

## داستان کلان به‌مثابه ژانری فرعی در شکار سایه اثر ابراهیم گلستان

لیلا صادقی\*

دانش‌آموخته دکتری زبان‌شناسی، دانشگاه تهران

### چکیده

پدیده‌ها دو ساختار خرد و کلان دارند. ساختار خرد به اجزای اثر و زنجیره جمله‌ها در گفتمان می‌پردازد و ساختار کلان در سطحی بالاتر به پردازش اثر نظر دارد که پیرنگ یا مفهوم کلی اثر را شامل می‌شود. بر اثر تعامل میان این دو ساختار، ساختار دیگری ایجاد می‌شود که «داستان کلان» نامیده می‌شود. این ساختار داستان‌های غیرمرتبطی است که ساختارهای طرح‌واره‌ای مشابهی دارد؛ به‌طوری که ساختار کلان فضای طرح‌واره‌ای پیرامتن با فضای دیگر متون موجود در اثر ادغام، و به فضای جدیدی منجر می‌شود.

پرسش این پژوهش چستی داستان کلان و چگونگی کارکرد آن در گفتمان داستانی است و اینکه چگونه ساختارهای خرد و کلان برای ساختن داستان واحد با یکدیگر سازگار می‌شوند. فرضیه این پژوهش، وجود ساختاری است که بر اثر تعامل ساختار کلان و خرد در شکار سایه اثر ابراهیم گلستان رخ می‌دهد و به‌مثابه لایه‌ای عمل می‌کند که ساختارهای ازهم‌گسسته را به‌واسطه استفاده از ابزارهای پیرامتنی به هم می‌پیوندد و رمان‌گونه‌ای متشکل از داستان‌های کوتاه شکل می‌دهد. پیوند این داستان‌ها به‌وسیله داستانی ناگفته - که همان داستان کلان است - شکل می‌گیرد و در نتیجه، جامعه‌ای را به‌تصویر می‌کشد که همه افراد آن با وجود تفاوت‌هایشان، الگوی یکسانی را

\* نویسنده مسئول: leilasadeghi@gmail.com

تاریخ پذیرش: ۱۳۹۲/۱/۳۰

تاریخ دریافت: ۱۳۹۱/۷/۳

در زندگی خود تکرار می‌کنند و آن، انتخاب راه غلطی است که به بیهودگی و پوچی منجر می‌شود. از ویژگی‌های برجسته داستان کلان، روایت داستان به‌واسطه ساختار و چیدمان اثر است نه به‌واسطه بیانگری.

واژه‌های کلیدی: ساختار خرد، ساختار کلان، داستان کلان، شکار سایه، ابراهیم گلستان.

### ۱. مقدمه

به‌گفته‌ی ون دایک<sup>۱</sup> (1980)، می‌توان بسیاری از پدیده‌ها را به‌مثابه‌ی کل (ساختار کلان) و به نوعی واحدهای شناختی با توجه به اجزاء، بخش‌ها یا عناصر تشکیل‌دهنده‌ی این پدیده‌ها (ساختار خرد) تعبیر کرد. ساختار خرد به اجزای اثر و زنجیره‌ی جمله‌ها در گفتمان می‌پردازد و داده‌های قواعد کلان را می‌سازد. بنابراین، ساختارهای کلان در سطحی بالاتر به پردازش و بازنمایی اثر می‌پردازد که شامل پیرنگ یا مفهوم کلی آن می‌شود. به‌باور نگارنده، بر اثر تعامل میان این دو ساختار، ساختار دیگری به نام «داستان کلان» ایجاد می‌شود. وجود چنین ساختاری در ادبیات کلاسیک ایران، مانند ساختار *منطق‌الطیر* اثر عطار نیشابوری، مسبوق به سابقه است که در آن، داستان واحدی به نام سیمرخ از روایت‌های متکثر مرغ‌های مختلف ایجاد می‌شود. در *منطق‌الطیر*، پرندگان از میان خود پادشاهی انتخاب می‌کنند و به طی‌طریقی می‌پردازند که در آن قرار است سی‌پرنده به مقصد سیمرخ برسند. وقتی این سی‌مرغ به قاف می‌رسند، تصویر خود را در دریاچه می‌بینند و درمی‌یابند که سی‌مرغ همان سیمرخ است و چیزی جز خود آن‌ها نیست. تمام اجزای این منظومه بلند به‌نوعی برای رسیدن به پایان داستان با هم انطباق دارند و کل روایت داستان از روایت سیزده مرغ در براءت استهلال و ده مرغ در متن - که پنج مرغ آن پیشتر در براءت استهلال ذکر شده است و نه سی‌مرغ - شکل می‌گیرد و درواقع، روایت‌های گسسته با الگوهایی یکسان برای هفده مرغ و یک الگوی متفاوت برای مرغ زرین یا سیمرخ اتخاذ می‌شود؛ به این ترتیب انطباق مفهوم و ساختار رخ می‌دهد یا به عبارت دیگر، انطباق ساختار کلان اثر با ساختارهای خرد (Sadeghi, 2013).

