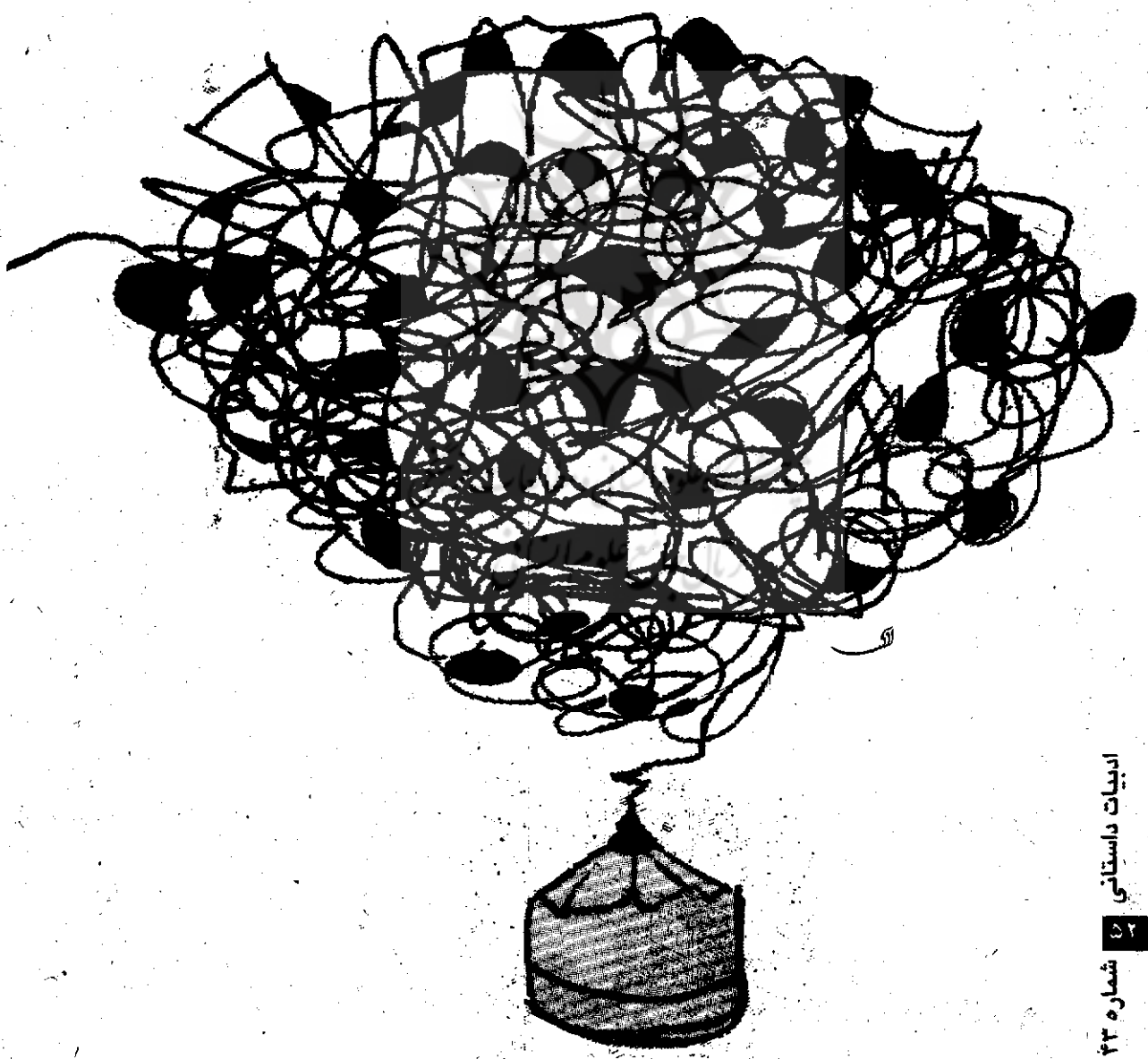
در نقد هر داستان کوتاه درک طرز ارتباط آن با خواننده و چگونگی تحصیل این درک در درجهٔ اول اهمیت قرار دارد. ولی خواننده قبل از اینکه به این ارتباط برسد می خواهد با داستان به گونه ای برخورد کند که در تجربهٔ آن سهیم و شریک باشد. از اینجا به بعد است که آن تجربه داستانی برای وی معنا و مفهوم پیدا می کند. خواننده می خواهد به دلیل ماهیت انسانی خود با بعضی از شخصیتهای داستان همدل و همداستان شود و از آنجا که در زندگی روزمره خود صاحب عمل و کنش است، از این رو می خواهد واکنش و عکس العمل شخصیت داستان را در پیرامون و محیط خود را دریابد. نویسنده در داستان کوتاه، تخیلی از واقعیت را ارائه می دهد که باورکردنی می نماید. به طوری که خواننده باید آن را به گونهٔ عملی پذیرفتنی، بپذیرد.

