ژانر ادبی «داستانک» و توانمندی آن برای نقد فرهنگ

دکتر حسین پاینده

عضو هیأت علمی‌دانشگاه علامه طباطبایی

چکیده

منابعی که در زبان فارسی راجع به ژانر موسوم به «داستانک» تألیف شده، به نسبت داستان کوتاه، بسیار اندک است. داستان‌نویسان ما به نوشتن داستانک بسیار کمتر از داستان کوتاه روی آورده‌اند در این مقاله، پس از تعریف نوع ادبی موسوم به «داستانک»، نخست وجوه شباهت ساختار داستانک و داستان کوتاه تبیین گردیده و سپس عناصر این ژانر کمیاب، بر شمرده شده است. در بخش بعدی، تحلیل مبسوطی از داستانک «صفحه‌ی حوادث» نوشته داستان‌نویس معاصر علی قانع، به منزله نمونه‌ای موفق از این شکل دابیات داستانی، ارائه گردیده است. در این تحلیل، استدلال شده که نویسنده با بهره‌گیری از توانمندیهای این ژانر، توانسته است از برخی واقعیتهای اجتماعی آشنایی‌زدایی کند و در واقع، این داستانک حکم تفسیری نقادانه از فرهنگ مسلط اجتماعی ما دارد که طی آن، نویسنده خو گرفتن به روزمرگی فاجعه و نیز رفتارهای خودمدارانه را مورد موشکافی نقادانه قرار می‌دهد.

کلید واژه: داستانک، داستان‌کوتاه، آشنایی‌زدایی، فرهنگ خودمداری .

تاریخ دریافت : ۱۳۸۴/۱۰/۱۰ تاریخ پذیرش : ۱۳۸۵ /۷/۱۰

مقدمه

در منابعی که به زبان فارسی راجع به ادبیات داستانی تألیف شده، دربارهٔ ژانر موسوم به «داستانک»[1] چندان توضیحی یافت نمی‌شود. از معدود منابع موجود در این زمینه، کتاب **واژه‌نامهٔ هنر داستان‌نویسی: فرهنگ تفصیلی اصطلاحهای ادبیات داستانی**، تألیف مشترک جمال میرصادقی و میمنت میرصادقی (ذوالقدر)، است که در آن مدخل بسیار کوتاهی دربارهٔ این ژانر گنجانده شده و آمده است: «داستانک یا داستان کوتاه کوتاه، داستانی به نثر است که از داستان کوتاه جمع‌وجورتر و کوتاهتر است و از پانصد کلمه کمتر و از هزار و پانصد کلمه بیشتر نیست و در آن عناصر کشمکش و شخصیت‌پردازی و صحنه و دیگر عناصر داستان کوتاه مقتصدانه و ماهرانه به کار رفته است» (میرصادقی و ذوالقدر، ۱۳۷۷: ص۱۰۰).

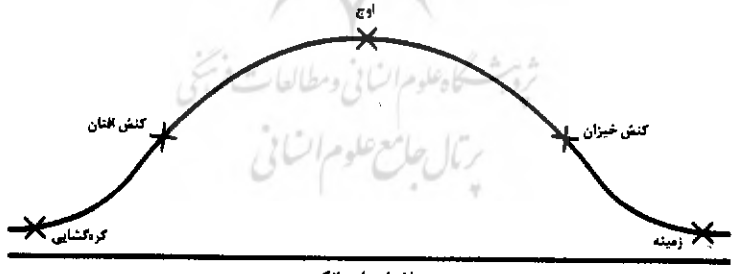
جمال‌میرصادقی پیشتر در کتاب معروف خود با عنوان ادبیات داستانی: قصه، داستان کوتاه، رمان افزون بر همین تعریف گفته است: داستانک، همهٔ عناصر کوتاه را «با ایجاز و اختصار» شامل‌می‌شود و غالباً «پایانی‌تکان‌دهنده و شگفت‌انگیز» دارد (میرصادقی،۱۳٦٦: ص ۵۸- ۲۵۷). به اعتقاد وی، داستان «ماهی و جفتش» نوشته ابراهیم گلستان، «مادلن» نوشته صادق هدایت و «عدل» و «آخر شب» نوشته صادق چوبک نمونه‌های ژانر داستانک به شمار می‌روند.

