کنیم، نحوه ورود یک نماد به داستان است. هندوانه در داستان «اکبر کثیف»، از همان ابتدا حضور دارد و با شدت و حدت تمام هم این حضور به رخ خواننده کشیده می‌شود، اما تنها یک‌بار در صفحه ۱۳ و یک‌بار هم در پایان اثر است که این هندوانه، به معنای واقعی کلمه نمادپردازی می‌شود. در صفحه ۱۳ و در یک بند، راوی از وجود هندوانه‌هایی قرمزتر و شیرین‌تر در آن تیزر تبلیغی سخن می‌گوید و در پایان نیز از هندوانه‌هایی که دیگر قرمز نیستند، اما آیا همین دو اشاره کافی است که ذهن مبتدی مخاطب، نمادین بودن عنصر هندوانه را در این داستان کشف کند؟ پاسخ این سؤال در حیطه تخصص کسی است که نوجوانان را بشناسد...

۴) و بالاخره پایان‌بندی داستان، ظاهراً قرار است تحول شخصیتی راوی ـ قهرمان داستان را روایت کند و باز هم این سؤال تکرار می‌شود که آیا همین یک جمله «هندوانه‌ها دیگر قرمز نبودند»، کافی است که مخاطب نوجوان از تحول مورد نظر آگاه شود؟ آن‌چه برای من منتقد ادبی سؤال برانگیز است، دست و دلبازی و نیز خست اثر، در آرایش عناصر و بخش‌های متفاوت این داستان است. آیا واقعاً حضور تا این حد حجیم هندوانه از یک‌سو و تا این حد اختصار در بیان پیرنگ یا حتی نمادپردازی همین هندوانه از سوی دیگر، توجیه دارد؟ نگارنده از منظر ساختارشناسی اثر، هیچ فایده‌ای در این شیوه توزیع فضا در داستان ندید.

۲) چرا کچل‌ها عاقبت به خیر می‌شوند؟

۱-۲) پیرنگ:

خانوادهٔ راوی، خبردار شده‌اند که ۲۵ مهمان از تهران برای‌شان خواهد رسید. خانه ظاهر خوبی ندارد، اما پدر خانواده که معلم است، کار تعمیر منزل را پشت گوش می‌اندازد. شب پیش از ورود مهمان‌ها، سقف مهمانخانه می‌ریزد. پدر همان نیمه‌شب سراغ بنا می‌رود و بنا می‌آورد. بنا شخصیت جالبی دارد. او کچل است و کلاه‌گیس به سر گذاشته. این موضوع را خواهر راوی کشف و کشفش را با صدای بلند اعلام می‌کند. تلاش پدر و مادر برای لاپوشانی این ماجرا فایده نمی‌کند و بنا پس از مختصری گِل‌کاری، با دلخوری خانه را ترک می‌کند. داستان در حالی پایان می‌یابد که پدر به دنبال بنا رفته تا او را بازگرداند و راوی از بازگشتن بنا مطمئن است.

۲-۲) ساختار:

داستان با توصیف شب واقعه شروع می‌شود، توصیف به صحنه شام وصل می‌شود و با غر زدن مادر، اصل روایت آغاز می‌گردد. سپس با عقب‌گردی هنرمندانه، راوی در طول حدوداً هفت صفحه، سه خط متفاوت را توضیح می‌دهد؛ یکی شیوهٔ باخبر شدن والدین از مهماندار شدن‌شان، یکی پیرنگی فرعی در مورد فوت یکی از دوستان پدر و سوم توصیف کلی وضع خراب خانه و بالاخره از صفحه ۱۳ این داستان ۲۵ صفحه‌ای، بنای کچل وارد داستان می‌شود و ماجرای اصلی آغاز می‌گردد.