حتی در داستانهای تخیلی و علمی ـ تخیلی هم که خواننده می داند وقایع آن چندان ارزش واقعی ندارند آنچه توصیف می شود، می باید به موجب اندیشه احتمال باوری خواننده، قابل باور جلوه کند. شراکت در تجربه ای که نویسنده ارائه می دهد، شراکتی است در کل عملی که شخصیتها و یا رویدادهای داستانی از طرف نویسنده برای داستانی کردن یک عقیده محوری درباره زندگی، برگزیده شده اند. این عقیده را مضمون یا درونمایهٔ (Theme) داستان می نامند. مضمون اصولاً گزینش نویسنده از شخصیتها، طرح (پلات)، فضا، کشمکش، زاویه دید و سبک (آگاهانه و ناآگاهانه) را کنترل می کند.

بررسی و تحلیل عناصر گوناگون داستان به درک و فهم مضمون آن داستان کمک می کند. موفقترین داستان کوتاه، داستانی است که همهٔ عناصر داستانی را به گونه ای تلفیق و ترکیب کند که بین تمام آنها نوعی تعامل مشترک و مرکب ایجاد شود. به همین دلیل جدا کردن عناصر واحد دشوار است (مثلاً



صحبت کردن دربارهٔ شخصیت بدون صحبت کردن در زمینهٔ طرح یا فضاسازی و یا کشمکش غیرممکن است چون طرح را اغلب، شخصیتها پیش می برند و فضاسازی در معرفی شخصیتها نقش اساسی دارد و کشمکش هم از جایگیری شخصیتها در موقعیتهای گوناگون حاصل می شود. از این رو قبل از صحبت درباره هریک از این عناصر، باید آنها را تعریف کنیم.

بهتر آن است که از اصطلاح روایت (narrative) شروع کنیم. البته روایت، نوعی داستان است و داستانها با افرادی سروکار دارند که شخصیت (character) نامیده می شوند و در زمان و مکان (فضا = setting) ویژه ای دست به عمل می زنند و در الگویی از وقایع نوع خاصی از کشمکش (Conflict) را به وجود می آورند. این الگوی وقایع را پلات (plot = طرح) می نامند. به مهمترین شخصیت داستان یعنی شخصیت محوری که همه وقایع داستان دور و بر او تنیده می شود، شخصیت اصلی (protagoinst) اطلاق می شود. در داستان کوتاه معمولاً یک شخصیت اصلی وجود دارد؛ ولی بعضی از داستانها گاهی بیش از یک شخصیت اصلی دارند.

شخصیتها باید باور کردنی باشند؛ یعنی خوانندگان آنها را به عنوان افراد واقعی و پذیرفتنی، بپذیرند. شخصیتها گاهی ساده (Flat) و زمانی جامع (round) هستند. شخصیتهای ساده، تک ساحتی و یک بُعدی اند؛ شخصیتهای جامع چند ساحتی و چند بعدی هستند. در داستان کوتاه انواع دیگر شخصیتها هم می تواند قابل قبول باشد. این بدان معنا نیست که افراد واقعی می توانند تک ساحتی و یک بُعدی باشند، بلکه در داستان فقط می توان یک بُعد انسان را درک کرد. شخصیتها مخصوصاً انسانهایی هستند که صفات طبیعی شان، آنها را از شخصیتهای داستانی دیگر متمایز می کند. روندی که طی آن، نویسنده به آفرینش شخصیت داستانی می پردازد، به شخصیت پردازی (characterization) معروف است. نویسنده به دو طریق می تواند به شخصیت پردازی بپردازد: او می تواند از مفاهیم مستقیم (direct) برای توصیف حالت و جلوه طبیعی شخصیت بهره گیرد. مثلاً می تواند بگوید که سالی (sally) پنج پا و چهار اینچ قد، ۱۱۰ پوند وزن، موی بلوند و چشمان آبی دارد. و یا می تواند به توصیف صفات فکری و اخلاقی و میزان احساسات و عواطف شخصیت خود بپردازد. یعنی می تواند بگوید که سالی دختر روشنی است که به پدر و مادرش احترام می گذارد و ناخشنودی آنها را برنمی تابد. و یا اینکه نویسنده از مفاهیم نمایشی (dramatic) بهره بگیرد و شخصیت خود را برای ارائه واکنشهای و رفتارها و گفتارهایش در موقعیتهای متعدد و گوناگون نمایشی قرار دهد.