در منابع غیر فارسی هم، به نسبت داستان کوتاه، کمتر به داستانک پرداخته شده است. در اکثر این منابع، داستانک نوع ادبی‌ای معرفی گردیده که به مینیاتوری از داستان کوتاه (با همه عناصرآن) شباهت دارد؛ برای مثال، در کتاب راهنمای ادبیات نوشته هیوهلمن[2] و ویلیام هارمن[3] آمده است: داستانک، داستانی بسیار کوتاه است که بین پانصد الی دو هزار کلمه دارد و معمولاً به‌نحوی نامنتظر یا شگفت‌آورتمام می‌شود (Harmon and Holman,1999:p.468).

می‌توان گفت در این تعریف دو نکته برجسته شده است: یکی معطوف به کمیّت این ژانر است (تعداد واژه‌های داستانک) و دیگری معطوف به کیفیت آن (نحوهٔ اتمام این نوع روایت). با مقایسه این نقل‌قول با گفته جمال میرصادقی در کتاب ادبیات داستانی، معلوم می‌شود، در خصوص حداکثر واژگانی که یک داستانک می‌تواند داشته باشد، اجماعی وجود ندارد؛ با این همه، خواه ملاک هلمن و هارمن را بپذیریم (دو هزار واژه) و خواه ملاک میرصادقی (هزار و پانصد واژه) را، در هر حال نکته مهم ایجاز و فشردگی فوق‌العاده داستاک است.

ساختار داستاک

ادگار الن‌پور[4]، شاعر و داستان‌نویس آمریکایی، از نخستین نظریه‌پردازان داستان کوتاه، تعریف مشهوری از داستان کوتاه به دست داده است که به نحوی تشدید یافته، عیناً در مورد داستانک نیز صادق است. به اعتقاد پو، داستان کوتاه نوعی از روایت است که همه عناصر آن معطوف به القای تأثیری واحد در خواننده است و می‌شود کل آن را در مدت یک نشست خواند. (Reid,1991:p.9). در تطبیق تعریف پو با ساختار داستانک می‌توان گفت که داستانک نوعی از روایت بسیار موجز است که همچون داستان کوتاه همه عناصر آن معطوف به القای تأثیری واحد در خواننده است، اما طول آن از سه یا چهار پاراگراف (حداکثر دو هزار واژه) تجاوز نمی‌کند و از این رو می‌توان کل آن را ظرف چند دقیقه خواند. این ساختار فشرده ایجاب می‌کند که نویسنده صرفاً جملاتی را در داستانک بگنجاند که تأثیری واحد را القا می‌کنند، تأثیری که خود نتیجهٔ ارتباط متقابل و برهم کنش اجزای مختلف داستانک است. نمودار زیر درباره ساختار داستان کوتاه عیناً در خصوص ساختار داستانک هم صادق است، با این تفاوت که هر یک از اجزای مشخص شده در این نمودار- که به طور معمول در داستان کوتاه یک یا چند پاراگراف را شامل می‌شود – در داستانک صرفاً از یک یا چند جمله تشکیل می‌گردد:



ساختار داستانک

در تبیین نمودار فوق می‌توان گفت که پیرنگ[5]داستانک مبتنی بر «زمینه»ای[6]است که شخصیتها و رابطه بین آنها، زمان و مکان رویدادها و نیز حال و هوای[7]خاص داستان را دربرمی‌گیرد. کشمکش[8]بین شخصیتها منجر به رویدادی می‌شود که چون هنوز به فرجام قطعی نرسیده است و باید به شکلی ادامه یابد، «کنش خیزان»[9]نامیده می‌شود. در «اوج»[10]داستانک، کشمکش به تنش‌آمیزترین میزان خود می‌رسد و می‌باید پاسخی به آن داده شود، هرچند که شاید این پاسخ

کشمکش را منتفی نکند. از آنجا که بعد از «اوج»، ضرباهنگ رویدادها در داستانک کند می‌شود و خواننده احساس می‌کند که روایت به زودی اتمام خواهد یافت، رویداد بعد از این قسمت را «کنش‌افتان» می‌نامیم. «گره‌گشایی»[11] آخرین بخش از ساختار داستانک است و معمولاً از طریق یک صحنه دلالتمند، پیچیدگیهای پیرنگ یا ابهامهای آن را کاملاً یا قسماً روشن می‌سازد.