ساختار این داستان کمیک، ساختاری چند پیرنگی است: یعنی لااقل سه پیرنگ کمابیش کامل در این اثر وجود دارد که اگرچه یکی از بقیه برجسته‌تر می‌نماید، نمی‌توان آن را در نسبت با دو پیرنگ دیگر، پیرنگ مادر نامید. این سه پیرنگ عبارتند از: ۱) فوت دوست پدر و اشتباه کردن آدرس محل برگزاری مراسم ختم وی ۲) آمدن مهمان‌ها و اهمال پدر در تعمیر خانه ۳) آمدن بنا، کچل بودن او و ماجراهایی که حول این محور شکل می‌گیرند. اگرچه نسبت این سه محور با هم یکی از ابهامات ساختاری این اثر است، هر سه این پیرنگ‌ها، اگر جداگانه در نظر گرفته شوند، پرداخت شده پیش می‌روند. از سوی دیگر، نویسنده با استفاده به جا و مناسب از توصیف که نقشی محوری در هر اثر طنز دارد، توانسته است تناسب خوبی میان پیشروی پیرنگ و توصیف برقرار کند و این باعث می‌شود هر کدام از این سه خط روایی، جداگانه ساختار مناسبی داشته باشند.

● هر داستانی، بالاخره فضایی دارد که به خواننده تحمیل می‌شود، اما هرگاه این فضا بیش‌ترین حجم داستان و نیز نقاط ثقل داستان را به خود اختصاص دهد، آن‌گاه می‌توانیم بگوییم داستان، داستانی فضامحور است

۳-۲) سنخ‌شناسی:

با توجه به ویژگی‌هایی که برشمردیم، شکی در پیرنگ‌محور بودن این اثر باقی نمی‌ماند. هر چند این داستان، تصویرهای طنزآمیزی از شخصیت‌ها و هم‌چنین فضای داستان پیش روی خواننده قرار می‌دهد، آن‌چه بیش‌تر مورد توجه قرار دارد و مرکزیت داستان را تصاحب می‌کند، پیرنگ

داستان است.

با توجه به این امر، می‌توان نکات زیرا را در باب این داستان بازگو کرد:

۱) نخستین نکته، همان چندگانگی پیرنگ‌هاست که اگرچه داستان را از نظر وجود لحظه‌های کمیک تقویت کرده، مانعی در برابر انسجام و وحدت اثر به نظر می‌آید؛ خصوصاً این‌که این سه پیرنگ ربط ساختاری و روایی چندانی به هم ندارند و حتی موتیف‌های مشخصی هم این سه را به هم پیوند نمی‌دهد. تنها ربط این سه به هم، وحدت کنشگران و ترتیب زمانی آن‌هاست.

۲) استفاده هنرمندانه و بسیار خوب شفیعی از موتیف «بستنی قیفی نامریی»، نمی‌تواند نادیده انگاشته شود. او اگرچه سه بار بیش‌تر از این عنصر در داستانش نام نمی‌برد ـ یک‌بار در ابتدا، یک‌بار در میانه و یک‌بار هم در پایان داستان ـ به خوبی با وصل کردن این نماد به تصویر نوستالژیک شب تابستانی، در آغاز و پایان داستان، بار عاطفی قابل توجهی به نماد می‌بخشد که به خوبی می‌تواند ـ از منظری ادبی ـ با خواننده ارتباط برقرار کند.

۳) تعجیل نویسنده در پیش بردن پیرنگ، در این اثر هم، درست مثل اثر قبلی به چشم می‌خورد. تا صفحه ۱۳ اثری از پیرنگ اصلی نیست، نویسنده با گشاده‌دستی به توصیف می‌پردازد و تک‌تک اتفاق‌ها را پیش روی خواننده تصویر می‌کند، اما به محض ورود شخصیت اصلی، همه چیز سریع می‌شود و پشت سر هم اتفاق می‌افتد. نگارنده هر چه اثر را کاوید، هیچ لزوم ساختاری برای آن آهستگی ابتدایی و این سرعت پایانی پیدا نکرد.

۴) تناسب بین عناصر داستان، کمابیش با آن‌چه در ابتدای مقاله دربارهٔ داستان‌های پیرنگ‌محور گفتیم، مطابق است؛ یعنی پیرنگ به خوبی در محور داستان قرار گرفته و توصیف و شخصیت‌پردازی، با نوعی هماهنگی قابل توجه در جهت درگیر ساختن خواننده با اثر شکل گرفته‌اند. عناصر فرعی داستان هم ـ از قبیل موتیف‌ها ـ به خوبی با پیرنگ هماهنگند. تنها باید توجه داشت که ما با داستانی سه پیرنگی روبه‌روییم؛ بی‌آن‌که نسبت ساختاری این سه پیرنگ با هم، نسبتی شفاف و واضح باشد.