در این پژوهش، چستی داستان کلان و چگونگی کارکرد آن در گفتمان داستانی و همچنین چگونگی تعامل و انطباق ساختارهای خرد و کلان برای ساختن داستان بررسی

می‌شود. در پژوهش دیگری نیز (ر.ک: صادقی، ۱۳۹۱) به چگونگی شکل‌گیری فضاها و ادغام آن‌ها به منظور شکل‌گیری ساختار کلان پرداخته شده است. فرضیه پژوهش حاضر، وجود ساختاری است که بر اثر انطباق طرح‌واره‌های موجود در پیرامتن به مثابه ساختار کلان با ساختار خرد رخ می‌دهد و به عنوان لایه‌ای عمل می‌کند که ساختارهای از هم گسسته را به واسطه استفاده از الگوهای مشابه پیرامنتی به هم می‌پیوندد و رمان‌گونه‌ای متشکل از داستان‌های کوتاه شکل می‌دهد. پیوند این داستان‌ها به واسطه داستانی ناگفته - که همان داستان کلان است - شکل می‌گیرد و خواننده می‌تواند نتیجه‌گیری کند. بنابراین، برخی از آثار داستانی فقط در سطح ساختار خرد و کلان رخ نمی‌دهند و ساختار دیگری به نام داستان کلان در اثر وجود دارد که باعث فعال شدن نقش خواننده در خوانش اثر می‌شود.

## ۲. پیشینه مطالعات

در ادبیات داستانی ایران گونه‌ای از داستان‌نویسی شکل گرفته است که پایه اولیه آن را در داستان‌های ابراهیم گلستان می‌توان جست‌وجو کرد. این گونه داستانی را داستان‌های به هم متصل<sup>۲</sup> یا «رمان در داستان» می‌نامند که در غرب سابقه آن به مجموعه داستان *دوبلینی‌ها* (۱۹۱۴) اثر جیمز جویس می‌رسد. درباره این ژانر جدید که گونه‌های مختلفی را نیز در خود دارد، مباحث بسیاری مطرح شده است (ر.ک: Morris & Maggie Dunn, 1995; Lusher, 1989; Lundén, 1999; Ferguson, 2003; Nagel, 2010; Forkner, 2012). «رمان در داستان» به مجموعه داستان‌هایی گفته می‌شود که داستان‌های مجموعه به واسطه برخی عناصر اشتراک‌ساز به هم پیوند می‌خورد و یکپارچگی داستان‌های اثر به واسطه اشتراک در یکی از عناصر داستانی آن مجموعه به وجود می‌آید؛ برای مثال مکان مشابه، زمان مشابه، شخصیت‌های مشابه و غیره. این نوع داستان‌نویسی در دهه‌های اخیر در غرب طرفداران بسیاری داشته است و خواندن آن‌ها مانند نگاه کردن به حقیقت در یک منشور از جهات مختلف تلقی می‌شود.

به‌باور جیمز نایجل<sup>۳</sup> (2001)، ریشه‌های این ژانر جدید در مجموعه داستان *حکایت‌های یک مسافر*<sup>۴</sup> (۱۸۲۴) اثر واشینگتن ایروینگ<sup>۵</sup> دیده می‌شود که بخش‌های داستانی از لحاظ درون‌مایه‌ای به هم نزدیک هستند؛ اما او ابداع این ژانر را به ناتانیل هاتورن<sup>۶</sup> نسبت می‌دهد

که به طور کل، دغدغه‌اش ایجاد مجموعه‌داستان‌های منسجم بوده است (Nagel, 2001: 50). سوزان فرگسون<sup>۷</sup> (2003) نیز آغاز این ژانر را با *دوبلینی‌ها* (۱۹۱۴) اثر جیمز جویس می‌داند. به گفته کی. ال. کوک<sup>۸</sup> در همایشی در دانشگاه آریزونا، این ژانر بخش‌های خاکستری میان مجموعه‌داستان و رمان را آشکار می‌کند.