عناصر داستانک

بنابر آنچه در تبیین ساختار داستانک گفتیم، می‌توان عناصر این ژانر را به شرح زیر برشمرد:

۱. شخصیتهای داستانک، اشخاص یا نیروهایی در طبیعت یا اشیایی هستند که در پیرنگ نقش دارند و بخشی از کشمکش روایت را نمایندگی می‌کنند. به طور معمول، داستانک صرفاً یک شخصیت واحد دارد و رویداد و کمشکش نیز حول همان تک شخصیت شکل می‌گیرد. در هر حال، شمار شخصیتهای داستانک حداکثر از دو یا سه شخصیت بیشتر نیست. شخصیتها می‌توانند «ایستا» و یا «پویا» باشند. شخصیت ایستا از رویداد روایت شده در داستانک تأثیر نمی‌پذیرد و متحول نمی‌شود؛ نتیجتاً چنین شخصیتی در پایان داستانک همان نگرشها یا باورها یا طرز رفتاری را حفظ می‌کند که در ابتدای داستانک داشت. متقابلاً شخصیت پویا از رویداد اصلی روایت چنان تأثیر می‌پذیرد که در پایان داستانک دگرگون می‌شود. و در خصوص موضوع اصلی روایت به اعتقادی جدید می‌رسد.

۲. کشمکش عبارت است از رویارویی دو نیروی متخاصم یا تعارض دو دیدگاه متباین. کشمکش می‌تواند «بیرونی» یا «درونی» باشد. در حالت اول، دو شخصیت (یا یک شخصیت و جنبه‌ای از طبیعت) با یکدیگر در تعارض قرار دارند و در حالت دوم، دو میل ناسازگار یا متناقض در درون یک شخصیت واحد او را به در پیش گرفتن رفتارهای متخالف یا اتخاذ نگرشهای متضاد سوق می‌دهند.

۳. حال و هوای داستانک، رنگ‌آمیزیِ عاطفی حاکم بر آن است که از طریق دلالتها یا معانی ثانوی واژه‌ها القا می‌شود. لحن رواِی داستانک به دلیل انتخاب واژگان خاص یا به کارگیری نحو[12] یا ساختمان خاص در جملات، می‌تواند حاکی از حال و هوایی

(یا «جوّ» یا «فضایی») اضطراب‌آمیز، شادمانه، توأم با افسردگی، امیدوارانه، دل مرده و غیره باشد.

۴. اوج داستانک آن بخشی از روایت است که تکلیف کشمکش را یکسره می‌کند. در این بخش از روایت، معمولاً شخصیت اصلی به موضوعی وقوف می‌یابد یا چشمانش بر حقیقتی باز می‌شود که تا آن زمان از آن غافل بوده است.

۵. گره‌گشایی، داستانک را به پایان می‌رساند تا ساختار آن واجد تمامیتی زیبایی‌شناختی شود.

۶. راوی بازگوکننده‌ای است که از منظری خاص داستانک را روایت می‌کند. این منظر می‌تواند نگاه یکی از شخصیتها به وقایع باشد و یا می‌تواند نگاه همه شمول و توأم با دانایی خداگونه یک روایتگر بی‌نام باشد. به بیان دیگر، راوی می‌تواند خود در داستانک ایفای نقش کند و مثلاً یک سوی کشمکش باشد و همچنین می‌تواند بدون ایفا نقش صرفاً یک ناظر یا یک صدای دانا و واقف به ناگفته‌ها باشد. در بسیاری از داستانهای مدرن، روایت با صدای یک راوی ناشناس، اما از منظر یک ذهنیت مرکزی (غالباً شخصیت اصلی) بازگو می‌شود.