رفتار هر شخصیت باید با شخصیت و هویت او همخوانی داشته باشد؛ شخصیت ویژه ای که در موقعیتی ویژه قرار داده می شود، باید روش و رفتاری ویژه از خود نشان دهد. انگیزهٔ رفتارهای او باید چنان منطقی باشد که خواننده آن را بپذیرد. هنری جیمز (Henry James) این نکته را به خوبی تشریح می کند. او می گوید:

«شخصیت چیست، جز تعیین واقعه؟ واقعه چیست، جز تصویر شخصیت؟».

شخصیتهای داستان کوتاه معمولاً یا افرادی معمولی اند و یا تیپ. «نویسنده داستان کوتاه برخلاف رمان نویس، فضای کمی برای گسترش کامل شخصیتها دارد. از این رو برای کسب مفهوم وسیع و یا تعمیم مضمون خود، به اجبار شخصیتهایی نمادین انتخاب می کند.

هنگامی که یک شخصیت اصلی با یک شخصیت دیگر درگیر می شود، این شخصیت دیگر شخصیت مخالف (antagonist) نامیده می شود. البته کشمکش به چالش بین افراد محدود نمی شود. شخصیت اصلی ممکن است با سرنوشت، خدایان اساطیری و یا محیط درگیر شود و اینکه کشاکش او از نوع کشمکش درونی باشد یعنی جایی که با پاره ای از خویش در چالش است و یا درگیر نظامهای ارزشی و یا آرمانها و آرزوهاست و یا اینکه درگیری درونی او در برخورد وی با یک فرد و یا چیزی بیرون از خود او، عینیت می یابد.

شخصیت اصلی کشمکش خود را با زنجیره ای از حوادث از پیش می برد که پلات و یا ساختار روایی (narrative structure) داستان را ایجاد می کند. نویسنده برای آرایش و تنظیم وقایع راههای گوناگونی دارد. او می تواند از آغاز کشمکش شروع کند و سپس وقایع را به گونه سالشمار نظم دهد و یا می تواند با ترتیب و آرایش سالشمارانه ای شروع کند و سپس با شگرد برگشت به گذشته واقعه و یا وقایع را روشن سازد و آن را در زمانی سبق بر آن قرار دهد؛ نویسنده همچنین می تواند

شگردهای داستان کوتاه

● یعقوب آژند

از وسط داستان شروع کند (از medias res) و سپس قبل از رسیدن به پایان روایت، به وقایع قبلی بازگردد.

ساختارروایی معمولاً الگویی خاص به خود می گیرد. نویسنده کار خود را با ارائه اطلاعاتی به خواننده شروع می کند، طوری که او را سردرگم می کند تا برای درك کشمکش در پی خود بکشاندش. این اطلاعات ضروری را زمینه چینی داستانی (Exposition) می نامند.

سپس نویسنده به ارائه وضعیت بغرنج (complication) و یا کشمکش می پردازد. این بخش از روایت را معمولاً عمل فرازی (rising action) می نامند. نقطه اوج (climax) سرآغاز عملی است که به گره گشایی (resolution) و یا عمل فرودی (Falling action) می انجامد. گره گشایی (یا: denouement) معمولاً با افشاگری همراه است که شخصیت اصلی و یا خواننده به درك و کشف نوعی از معما در داستان نایل می شود.