سوزان گارلند<sup>۹</sup> (۱۹۸۸) بر این باور است که مهم‌ترین ویژگی مجموعه‌داستان‌های به‌هم‌متصل این است که داستان‌ها در عین استقلال به هم مرتبط‌اند؛ به عبارت دیگر خواننده می‌تواند داستان‌ها را هم به صورت تک‌داستان و هم در رابطه با دیگر داستان‌های مجموعه بخواند. بیشتر این نوع داستان‌ها دارای صدایی منسجم و یا پیرنگی مرکزی نیستند (Mann, 1989; Nagel, 2010: 12). به عقیده کوک، این نوع داستان‌ها به واسطه برخی عناصر مشترک به یکدیگر نزدیک می‌شوند؛ این عناصر عبارت‌اند از: مکان (*دوبلینی‌ها* اثر جیمز جویس، ۱۹۱۴)، شخصیت اصلی (*سه‌گانه* اثر جان آلدایک،<sup>۱۰</sup> ۱۹۷۶)، شخصیت‌های موجود در یک گروه یا خانواده (*داروی عشق* اثر لوئیس اردریک،<sup>۱۱</sup> ۱۹۸۴)، یک برهه زمانی خاص (*عصر جاز* اثر اسکات فیتزجرالد،<sup>۱۲</sup> ۱۹۲۱)، درون‌مایه مشترک (*به من اعتماد کن* اثر جان آلدایک، ۱۹۸۷) و ساختار مشخص (*گمشده در تفریحگاه* اثر جان بارت،<sup>۱۳</sup> ۱۹۶۸).

در ایران نیز برای هریک از انواع این عناصر اشتراک‌ساز که داستان‌های یک مجموعه را به هم می‌پیوندند، نمونه‌هایی هست که از آن جمله می‌توان به آثار گلی ترقی، بیژن نجدی، اسماعیل فصیح و غیره اشاره کرد. اما آنچه در این پژوهش اهمیت دارد این است که این ژانر با اولین مجموعه‌داستان ابراهیم گلستان: *آذر، ماه آخر پاییز* به حوزه ادبیات داستانی معرفی می‌شود و با مجموعه‌داستان دوم او: *شکار سایه* از این ساختار فراروی می‌کند و شکل جدیدی از داستان‌های به‌هم‌متصل به نام «داستان کلان» را مطرح می‌کند. نویسنده برای توضیح چستی و چگونگی کارکرد آن، نخست به مبحث ساختار خرد و کلان از دیدگاه ون دایک اشاره می‌کند و سپس به بررسی ژانری نو به نام داستان کلان - که به واسطه انطباق ساختار خرد و کلان ایجاد می‌شود - در مجموعه‌داستان *شکار سایه* می‌پردازد.

### ۳. متن و ساختارهای تفسیری آن

#### ۳-۱. ساختار خرد و کلان

برپایه تعریف ون دایک (1979: 143)، ادبیات مجموعه‌ای از گفتمان‌های خاص نیست که دارای ویژگی‌های متنی مشخصی باشد؛ بلکه جنبه‌ای از ارتباط تلقی می‌شود که به‌عنوان نوعی کنش گفتاری تلاش می‌کند شرایط اجتماعی، نقش‌ها و تأثیرهای چنین کنش‌هایی را در بافت ارتباطی نویسندگان، خوانندگان و غیره نشان دهد. به عقیده ون دایک، ادبی بودن با توجه به نقش چنین گفتمان‌هایی که در تعامل اجتماعی- فرهنگی حضور دارند، تعریف می‌شود. جنبه‌های معنایی فرایند درک ادبی به‌صورت سنتی، تفسیر ادبی نامیده می‌شود (همان، ۱۴۴). خوانندگان بازنمایی معنایی یا مفهومی متن را در حافظه خود می‌سازند؛ به همین دلیل بخش‌های ناگفته‌ای از داستان با عنوان سکوت، امکان بازسازی در ذهن مخاطب را پیدا می‌کند. در بخش تحلیل ساختار خرد، این بخش‌های ناگفته برای ایجاد پیوند با ساختار کلان به شکل‌های مختلفی از سوی مخاطب استنتاج می‌شود. این سکوت نشان‌دار به‌واسطه ابزارهای گفتمانی در متن حضور دارد و نظام زبان بخشی از پیام خود را به‌وسیله بیان و بخشی را به‌واسطه این نوع سکوت- که در ساختار خرد جملات آشکار می‌شود- انتقال می‌دهد (صادقی و سجودی، ۱۳۸۹: ۶۹).