۷. مضمون یا درونمایه[۱۳] در داستانک، حقیقتی معمولاً جهان شمول درباره جنبه‌ای از هستی یا جنبه‌ای از سرشت بشر است که نویسنده از راه ترکیب عناصر داستان (مانند زمان، مکان، حال و هوای حاکم بر رویدادها، کشمکش، شخصیتها، اوج داستان، لحن راوی، و...) تلویحاً القا می‌کند. به عبارتی، مضمون یا درونمایه هر داستانک نوعی پرتوافشانی بر وجهی پیچیده یا پر ابهام از زندگی یا فرهنگ مسلط اجتماعی و یا نوعی کاوش در ابعاد پیچیده شخصیت انسانهاست. کشف درونمایه داستانک مستلزم مشارکت ذهنی خواننده در تجربه‌ای است که روایت می‌شود.

داستانک، به رغم کوتاهی چشمگیرش، حکم نوعی قرائت نقادانه از فرهنگ را نیز دارد. نویسنده با نوشتن داستانک، دنیایی خیالی برمی‌سازد، لیکن همین عالَمِ خیالی توجه خواننده را به دنیای واقعیت معطوف می‌کند و دیدن وجوه ناپیدای واقعیت را برای او میسر می‌سازد. این عطف توجه، نقصانهای فرهنگ را، که معمولاً مغفول واقع می‌شوند، برای خواننده برجسته

می‌کند و بدین ترتیب هر نویسنده جدی، یک منتقد فرهنگ و روابط اجتماعی نیز هست. از این منظر، داستان حکم نوعی «مداخله نقادانه» دارد که طی آن، نویسنده از واقعیت – به تعبیر فرمالیستهای روس- «آشنایی‌زدایی» می‌کند تا خواننده پدیده‌های آشنا را در پرتوی متفاوت و تازه مورد بازنگری انتقادی قرار دهد. در این جا منظور از «انتقاد» یا نگرش «نقادانه»، به هیچ روی یافتن ایراد یا خرده‌گیری نیست؛ بلکه مقصود این است که نویسنده لایه‌های ظاهریِ واقعیت را کنار می‌زند تا باطن امور را آشکار کند و مورد کاوش قرار دهد.

تحلیل یا داستانک نمونه

اکنون در پرتو آنچه درباره ساختار و عناصر داستانک گفتیم، بجاست نمونه‌ای از این ژانر را مورد بررسی قرار دهیم تا ببینیم که این شکل از ادبیات داستانی، به رغم ایجازی که تعداد واژگان روایت را به حداقل می‌رساند، واجد چه توانمندیهای کم‌نظیری برای کاوش نقادانه فرهنگ است. نمونه‌ای که به این منظور برگزیده‌ایم، داستانک «صفحهٔ حوادث» نوشته نویسنده معاصر علی قانع است که در مجموعه‌ای از داستانهای وی با عنوان **وسوسه‌های اردیبهشت** منتشر شده است.

داستانک «صفحهٔ حوادث»

۱- . . .

عصر دیروز مأموران تجسس در پی گزارشات واصله از ساکنان یکی از محله‌های قدیمی، مبنی بر شنیدن صدای ناله از چاه متروکه پشت باغستان، با تلاش فراوان، جنازه خفه شده زنی باردار و دختربچه چهارساله‌اش و پسربچه‌ای شش ساله را که همگی اعضای یک خانواده بودند از اعماق چاه بیرون کشیدند، که به علت شدت جراحات، پسر بچه در راه انتقال به بیمارستان جان باخت. مأموران هنوز نشانی از پدر خانواده – که به شهادت همسایه‌ها اخیراً رفتاری عجیب و غیرعادی داشته است – و همچنین علت ارتکاب این جنایت هولناک را به دست نیاورده‌اند.

۲- ...