نویسنده در ارائه عمل داستانی از راه صحنه های (scenes) مستقیم نمایشی و یا با تلخیص (summaries) عمل داستانی به ترسیم بعضی از وقایع می پردازد. اهمیت و مفهوم همبستهٔ وقایع می تواند با ارجاع به این مسأله که آیا نویسنده آنها را با صحنه نشان داده است و یا از طریق تلخیص، کشف شود.

پلات یا طرح در داستان کوتاه و یا بعضی از کنشهایی که پاره ای از پلات را تشکیل می دهد، می تواند نمادین و رمزی باشد که در این صورت عمل نمادین (symbolic action) نامیده می شود. اگر شخصیتی حتی کورسویی در یک اتاق تاریک، روشن کرده باشد، نوری بر گره گشایی داستان افکنده است. حتی حالت او نیز اهمیت دارد، روشن کردن سریع یا کُند و یا در حالت پاورچین یا شتاب آلود از احساسات او که می خواهد به نوعی مشکل را حل وفصل کند، نشان دارد. تکرار اعمال نیز گاهی حالت نمادین و رمزی به خود می گیرند. این تکرار خواننده را وادار می کند به مفهوم نمادین عمل توجهی دوچندان کند. گاهی نیز کل ساختارروایی یک داستان حالت نمادین و رمزی دارد. این ویژگی دربارهٔ داستانهایی صادق است که از الگوی رؤیایی تبعیت می کنند و یا یک الگوی عمومی بشری را تکرار می نمایند.

علاقه طبیعی خواننده به توالی رویدادهای داستان، همراه با تنشی که به وسیلهٔ وقایع قبلی ایجاد شده و یا مهارت نویسنده در بهره گیری از پیش نشانه ها (Fore shadowing)، حالت تعلیق (suspense) را ایجاد می کند (حالتی از انتظار که در پی کشف وقایع بعدی است). در داستانهای موفق معمولاً تعادل و موازنه ای ظریف بین حالت تعلیق و بهره گیری از پیش نشانه ها موجود است (حالت تعلیق خواننده را در یک سطح آگاهانه نگه می دارد که نمی داند گره گشایی پلات چگونه خواهد بود و وظیفه پیش نشانه ها هم در سطح پایینی قرار دارد و به خواننده می رساند که بعداً چه اتفاقی رخ خواهد داد). روند پیش نشانه ها هرگز در جریان طبیعی وقایع وقفه ایجاد نمی کند؛ گاهی اتفاقی و تصادفی به نظر می رسد، ولی نتیجه گیری خواننده را در دست دارد و کنترل می کند و به او مجال می دهد تا در پایان داستان ناگزیر، نتیجه داستان را بپذیرد. هنگامی که یک نفر داستانی را بازخوانی بکند متوجه روشهایی می شود که نویسنده با آن وی را هدایت کرده تا منتظر روی دادن واقعی رخدادهای داستان باشد.

وقایع پلات داستان در یک زمان و مکان ویژه رخ می دهد. فضاسازی داستان موفق به اندازه عناصر داستانی دیگر، اهمیتی در خور دارد و مثل عناصر داستانی دیگر هرگز وجود منفرد و مجزا ندارد. فضاسازی به تشریح شخصیتها و موقعیت داستانی کمک می کند؛ فضاسازی به جوّ (atmosphere) و یا حالت (mood) مسلط داستان یاری می رساند و در پیش نشانه سازی می تواند موثر و فعال و نیز می تواند نمادین و رمزی باشد.

داستانهایی که با شخصیتهای درگیر سروکار دارند معمولاً از زاویه دید (point view) ویژه ای نوشته می شوند. هنگامی که اصطلاح زاویه دید در تحلیل داستان به کار رود اهمیت خاصی پیدا می کند، که نباید آن را با کاربرد روزمره به اشتباه گرفت. زاویه دید به حالتی اشاره دارد که از آن زاویه و یا حالت چیزی مورد توجه و یا ارزیابی قرار گیرد؛ کاربست معمولی آن، آن را با نظر و عقیده یکی می سازد. مثلاً اگر کسی از شما نظرتان را درباره شعری بپرسد، معمولاً علاقه و یا عدم علاقه خود را بدان شعر ابراز و یا بعضی از اندیشه هایتان را دربارهٔ آن اظهار می کنید. ولی در تحلیل داستان کوتاه «زاویه دید همیشه اشاره به زاویهٔ ویژهٔ برتری دارد که داستان را می نویسد [یا می گوید]». دو زاویه دید وسیع وجود دارد که نویسنده می تواند یکی از آنها را انتخاب کند:

(۱) اول شخص مفرد.