به گفته ون دایک (1979)، انسان در حافظه کوتاه‌مدت یا فعال خود به تجزیه زنجیره‌های ساختار خرد (یک زبان خاص) می‌پردازد که درک و فهم، تفکر و غیره را برعهده دارد؛ درحالی که حافظه بلندمدت محل ذخیره اطلاعاتی است که از حافظه کوتاه‌مدت خارج می‌شود و بعدها با یادآوری یا بازشناسی بازیافت می‌شود. انسان به‌محض اینکه چیزی را می‌فهمد، دیگر به رو‌ساخت اطلاعاتی آن نیازی ندارد؛ در نتیجه مفهوم کلی اطلاعات را فقط در حافظه بلندمدت خود ذخیره می‌کند و طی خواندن داستان، برخی اطلاعات از این حافظه بازیافت می‌شود. اما جمله‌های تازه بیان‌شده یا گزاره‌های زیرساختی یک جمله در حافظه کوتاه‌مدت ذخیره می‌شوند تا در دسترس باشند و بعد بتوانند با گزاره‌هایی مرتبط شوند که پیشتر تفسیر شده‌اند که البته، لازمه آن وجود انسجام در متن است (همان، ۱۴۵-۱۴۶)؛ به این معنا که جمله‌های یک متن از لحاظ معنایی به هم متصل باشند. از سخنان ون دایک این‌گونه استنباط می‌شود که ساختارهای کلان در حافظه

بلندمدت و بخشی از ساختارهای خرد در حافظه کوتاهمدت ذخیره می‌شود؛ به همین دلیل آنچه اجزای اثر را به یکدیگر پیوند می‌دهد، همان چیزی است که در حافظه بلندمدت مخاطب باقی می‌ماند. کل این فرایند به صورت چرخه‌ای عمل می‌کند: به محض اینکه اطلاعات نو در حافظه کوتاهمدت قرار می‌گیرد، اطلاعات کهنه که دیگر حضورشان برای ایجاد انسجام میان جملات کنونی لازم نیست، به حافظه بلندمدت منتقل می‌شود (همان، ۱۴۶). همه فرایندهای شناختی - از جمله درک گفتمان - بر پایه نظام دانشی که ذخیره شده است، در حافظه بلندمدت شکل می‌گیرد.

به‌باور ون دایک (1986)، هر متنی دارای پنج سطح گفتمانی خرد، کلان، سبکی، بلاغی و فراساختاری است که البته، برخی از سطوح زبانی فاقد برخی از این سطوح گفتمانی هستند.

#### جدول ۱: بازنمایی طرح‌واره‌ای سطوح و بازنمایی تحلیل گفتمانی

فراساختار	بلاغت	سبک	کلان	خرد	
	*	*		*	آوایی
	*	*		*	صرفی
	*	*	(*)	*	نحوی
*	*		*	*	معنایی
*	*		*	*	کاربردی

(Van Dijk, 1986: 29)

سطح خرد سطحی از توصیف است که در آن آواها، واژه‌ها و الگوهای نحوی جمله و معنای آن‌ها بررسی می‌شود. بنابراین - همان‌طور که در ستون اول جدول شماره یک مشاهده می‌شود - ساختار خرد دارای همه سطوح زبانی است. اما ساختار کلان فقط در سطح نحوی، معنایی و کاربردی وجود دارد و این بدین معناست که طرح‌واره‌های استعاره‌ای ساختار کلان می‌توانند در بیشتر سطوح ساختار خرد بازنمایی شوند. نکته درخور تأمل در بخش نحو کلان است که همان طرح‌واره‌های شبکه‌ای یا فراساختارهای گفتمانی حاصل از متن به‌شمار می‌روند. داستان‌ها دارای چنین «الگوهای کلی سازمان‌دهی شده‌ای هستند که تعدادی مقوله‌های قراردادی، مانند صورت‌های مختلف آغاز

یا پایان گفتمان، فضای داستان یا عنوان گفتمان را دربرمی گیرند.» (همان، ۲۷). موضوع به سطح کلان و کلی توصیف گفتمان تعلق دارد و با ساختارهای کلان معنایی مرتبط است. سبک نتیجه انتخاب‌هایی است که گوینده از میان متغیرهای مختلف در صورت‌های گفتمان انجام می‌دهد که می‌تواند برای بیان کم‌وبیش همان معنا به کار رود؛ اما با تردید بتوان درباره سبک معنایی یا کاربردی سخن گفت (همان، ۲۷-۲۸).