مرد با شتاب روزنامه را کنار انداخت و به سمت درختهای باغ دوید. آنقدر نگاهش را توی تاریک روشن چاه گرداند تا این که هر سه نفر را دید. دیگر صدای ناله هم نمی‌آمد. سنگ بزرگی را با زحمت بلند کرد و از روی لبه چاه به پایین هل داد. بعد آرام آرام به سمت خانه‌اش برگشت . (قانع، ۱۳۸۲: ص۲۹)

روایت بسیار کوتاه فوق، واجد کلیه ویژگیهای ساختاری و نیز عناصر ژانر موسوم به داستانک است. این روایت داستانی از دو پاراگراف تشکیل شده است و در مجموع ۱۴۵ واژه دارد. شخصیت اصلی در این روایت، مردی است که در پاراگراف اول خبر یک جنایت را در صفحه حوادث روزنامه می‌خواند. سایر شخصیتها (از جمله مأموران تجسس و ساکنان محله‌ای که جنایت در آن رخ داده و نیز «هر سه نفر» شخصیت ذکر شده در پاراگراف دوم) همگی درزمره شخصیتهای فرعی داستانک هستند و لذا در کانون روایت قرار ندارند. موضوع داستانک «صفحه حوادث»، روزمرگی فاجعه و عادت ما با مواجه شدن با فاجعه و عادی تلقی کردن آن است . این داستانک با بهره‌گیری از تعداد بسیار قلیلی واژه، جنبه‌ای از فرهنگ معاصر ما را موشکافانه به نقد می‌کشد که به سبب تکرار، امری عادی تلقی می‌شود و گویی اصلاً وجود ندارد . نظریه‌پردازان رهیافت نقادانه موسم به «فرمالیسم روسی» وظیفهٔ ادبیات را از جمله و بویژه همین می‌دانستند که نویسنده با طرز روایت داستانش، غبار عادت را از دیدگان خواننده بزداید. یکی از این نظریه‌پردازان به نام شکلوفسکی[۱۴]، در مقاله مشهوری با عنوان «هنر به منزلهٔ صناعت»استدلال می‌کندکه الگوهای زندگی روزمره کیفیتی ارتجالی به رفتارهای انسانهاداده‌اند؛ در نتیجه، امور و اشخاص و حتی اشیایی که به طور معمول با آنها سرو کار داریم، برایمان به پدیده‌هایی دیرآشنا و مألوف تبدیل شده‌اند. این وضعیت به حساسیت‌زدایی از واکنشهای انسان منجر می‌گردد، به گونه‌ای که آدمی به جای ادراک پدیده‌های پیرامونش و نشان دادن عکس‌العمل درخور به آنها، به آنچه در اطرافش می‌بیند، صرفاً خو می‌گیرد و آنها را حقایقی- مسلم و مناقشه‌ناپذیر می‌انگارد که هیچ تأملی‌در او برنمی‌انگیزند(hklovsky,2004:p.17). به اعتقاد فرمالیستهای روس، داستان‌نویس باید از راه «آشنایی‌زدایی» چنان روایتی بیافریند که نحوه ادراک خواننده را دگرگون سازد و در واقع نیروی دریافت حسی و عاطفی او را — که بر اثر عادت مختل گردیده است- اعاده کند. بدین ترتیب، واکنش خواننده به دنیای پیرامون دچار

تحول خواهد شد و او می‌تواند تعاملهای خود را از نو و با نگاهی انتقادی تنظیم کند. به اعتقاد شکلوفسکی، نیل به آشنایی‌زدایی مستلزم استفاده ماهرانه از عنصر زاویه دید و روایت صناعت‌مندانه داستان است. داستان‌نویس باید بویژه چنان تکنیکهایی را برای بازگویی داستان برگزیند تا رویدادها با ضرباهنگی کند روایت شود.