۳) کلاغو:

۳-۱) پیرنگ:

راوی، دختری ساکن در یکی از آن خانه‌های قدیمی است که چند خانوار با هم زندگی می‌کنند. او در این خانه هیچ همبازی‌ای ندارد تا این‌که می‌فهمد همسایه جدید، دختری همسن و سال او دارد، اما این دختر جدید، با کسی گرم نمی‌گیرد و تنها روبه‌روی اتاق علی‌اشرف می‌نشیند ـ علی‌اشرف صاحب‌خانه است که چندی پیش به علت فشارخون فوت کرده ـ راوی می‌فهمد که علت گوشه‌گیری دختر تازه‌وارد، لکه‌هایی است که بر پیشانی و تن دختر و خانواده‌اش وجود دارد و باعث طرد آن‌ها از محلهٔ قبلی‌شان و نیز مرگ برادر دختر شده. بالاخره یک روز راوی به سراغ دختر تازه‌وارد می‌رود و به زور او را وادار به شکستن سکوت خودخواسته‌اش می‌کند. داستان با پیشنهاد راوی به دختر، برای رفتن سراغ قیسی‌هایی که توی کرت افتاده‌اند، پایان می‌یابد.

۳-۲) ساختار:

داستان با توصیف دختر تازه‌وارد آغاز می‌شود و مرکز و محور این توصیف، تنهایی دختر است. در عین حال، راوی تنها بودن خود را هم از خلال این

توصیف به خواننده می‌فهماند و همین تنها بودن راوی، تبدیل به گذرگاهی می‌شود که داستان را به پایان می‌رساند. البته از صفحهٔ چهارم تا صفحهٔ دهم این داستان ۱۳ صفحه‌ای، به مرگ علی‌اشرف اختصاص دارد و سپس نویسنده با به کارگیری پاساژی مثال زدنی و هنرمندانه، ماجرا را دوباره به دختر تازه‌وارد باز می‌گرداند و در واقع به صحنه پایانی که آغاز دوستی راوی و دختر تازه‌وارد است، وصل می‌کند.

پیش از هر چیز، باید به وحدت خوبی که میان سه شخصیت اثر ایجاده شده، اشاره کرد. علی‌اشرف، راوی و دختر تازه‌وارد، به نوعی با هم ترکیب می‌شوند تا نماینده احساس تنهایی باشند. پیوند میان دختر و علی‌اشرف، در این داستان بسیار خوب اجرا شده و کاملاً در متن داستان جا افتاده است. روند کلی داستان، از ابتدا تا انتها روندی یکدست، بدون حاشیه‌پردازی یا باقی گذاشتن نکات ناگفته به نظر می‌رسد.

رمز موفقیت این داستان را باید در سرعت و ایجاز آن دانست. این داستان، بر عکس دو داستان قبلی، فاقد مقدمه‌ای مشخص و واضح است و به یک‌باره سراغ اصل موضوع رفته است؛ بی‌آن‌که وسواس درگیر نشدن مخاطب با شخصیت‌ها را داشته باشد و همین باعث شده، ترکیبی که داستان در نظر داشته، یعنی ترکیب دختر تازه‌وارد و علی‌اشرف، به بهترین نحو اجرا شود.

از سوی دیگر، اجزای فرعی داستان، مانند شخصیت سعید و ماجرای قیسی خوردن، به عنوان نماد دوست شدن، به خوبی در خدمت داستان عمل می‌کنند. قیسی‌ها، بر عکس هندوانه‌ها در داستان نخست، به خوبی در این داستان معنا می‌شوند، ورودشان همزمان با نمادپردازی‌شان است و جز در موارد ضروری (که محدود به پایان‌بندی می‌شود) در داستان ظاهر نمی‌شوند.