وقتی زنجیره‌ای از جملات در متن خوانده می‌شود، خواننده می‌خواهد دریابد که این زنجیره، به‌عنوان یک کل، درباره چیست و این خود، نوعی ساختار کلان تلقی می‌شود (همان، ۱۴۷). ابزار شناختی که باعث تکمیل نظریه ساختار کلان می‌شود، قواعد کلان نام دارد که مستلزم دانش جهان مانند قاب‌ها یا «انگاره‌های پویا»<sup>۱۴</sup> است (Schank & Abelson, 1977; Van Dijk, 1986: 34). قواعد کلان نگاشت‌های معنایی هستند که گزاره‌های سطح پایین را به گزاره‌های کلان سطح بالاتر متصل می‌کنند (Van Dijk, 1986: 32)؛ به این معنا که موضوع یا درون‌مایه معنای متن از قواعد کلان خلاصه‌کننده مشتق می‌شود. این قواعد طرح کلی یا مهم‌ترین اطلاعات و بنابراین درون‌مایه یا موضوع هر زنجیره گزاره‌ای در متن را مشخص می‌کنند. قواعد کلان که «تکریری» هستند، اطلاعات را تقلیل می‌دهند و این کاهش به سه شیوه رخ می‌دهد:

الف. حذف: نخست، قواعد حذف عمل می‌کنند که به حذف گزاره‌هایی منجر می‌شوند که در تفسیر نقش خاصی ندارند. این گزاره‌ها اطلاعات موضعی هستند که در ادامه متن نقش چندانی ندارند.

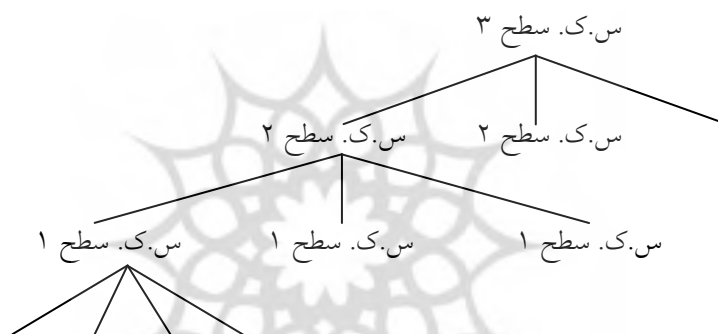
ب. تعمیم: در مرحله بعد، قواعد تعمیم عمل می‌کنند که به تعمیم زنجیره‌ای گزاره‌ها می‌پردازند تا گزاره‌های عام‌تری را جایگزین کنند.

پ. ساخت: در آخر، قواعد ساخت وارد عمل می‌شوند. این قواعد اطلاعات گزاره‌ای را کنار هم نگه می‌دارند که به رخداد‌های مختلف به نام اپیزود شکل دهند و درنهایت، یک گزاره را جایگزین همه گزاره‌هایی کنند که این اپیزود را به‌عنوان یک کل بازنمایی می‌کند. این قاعده را می‌توان وقتی به کار برد که انسان دانش خاصی از جهان داشته باشد.

هر زمانی را می‌توان با اندکی از گزاره‌های کلان و به‌واسطه قواعد کلان خلاصه کرد و این عمل می‌تواند بارها تکرار شود تا اینکه یک یا دو گزاره کلان که موضوع متن را نشان

می‌دهند، نماینده کل متن باشند. موضوع تضمین می‌کند که متن دارای اتحاد معنایی است. کاربران زبان معناها را به متن نسبت می‌دهند؛ زیرا ذهن مخاطب برای درک متن به دنبال انسجام است؛ در نتیجه ماهیت شناختی متن را مخاطب تفسیر می‌کند. در واقع، مخاطب موضوع را به متن نسبت می‌دهد و یا آن را از متن برداشت می‌کند و این فرایند بخش سازنده‌ای از درک را شکل می‌دهد (Van Dijk, 1986: 32).