تکرار پرشتاب رویدادهای روزمره و تعامل کلیشه‌ای و اغلب غیرمتفکرانه و خود به خودی ما با دیگران، قدرت اندیشیدن و حتی قابلیت دیدن واقعیت را از ما سلب کرده است و لذا آهسته‌سازی آهنگ روایت، واکنش ارتجالی خواننده را با مانع روبه‌رو می‌سازد؛ زیرا او ناگزیر باید به جزئیات توجه کند و این خود باعث تأمل می‌گردد. برای روشن شدن موضوع می‌توان خواننده را با سرنشین اتومبیلی قیاس کرد که در حال عبور از خیابان است. اگر سرعت حرکت زیاد باشد، سرنشین داخل اتومبیل کمتر امکان می‌یابد به مغازه‌ها یا اشخاصی که از آن خیابان می‌گذرند توجه کند؛ حال آنکه چنانچه در مسیر حرکت اتومبیل سرعت‌گیر نصب شده باشد و از سرعت اتومبیل کاسته شود، سرنشین داخل آن برای دقت درباره مغازه‌ها و عابران، مجال بیشتری خواهد داشت. به سخن دیگر، در این وضعیت اخیر (آهسته شدن حرکت اتومبیل) چشمان او ایماژهای بیشتری را ثبت خواهد کرد و ذهن او بیشتر می‌تواند این ایماژه‌ها را همچون داده‌هایی تأمل‌برانگیز تجزیه و تحلیل کند. بدین ترتیب، متن ادبی از راه کند کردن فرایند ادراک خواننده و نیز از راه شوکه کردن او با رویداد یا فرجامی نامنتظر، می‌تواند از پدیده‌های مألوف «آشنایی زدایی» به عمل آورد و خواننده را به اندیشیدن و تجدیدنظر سوق دهد.

چنانکه که پیشتر اشاره کردیم، پیرنگ داستانک «صفحه حوادث» اساساً از دو پاراگراف تشکیل شده است. در پاراگراف اول، خبر کشف یک جنایت و تحقیقات پلیس درباره انگیزه‌ها و هویت احتمالی قاتل، با نثری گزارشی (آنگونه که معمولاً در صفحهٔ حوادث روزنامه‌ها می‌خوانیم) به خواننده ارائه گردیده است. با خواندن این پاراگراف، مطلع می‌شویم که قاتل (احتمالاً پدر یک خانواده) قربانیان این جنایت را در داخل یک چاه انداخته است تا موضوع قتل آنان فاش نشود. همین نکته عامل پیوند دو نیمهٔ داستان با یکدیگر است؛ زیرا راوی در پاراگراف دوم واکنش شخصیت نام برده نشده‌ای را روایت می‌کند که پس از خواندن این خبر،

بر سر چاهی در باغ محل سکونتش می‌رود و سنگ بزرگی را به پایین چاه می‌اندازد. ظاهراً این مرد خود مرتکب جنایت مشابهی شده است و پس از خواندن خبر صفحهٔ حوادث روزنامه، سراسیمه می‌کوشد تا با تمهیداتی بهتر، مانع از برملا شدن جنایت خویش شود. داستانک «صفحهٔ حوادث» با این پیرنگ ظاهراً گسسته اما در واقع مرتبط، چنین القا می‌کند که تکرار فاجعه (که در این مورد با جنایت بازنمایی گردیده) آن قدر روزمره و عادی شده است که دیگر بهت‌آور نیست. فاجعه زمانی دهشت‌آور تلقی می‌شود که نه امری مکرر، بلکه رخدادی غیرمترقبه باشد. ما انواع خبرهای هولناک و رقت‌بار را با خونسردی می‌خوانیم یا در روزمره‌ترین موقعیتها (سفرهای درون‌شهری در تاکسی، مهمانیهای خانوادگی، ...) می‌شنویم، اما به سبب خو گرفتن با فاجعه، واکنش در خور شأن انسان را بندرت نشان می‌دهیم. واکنش اکثر ما در این قبیل موقعیتها، به تأسف ظاهری و شاید اظهار تعجب فرو کاسته شده است. مشاهدهٔ عابری که هنگام عبور از عرض خیابان بر اثر تصادف با اتومبیل مصدوم شده و به علت متواری گشتن راننده مقصر از صحنه تصادف در حال جان دادن بر کف خیابان افتاده است و همچنین مشاهده این که سایر رانندگانی که با اتومبیل از محل تصادف می‌گذرند، به رغم وقوف به آنچه رخ داده، داوطلب رساندن مصدوم به بیمارستان نمی‌شوند، به چنان رویداد مکرر و آشنایی تبدیل گردیده که چه بسا خود ما نیز در موقعیتی مشابه، واکنشی بیش از نظاره‌گری کنجکاوانه، اما عاری از احساس و توأم با بی‌اعتنایی از خود نشان ندهیم. ما در فرهنگی زندگی می‌کنیم که با تبدیل شدن خودمداری[15] به اصلِ به رسمیت شناخته نشده، اما تخطی‌ناپذیر روابط اجتماعی، روزمرگی فاجعه- تا زمانی که فاجعه دامنگیر خودمان نشود- در بهترین حالت صرفاً تأسف برمی‌انگیزد، اما این تأسف به همدلی و دلسوزی واقعیِ منجر نمی‌شود و ضرورت پیشگام شدن در انجام دادن عملی انسانی را به یادمان نمی‌آورَد.