۳-۳) سنخ‌شناسی:

این داستان بی‌شک داستانی فضامحور است. کل داستان را موقعیت تنهایی انسان پوشانده است و هدف داستان نیز که انتقال این حس و لذت ناشی از شکستن این فضا می‌تواند باشد، به خوبی در داستان اجرا شده است. با توجه به این ساختار، نکات زیر در مورد این داستان، گفتنی به نظر می‌رسند:

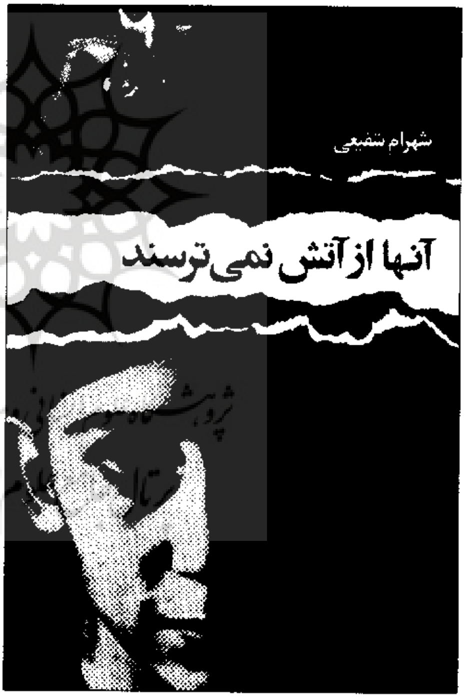
● اکبر از هندوانه به مثابه تنها نشانه‌ای که از دنیای خوب خانواده تبلیغی، در دسترسش است، تعریف می‌کند و به همین دلیل هم این‌گونه فرهادوار در ستایش هندوانه سخن می‌گوید: «ای هندوانه، هندوانه. آخ که خبر نداری چه آتشی به دلم زدی ای هندوانه. آخ که چه قشنگی هندوانه»

۱) ترکیبی که در ابتدای مقاله در مورد داستان‌های موقعیت‌محور گفتیم، به خوبی در این داستان اجرا شده است. همان‌طور که گفتیم موقعیت، موقعیت تنهایی انسان‌هاست. این نکته از همان ابتدای داستان ـ اگرچه به طور غیرمستقیم ـ ذکر می‌شود و تا انتها نیز حضور قوی دارد. پس از این فضاپردازی، نویسنده به درستی سراغ شخصیت‌ها می‌رود و با توجه به ترکیبی که

ذکر کردیم و با احتراز هوشمندانه از ذکر مستقیم این ترکیب و نیز دوباره‌گویی ویژگی‌های مشترک علی‌اشرف و دختر تازه‌وارد، استنتاج از این ترکیب را به عهدهٔ مخاطب گذاشته است.

۲) نکته دیگری که در مورد این داستان می‌توان ذکر کرد، پرهیز نویسنده از توصیف اضافی نهایی، یعنی توصیف فضای دوستانه میان راوی و دختر تازه‌وارد است.

۳) نمادپردازی و استفاده به جا از نمادها هم در این داستان شایستهٔ تحسین است.



۴) اما تمام آن‌چه گفتیم، از دید یک متن‌شناس بود. واقعیت آن است که این داستان، خصوصاً در مقایسه با دو داستان قبلی و نیز داستان بعدی، حساب ویژه‌ای روی فهم و درک مخاطب باز کرده است. اما آیا مخاطب این داستان، توان استنتاج تمام نکات ناگفته این داستان موجز را دارد؟ پاسخ این سؤال در صلاحیت نگارنده این متن نیست.

۴) آن‌ها از آتش نمی‌ترسند:

۴-۱) پیرنگ:

داستان، داستان یک روز در خانواده‌ای متشنج است. پدر خانواده در کارگاه بلورسازی کار می‌کند، مادر خانه‌دار است و غیر از خود راوی که پسر مدرسه‌ای است، یک خواهر کوچک‌تر، عضو دیگر خانواده محسوب می‌شود. شبی که داستان روایت می‌کند، شبی برفی است که باز هم بین پدر و مادر ـ که پیش از این هم دلخور بودند ـ بر سر گوسفند پدر که بر اثر بی‌توجهی مادر مسموم شده، دعوا می‌شود. در حالی که به نظر می‌رسد آن دو به اوج تنفر از یکدیگر رسیده‌اند، دست پدر زخمی می‌شود و این آغاز نمایش محبت بین پدر و مادر به شیوه خاص خودشان است...