استفاده از قواعد کلان به صورت سلسله‌مراتبی می‌تواند به تقلیل سطوح مختلف متن منجر شود و ساختارهای کلان به صورت لایه‌ای از یک بند تا یک گزاره امکان‌پذیر است:



شکل ۱: بازنمایی طرح‌واره‌ای ساختار معنایی کلان یک متن

(Van Dijk, 1986: 33)

اتصال موضعی جملات فقط وقتی ممکن می‌شود که موضوع کلی<sup>۱۵</sup> متن را که به نوعی همان ساختار کلان آن است، بدانیم. موضوع گفتمان که می‌تواند از خلاصه تا بسیار خلاصه در حد یک گزاره مطرح شود، در سطوح یا لایه‌های مختلفی حضور دارد و ممکن است در عنوان اثر نیز بیان شود که در ظاهر نقش خلاصه‌کننده دارد. همچنین، ممکن است به واسطه حذف اطلاعاتی که جزئیات به‌شمار می‌روند، ایجاد شود؛ به این معنا که به‌طور مستقیم در فهم بقیه متن دخالت نداشته باشد (همان، ۳۷).



## ۳-۲. داستان کلان و نگاهت‌های داستانی

بررسی داستان کلان در شکار سایه به منظور درک ارتباط میان ساختارهای خرد و کلان و چگونگی انطباق آن‌ها برای شکل‌گیری داستانی ناگفته از خلال ارتباط زیرساختی میان داستان‌های یک مجموعه صورت می‌گیرد؛ البته داستان کلان به واسطه یافتن برخی ردهای متنی به نام سکوت در خلال بافت امکان‌پذیر است و «این ردها می‌توانند در خلال متن به واسطه نقش برخی عناصر شناختی برای پر کردن جاهای خالی متن عمل کنند.» (صادقی و سجودی، ۱۳۸۹: ۷۱). در برخی آثار ادبی، این رابطه جزء و کل را می‌توان به صورت مفاهیمی شناختی تحلیل کرد که به داستان کلان منجر می‌شوند.

برای تحلیل ساختار خرد اثر باید ساخت واژگانی، نحوی، معنایی و اطلاعاتی جمله‌های هر داستان بررسی شود و در ساختار خرد، بازنمایی معنایی بر ساختار نحوی جمله‌ها نگاشت می‌شود. ساختار کلان شامل زاویه روایت، ساختار درون‌مایه‌ای، سبک روایت و الگوهای ژانری است. بنابراین، واژه‌ها و جمله‌ها به مثابه بخشی از ساختار خرد هستند که گفتمان داستانی را می‌سازند و در ساخت واحدهای بزرگ‌تر، درون‌مایه و موضوع داستان نقش مؤثری دارند که در واقع، همان ساختار کلان است. همان‌طور که در شکل شماره یک مشاهده می‌شود، ساختارهای کلان که در سطح نحوی، معنایی و کاربردی امکان شکل‌گیری دارند، می‌توانند در همه سطوح ساختار خرد بازنمایی شوند و ساختار کلان نحوی، همان طرح‌واره‌ای است که به صورت یک گزاره تقلیل‌دهنده، موضوع کلی اثر را نشان می‌دهد.

در صورت نگاشت ساختار کلان بر ساختار خرد و ایجاد ارتباط میان متون غیرمرتبط، ساختار دیگری به نام «داستان کلان» ایجاد می‌شود. داستان کلان داستان‌های غیرمرتبطی است که ساختارهای طرح‌واره‌ای مشابهی دارد؛ به طوری که ساختار کلان فضای طرح‌واره‌ای متن (در اینجا پیرامتن) با فضای دیگر متون موجود در اثر ادغام، و به فضای جدیدی منجر می‌شود. با توجه به این تعریف، نخست باید به مباحث مربوط به پیرامتن از دیدگاه ژنت<sup>۱۶</sup> (1992) و سپس به مفهوم داستان کلان و چگونگی کارکرد آن بازگشت.<sup>۱۷</sup>

اگر داستان‌های به هم متصل را اثری بدانیم که از متون کوتاه‌تری تشکیل می‌شوند که هریک هم به صورت مستقل و کامل قابل خواندن هستند و هم به صورت یک کلیت