داستانک «صفحهٔ حوادث»، البته جنبه سیاهتری از سیطره فرهنگ خودمداری را برجسته می‌کند. آحاد جامعه‌ای که فجایع برآمده از میل بشر را به اندازه بلایای طبیعی (زلزله و سیل و...) پدیده‌هایی مکرر یا اجتناب‌ناپذیر یا عادی شده محسوب می‌کنند، وقتی هم که از مصداقهای فاجعه باخبر می‌شوند، به جای اینکه امیال ویرانگرانه خود را مهار کنند، انگیزه قوی‌تری برای یافتن راههای مؤثرتر ارتکاب فجایع مشابه پیدا می‌کنند. شخصیت اصلی این

داستانک پس از خواندن خبر صفحهٔ حوادث درمی‌یابد که به فوریت باید به محل جنایت شخصی خودش برود تا با انداختن سنگی بزرگ به داخل چاه، مانع افشای فاجعه‌ای شود که خود آفریده است. نویسنده داستان از طریق رویدادی بهت‌آور (این که «مرد» پس از خواندن خبر، دست اندر کار تثبیت جنایتی مشابه می‌شود) و با تأنی در بازگویی نحوه واکنش شخصیت اصلی (رفتن او«به سمت درختهای باغ»، گرداندن « نگاهش... توی تاریک روشن چاه»، دیدن « هر سه نفر» از قربانیان جنایت، به گوش نرسیدن «صدای ناله»، «با زحمت» بلند کردن «سنگ بزرگی» و هل دادن آن به پایین « از روی لبه‌ی چاه») از این جنبه سیاه از فرهنگ معاصر صناعت‌مندانه آشنایی‌زدایی می‌کند. کندن شدن آهنگ روایت در پاراگراف دوم و پایان دادن داستانک با فرجامی بسیار نامنتظر و شوکه‌کننده، تمهیدی مؤثر برای عطف توجه به واکنشهای رایج به فاجعه و باز تولید گسترده فرهنگ خودمداری توسط آحاد جامعه است. در پس زمینه‌ای تا به این حد دهشت‌آور از روزمرگی فاجعه و میل به تشدید خباثت، آخرین جمله این داستانک هولناک‌ترین و موحش‌ترین جملهٔ آن نیز هست: «بعد [مرد] آرام آرام به سمت خانه‌اش برگشت.» وقوف به فاجعه نه فقط تنفر و همدلی انسانی برنمی‌انگیزد، بلکه میل به ارتکاب فاجعه را تقویت می‌کند.

نتیجه‌گیری

داستانک ژانری است که نه فقط منابع نظری فراوانی به زبان فارسی دربارهٔ آن نمی‌توان یافت، بلکه همچنین به نسبت سایر شکلهای ادبیات داستانی (بویژه داستان کوتاه)، در کشور ما کمتر نوشته می‌شود. به عبارتی، فقر نظریِ ما در زمینه این ژانر، یا توجه کمتری که به این ژانر معطوف کرده‌ایم، تناظر دارد با قلّت نمونه‌هایی که از این نوع ادبی در ادبیات معاصرمان می‌توانیم سراغ بگیریم. شباهت ساختار و همانند بودن عناصر داستانک با داستان کوتاه، این دو ژانر را بسیار به یکدیگر نزدیک می‌کند، چندان که می‌توان گفت تفاوت این دو ژانر بیشتر کمی است تا کیفی. اندک بودن تعداد واژگانی که به طور معمول در داستانک به کار می‌رود، این نوع از روایت را به شکل مینیاتوری از داستان کوتاه تبدیل می‌کند. با این حال، باید افزود که این فشردگی فوق‌العاده همچنین ایجاب می‌کند که نویسنده داستانک، به مراتب بیش از

نویسنده داستان کوتاه، بکوشد تا همهٔ عناصر روایت را به یکدیگر مرتبط سازد و از این طریق موجبات انسجام ساختاری داستانک را فراهم آوَرَد. عمده‌ترین تفاوت کیفی داستاک با داستان کوتاه را باید در همین ایجاز ساختاری و الزاماتی جست که از نظر شخصیت‌پردازی و پروراندن مضمون به نویسنده تحمیل می‌کند.