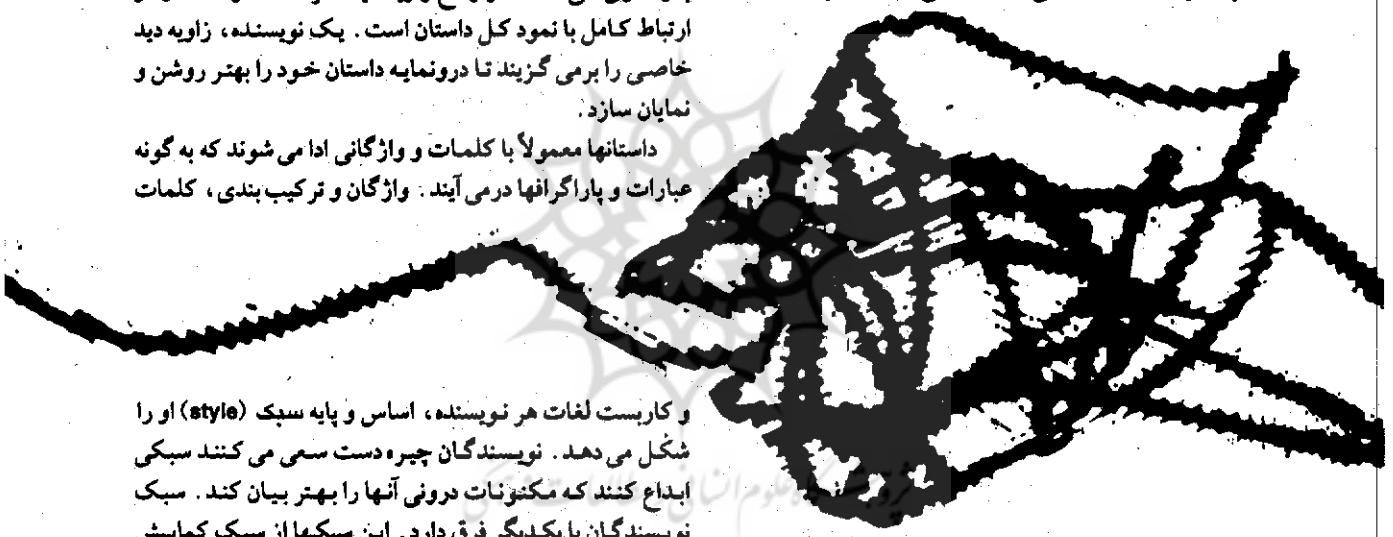
(۲) سوم شخص.

زاویه دید اول شخص با زاویه ای سروکار دارد که داستان را با سبک و صدای خود می گوید و می نویسد. داستانی که به این طریق نوشته شود، معمولاً روایت اول شخص (Frist-person narration) نامیده می شود. در اینجا راوی می تواند شخصیت اصلی و یا یک شخصیت فرعی و یا حتی نگرنده ای باشد که در خارج از عمل داستانی نشسته است.

روایت اول شخص دارای مزیت و برتری ذاتی است. این روایت خواننده را قادر می سازد تا نزدیکی به نسبت یکسانی با نگرنده پیدا کند چون راویِ اول شخص عمل داستانی را به شیوه ای شبیه شیوهٔ خواننده می بیند و می نگرد. او از افکار و

اندیشه های خویش آگاهی دارد و می تواند آنها را بیان کند، ولی البته از تفکر و اندیشه های دیگران چیزی نمی داند مگر اینکه او را در جریان این افکار گذاشته باشند. بنابراین آنچه او می بیند و گزارش می کند محدود به نقطه دید اوست و او با حسّ پذیری و توانایی خود، آنچه را که می بیند و تجربه می کند، درمی یابد. بلافصلی و توانایی راوی اول شخص بعضی از عیوبی را که این محدودیتها ایجاد می کنند، متعادل و متوازن می سازد.