منسجم به یکدیگر مرتبطاند (Morris & Dunn, 1995: xiii) و همچنین به نقل از نایجل (2001) برای ایجاد یکپارچگی از عناصری مانند مکان، شخصیت و درون‌مایه (Ferguson, 2003: 3) استفاده می‌کنند؛ بررسی ترامتی برای دریافت چگونگی ارتباط این داستان‌ها با یکدیگر اهمیت پیدا می‌کند. رابرت لاشر<sup>۱۸</sup> (1989: 148) بر این باور است که کلیت این نوع کتاب‌ها به‌مثابه کتابی گشوده است که خواننده را برای ساختن شبکه‌ای از تداعی‌ها دعوت می‌کند. این شبکه داستان‌ها را بهم پیوند می‌دهد و تأثیر درون‌مایه‌ای واحدی ایجاد می‌کند. اما با توجه به تعریف داستان کلان، عناصر پیرامتی برای برقراری انسجام اهمیت بیشتری پیدا می‌کنند که این عناصر بخشی از عناصر ترامتی ژنت (1992) تلقی می‌شوند. به‌گفته ژنت (1992: 81)، هرآنچه که متن را به ارتباط با دیگر متون فرامی‌خواند- چه پنهان چه آشکار- ترامتن<sup>۱۹</sup> نام دارد که به پنج دسته تقسیم می‌شود: بینامتنیت<sup>۲۰</sup>، فرامتنیت<sup>۲۱</sup>، بیش‌متنیت<sup>۲۲</sup>، سرمتنیت<sup>۲۳</sup> و پیرامتنیت<sup>۲۴</sup>.

الف. بنابه تعریف ژنت (همان، ۱-۲)، بینامتنیت «رابطه هم‌حضور میان دو یا چندین متن به‌مثابه حضور واقعی یک متن در دیگری» است. به عبارت دیگر، بینامتنیت به معنای حضور بخشی از یک متن در متنی دیگر است.

ب. فرامتنیت بر ارجاع صریح یا ضمنی متنی بر متن دیگر دلالت دارد و بر رابطه‌ای استوار است که موجب پیوند متنی با متن دیگر از طریق تفسیر متن دوم می‌شود، بی‌آنکه لزوماً از آن متن نامی ببرد (Genett, 1971a: 4).

پ. بیش‌متنیت به معنای ایجاد پیوند میان دو متن است که متن دوم بیش‌متن<sup>۲۵</sup> و متن اول پیش‌متن<sup>۲۶</sup> نامیده می‌شود. در بیش‌متنیت تأثیر یک متن بر متن دیگر و نه حضور یکی در دیگری بررسی می‌شود (همان، ۵). بیش‌متنیت نیز در شکل‌گیری داستان کلان در ذهن مخاطب نقش ویژه‌ای دارد.

ت. سرمتنیت به روابط طولی اثر با گونه‌ای (تغزلی، حماسی و نمایشی) که اثر به آن تعلق دارد (همان، ۵) گفته می‌شود.

ث. پیرامتنیت به‌مثابه آستانه ورود به متن‌هاست و به خوانندگان در درک متن کمک می‌کند. پیرامتن به دو دسته درونی و بیرونی تقسیم می‌شود. پیرامتن درونی (پیوسته) به‌طور مستقیم با متن کانونی مرتبط است و به‌باور نگارنده، در شکل‌گیری داستان کلان در شکار

سایه نقش مهمی دارد. این پیرامتن می‌تواند شامل طرح روی جلد، عنوان اثر، عنوان متون داخل اثر، عنوان بخش‌ها یا عنوان‌های فرعی موجود در اثر، قطع کتاب، درآمد، تقدیم‌نامه، فهرست، شناسنامه، پی‌نوشت، زیرنوشت، نوع فونت، حاشیه‌ها و غیره باشد. پیرامتن‌های بیرونی (ناپیوسته) به‌طور غیرمستقیم با متن اصلی در ارتباط‌اند و به‌مثابه آستانه‌هایی غیرمستقیم تلقی می‌شوند که امکان تبلیغات برای متن و یا نقد متن را فراهم می‌کنند (Genette, 1997b: xi).