۴-۲) ساختار:

اثر از منظر روایی، ساختاری خطی دارد و از آن‌جا که تک‌خطی و تک‌محور است، نکته ساختاری چندانی نمی‌توان در این اثر بازشناسی کرد. داستان با نشان دادن راوی در موقعیتی معمولی آغاز می‌شود و بدون آن‌که بتوان نقطه عطفی برای داستان مشخص ساخت، در محیطی یکنواخت پیش می‌رود و به پایان می‌رسد.

شاید بارزترین نکتهٔ ساختاری این اثر، اصرار راوی بر اطناب و گنجاندن خرده‌روایت‌های گاه غیرضروری در جای جای داستان باشد. ذکر کامل جزئیات که قرار بوده معرف شخصیت هر یک از قهرمان‌های داستان باشد، از آن‌جا که به شیوه‌ای مستقیم و به صورت مسلسل‌وار و بدون ایجاد

ضرورت ساختاری انجام می‌گیرد، داستان را به داستانی یکنواخت تبدیل می‌کند و انگیزهٔ چندانی برای خواننده در پی‌گیری داستان باقی نمی‌گذارد. هدف کلی داستان، انتقال فضای موجود در این خانواده با تمام ابعادش است. داستان می‌خواهد نوع دیگری از فضای خانوادگی را به مخاطب خود نشان دهد، اما آن‌چنان مستقیم و بی‌پرده به این‌کار مبادرت می‌ورزد و آن‌قدر زیاده‌گویی می‌کند که فضای ملال‌آور خانه که در داستان منعکس شده است، خواننده را بیش‌تر به رها کردن داستان تشویق می‌کند تا ادامهٔ داستان.

۴-۳) سنخ‌شناسی:

این داستان نیز از داستان‌های فضامحور محسوب می‌شود؛ اگرچه در انتقال فضای داستانی چندان موفق نبوده است. می‌توان به نکات زیر در مورد این داستان اشاره کرد:

۱) ساختار اثر، چندان متناسب با سنخ داستان نیست. ساختار خطی، آن هم به این شیوه، بیش‌تر مناسب داستان‌های پیرنگ‌محوری است که قرار است خواننده را در طول یک پیرنگ به دنبال خود بکشانند. ترفندهای ساختاری و چرخش‌ها و پیچیدگی‌ها، در داستان‌هایی که می‌خواهند فضایی داستانی را منتقل کنند، می‌توانند نقش عمده‌ای در درگیر کردن خواننده با داستان ایفا کنند.

۲) اما زبان در این داستان، نقش مهم‌تری نسبت به داستان‌های دیگر بازی می‌کند. در واقع استفاده از نحو خاص و پیش کشیدن تشبیه‌هایی مناسب و متناسب با فضا، از نقاط قوت این داستان است.

۳) در کل شاید از منظری ساختاری، بتوان گفت که این داستان نکته چندانی برای بازگو کردن ندارد. ساختار داستان، ابتدایی‌ترین (نه به معنای ضعیف‌ترین، بلکه به معنای دم‌دست‌ترین) ساختاری است که در داستان‌ها استفاده می‌شود.

جمع‌بندی

در این نوشته، سعی کردیم این چهار داستان را از منظر ساختار و تناسب این ساختار با هدف و سنخ نوشته‌ها بررسی کنیم. این طبیعی است که نمی‌توان ادعا کرد این نوشته، نوشته‌ای جامع و همه‌سونگر است و نگارنده نیز از ابتدا چنین ادعایی نداشته است.

پیش از پایان دادن به نوشته، به نظر می‌رسد تذکر دوباره این نکته مفید باشد که هر جا سخنی از ناموفق بودن، ضعف یا حتی قوت و موفق بودن جنبه‌هایی از این داستان‌ها گفته‌ایم، این صفت‌ها را در مقایسه با نرم‌های موجود در نقد ادبی، به این نوشته‌ها اطلاق کرده‌ایم و طبیعی است در مورد این متون که مخاطب خاص دارند، وظیفه ما محدود به همین واشکافی و تجزیه متن می‌شود و تشخیص موفقیت یا عدم موفقیت این متون، در حوزهٔ صلاحیت افرادی است که شناختی درست و علمی از مخاطب دارند و نیز با تصویر واشکافی شده‌ای که ما در این‌جا از متون ارائه دادیم، آشنا شده‌اند.