خواننده هرگز نباید راوی را با نویسنده اشتباه بگیرد. راوی یک شخصیت داستانی است که نویسنده او را خلق کرده و با مهارت آفریده است تا به خواننده اطلاعاتی خارج از قدرت راوی بدهد چون راوی در شخصیت و جهتگیریهای خاص خود محبوس است. فرض کنید خواننده ای داستانی را می خواند که راوی آن در عبارات نخستین آن، خود را شهروند با تدبیری معرفی می کند که همیشه چگونگی رفتار در یک جمع فرهیخته و با نزاکت را می داند. سپس، طی چند عبارت بعدی، راوی از تجارب خود از یک میهمانی صحبت می کند و خواننده با یک



صحنه نمایشی او را در عمل داستانی خود می بیند. در آن میهمانی رفتار راوی او را فردی بسیار خام و خشن و تراشیده می نمایاند. در اینجا تناقض بین آنچه راوی مدعی آن بود (و یا تصور می کرد که بود) و آنچه واقعاً رخ داده، معلوم می شود. نویسنده کاملاً ماهرانه شخصیت و موقعیت خود را طوری سامان می دهد که به خواننده عدم صداقت راوی را نشان دهد. خواننده همیشه در پی دریافت این است که آیا به راوی می توان کاملاً و یا به طور نسبی اعتماد کرد و یا اینکه چنان جهت دار است که در هیچ چیز اعتمادی بر او نیست. عدم اعتماد و یا اعتماد خواننده به راوی مفهوم و معنای داستان را تحت تأثیر خود قرار می دهد.

روایت سوم شخص امکانات چندی را در بردارد. در اینجا نویسنده، به خود، حالت دانای کل می گیرد تا در هر کجا که دلخواهش بود اندیشه ها و افکار شخصیتهایش را برملا سازد و صحنه ها را به دلخواه عوض کند. یا اینکه نویسنده می تواند زاویه دید خود را محدود به یک شخصیت واحد کند که نگرنده محوری (central observer) عمل داستانی است.

سرانجام نویسنده می تواند یک زاویه دید کاملاً عینی (objective view) اتخاذ کند و از آن به بعد همچون دوربینی که آنچه را می بیند ثبت و ضبط می کند، عمل نماید.

جریان سیال ذهن (stream of consciousness) شگردی است که اغلب در یک روایت سوم شخص به کار می رود و وسیله ای است که نویسنده با آن افکار و احساساتی را که بدون منطق روشن سرریز می شود، بازگویی می کند. مردم معمولاً جمله به جمله نمی اندیشند و یا اندیشه های آنها دقیقاً در عبارات تنظیم نمی شود. گاهی افکار و اندیشه ها روند تداعی را طی می کنند که شخص کاملاً از آن آگاه نیست و بر آن تسلط ندارد. نویسنده در ارائه این حالت تلاش می کند تا ذهنیات نامنظم را که آشفته و درهم می نمایند، در کنار هم قرار دهد. امّا خواننده باید به خاطر بسپارد که تأثیر و نمود آشفتگی در داستان فقط روشن و آشکار است نه واقعی: نویسنده ذهنیات شخصیتهایش را به منظور هدفی که در نهایت اهمیت دارد، بازسازی می کند. در واقع زاویه دید هر قطعه از داستان در ارتباط کامل با نمود کل داستان است. یک نویسنده، زاویه دید خاصی را برمی گزیند تا درونمایه داستان خود را بهتر روشن و نمایان سازد.