داستانک «صفحهٔ حوادث» نوشتهٔ داستان‌نویس معاصر علی قانع را می‌توان نمونهٔ موفقی از ژانر داستانک دانست. نویسندهٔ این داستانک با به کار بردن فقط ۱۴۵ واژه توانسته است روایتی کاملاً سامان‌دار و منسجم بیافریند که در آن، دو عنصر شخصیت و پیرنگ در خدمت پروراندن و القای درونمایه‌ای فرهنگی قرار گرفته‌اند. «صفحهٔ حوادث» با بهره‌گیری از تکنیکهایی که فرایند ادراک خواننده را کند می‌سازد، از برخی مسائل اجتماعی که به سبب تکرار به موضوعاتی «عادی» و ناپیدا تبدیل شده (روزمرگی فاجعه و فرهنگ خودمداری)، هنرمندانه آشنایی‌زدایی می‌کند. این داستانک مصداق بارز اصطلاح «دخالت نقادانه»[۱۶] در نقد ادبی مدرن است؛ زیرا فرهنگ را موضوع کاوشی انتقادی قرار می‌دهد و قرائتی ایضاً نقادانه از چند و چون روابط انسانی و واکنشهای عاطفی در جامعهٔ کنونی ما ارائه می‌کند. به تعبیری می‌توان گفت این داستانک چشم‌اندازی تأمل‌برانگیز در خصوص فرهنگ مسلط اجتماعی می‌گشاید و به رغم موجز بودنش، با دلالتهای گسترده‌تری که القا می‌کند، فرهنگ را موشکافانه مورد کالبد شکافی قرار می‌دهد. نوشته شدن این داستانک، مانند ارائهٔ روایتی دیگر از فجایع انسانی‌ای است که پس از زلزلهٔ بم رخ دادند و هزار بار هراس‌آورتر و تکان‌دهنده‌تر از ویرانیها و مصیبتهای ناشی از خود آن زلزله بودند. از این رو، تمامیت زیبایی‌شناختی این اثر همراه با درونمایه‌ای که از آن برمی‌آید، حکم دعوتی ضمنی برای وقوف به (و رویاروی شدن با) آن جنبه‌ای از فاجعه‌های مکرر دارد که هرگز با خواندن ستون صفحهٔ حوادث روزنامه‌ها نمی‌توان از آنها اطلاع یافت.

پی‌نوشت

1. short short story
2. Hugh Holman
3. William Harmon
4. Edgar Allan poe
5. Plot
6. exposition
7. atmosphere
8. conflict
9. rising action
10. climax
11. dénouement
12. syntax
13. theme
14. shklovsky
15. solipsism
16. critical intervention

منابع

۱. قانع، علی؛ **وسوسه‌های اریبهشت**، تهران: انتشارات دشتستان، ۱۳۸۲.

۲. میرصادقی، جمال؛ **ادبیات داستانی: قصه، داستان کوتاه، رمان**؛ تهران: انتشارات شفا، ۱۳۶۶.

۳. میرصادقی، جمال، و میرصادقی (ذوالقدر) میمنت؛ **واژه‌نامه‌ی هنر داستان‌نویسی: فرهنگ تفصیلی اصطلاح‌های ادبیات داستانی**؛ تهران: کتاب مهناز، ۱۳۷۷.

4. Holman, C. Hugh, and William Harmon. **A Handbook to Literature**. 5th ed. New York: Macmillan, 1999.

5.Reid, Ian. **The Short Story**. London: Routledge, 1991.

6.Shkolovsky, Victor." **Art as Technique**". Literary Theory: An Anthology. Ed. Julie Rivkin and Michael Ryan. London: Oxford, 2004.pp.17-23.