داستانها معمولاً با کلمات و واژگانی ادا می شوند که به گونه عبارات و پاراگرافها درمی آیند. واژگان و ترکیب بندی، کلمات و کاربست لغات هر نویسنده، اساس و پایه سبک (style) او را شکل می دهد. نویسندگان چیره دست سعی می کنند سبکی ابداع کنند که مکنونات درونی آنها را بهتر بیان کند. سبک نویسندگان با یکدیگر فرق دارد. این سبکها از سبک کمابیش بغرنج تا سبک بسیار بغرنج و متکلف را شامل می شود؛ نویسنده ای همچون *ارنست همینگوی* از کلمات و عبارات ساده و سلیس بهره می گیرد و نویسنده ای نظیر *ویلیام فاکنر* از واژگان چند سیلابی و ترکیبات پیچیده استفاده می کند. سبک فاکنر در ادبیات معاصر صیت و شهرتی در خور دارد. هر شگرد سبکی که وی به کار می بندد در ارتباط مستقیم با انتقال تبیین حقیقت از سوی اوست. او در نوشته های خود برای تکمیل تجلی کامل گذشته و حال از شگردهای گوناگون بهره می گیرد. عبارات مطوّل، فهرست واژگان، بندهای صفت گونه، تکرار کلمات و عبارات، تبیینات درون پرانتز، و پرانتز در پرانتز، و کاربست مکرر وجه وصفی گذشته، در آثار فاکنر با زوایای دید متغیّر و پلاتهای درهم تنیده تلفیق می شود تا تداوم بی امان تجارب و شدت و پیچیدگی خود زندگی را به تصویر کشند.

لحن (tone) صدا و یا گرایش نویسنده است که از لابه لای

اثر ظاهر می شود و نه تنها چیزی متمایز و جدا از سبک نیست بلکه نمی توان آن را از سایر مواد داستان مجزا کرد. از این رو خواننده باید از لحن گزارشها و تفسیرهایی که راوی و یا نویسنده ارائه می دهد آگاه باشد. مثلاً اگر کسی نتواند لحن آیرونی (Ironic) اثری را دریابد، کل محور داستان را از دست خواهد داد. ضرورتهای درونمایه، لحن را تنظیم و کنترل می کند. بسان تنظیم و کنترلی که در زمینهٔ سایر عناصر انجام می گیرد. وحدت کل اثر انسجام و هماهنگی درونی آن را ایجاب می کند.

به عبارت دیگر، هویت شناسی شخصیتها، کشمکش، پلات، فضاسازی، جوّ، زاویه دید و سبک به خودی خود تفسیری را شکل نمی دهد. تفسیر روند بیرون کشیدن مفهومی از واقعیتهاست، در تفسیر باید همهٔ واقعیتها در نظر گرفته شود و هیچ کدام مورد اغماض قرار نگیرد. این داستان است که یک تفسیر معتبر را از پیش می برد و این تفسیر بر پایهٔ سندی است که در داستان وجود دارد. از این رو در ارائه تفسیری مشروع از یک داستان، مفسر معنی و مفهومی را در درون داستان نمی خواند، بلکه به جای آن تفسیر خود را در بیرون داستان تعبیر می کند و اساس آن را چیزهایی قرار می دهد که در داستان گفته و عمل می شود.

در تحلیل داستان کوتاه لازم می آید که عناصر داستان (پاره ها و یا واقعیتهای داستان) نه به گونه ای مستقل و قائم به ذات، بلکه به صورت درهم تنیده در یک کل مورد ارزیابی و سنجش قرار گیرد. چنین تحلیل و تفسیری در پی آن نیست که «مفهوم پوشیدهٔ» داستان چیست بلکه در صدد کشف مجموعه ای از مفاهیمی است که در لابه لای اشارات، محاوره ها و اعمال درونی داستان نهفته است. داستانها درست مثل خود زندگی، مردم را به فکر و اندیشه و تفسیر و سنجش می کشانند تا آنچه را که اتفاق افتاده بازیابند، بدون اینکه تلویحاً گفته شود که مفهوم کل آنها چیست.

همگان برآنند که خوانندگان اگر هم درباره نکات جزئی داستان تفاسیر متفاوتی ارائه دهند، همیشه دربارهٔ مفهوم اصلی داستان اتفاق نظر دارند. اکثر تجارب واقعی زندگی، درس اخلاقی نابی در پی ندارند. به همین ترتیب، بیشتر داستانها برای خوانندگان راهنمای زندگی نتوانند شد، گو اینکه به خواننده کمک خواهند کرد پاره ای از پیچیدگی وضعیت بشری را درک کند و دامنهٔ عواطف خود را گسترش دهد و تخیل خود را تقویت نماید. هنر بزرگ، هنری است که پیچیدگی جهان ما را همچون آیینه ای باز نماید و آن را تبیین و تشریح کند. □

منبع:

«An Introduction to Literature»