به‌نظر می‌رسد ژنت به یک متن کانونی اعتقاد دارد که توسط متن‌های دیگر - که پیرامون آن قرار گرفته‌اند - با جهان بیرون و نیز ذهن مخاطبان ارتباط برقرار می‌کند. پیرامتن‌ها تولیداتی هستند که «هرگز نمی‌دانیم آیا باید آن‌ها را بخشی از متن تلقی کنیم یا نه»؛ اما در هر صورت، متن را دربرمی‌گیرند و تداوم می‌بخشند و به بیان دقیق‌تر، آن را معرفی می‌کنند. «این وضعیت هم متن و هم نه متن از ویژگی‌های پیرامتن‌هاست.» (نامور مطلق، ۱۳۸۶: ۹۰).

داستان کلان به‌دلیل وجود ارتباط میان ساختار کلی و طرح‌واره‌ای این نوع داستان‌ها به‌هم‌مرتبط شکل می‌گیرد که از خلال عناصر پیش‌متنی و پیرامتنی به‌ویژه از نوع درون‌متنی باعث ایجاد اتصالی متنی به‌شیوه‌ای نظام‌مند می‌شود. عنوان کتاب، عنوان داستان‌ها، فصل‌های تشکیل‌دهنده اثر، تقدیم‌نامه و دیگر عناصر پیرامتنی (درون‌متنی) ممکن است ساختار طرح‌واره‌ای مشترکی داشته باشند و آن را به دیگر ساختارهای خرد اثر تعمیم دهند؛ به‌طوری که خواننده از نشانه‌های درون متن به درک پیوند میان اجزای اثر می‌رسد و به‌واسطه این پیوند از ارتباط ناگفته میان داستان‌ها به داستانی کلی‌تر می‌رسد که همان عملکرد الگوهای ثابت برای روایت‌های درظاهر متنوع است.

ابراهیم گلستان در مجموعه داستان *شکار سایه* به‌صورت مشخص از این ویژگی بهره می‌برد و داستان کلانی ایجاد می‌کند که به‌واسطه عناصر درون‌متنی موجود در متن و به‌واسطه نقش فعال خواننده امکان تفسیرهای دیگر را برای خوانش اثر خود می‌گشاید. در این مجموعه داستان، نقش خواننده به‌مثابه سازنده بخشی از روایت و همچنین نقش ساختار به‌منزله ابزاری برای ایجاد روایت اهمیت پیدا می‌کند.

## ۴. تحلیل متن داستان

در پیش‌درآمد مجموعه داستان *شکار سایه* (۱۳۳۴)، چند بیتی از مولوی نقل شده که نام کتاب نیز از آن الهام گرفته شده است:

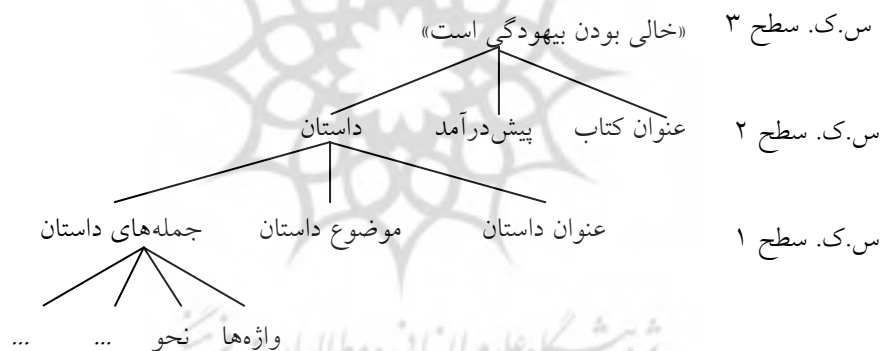
مرغ در بالا پَران و سایه‌اش	می‌رود بر خاک پَران مرغ‌وش
ابلهی صیاد آن سایه شود	می‌دود چندانکه بی‌مایه شود
تیر اندازد به‌سوی سایه او	ترکشش خالی شود بی‌گفتگو
ترکش عمرش تهی شد عمر رفت	از دویدن در شکار سایه تفت

در این بیت‌ها، صیاد به‌جای مرغ (شیء ارزشی) به شکار سایه آن (شیء ارزشی) می‌رود. ترکش تیر او (مانند روزهای عمر) خالی می‌شود، بدون آنکه موفق به شکار شود؛ در واقع او به مقصدش نمی‌رسد. عنوان کتاب، *شکار سایه*، از ساختار کلان این بیت‌ها یعنی «انتخاب شیء غیرارزشی نرسیدن به مقصد است»، گرفته می‌شود. در نتیجه، ارتباط معنایی و ساختاری نام کتاب و شعر به‌دلیل داشتن ساختار کلان مشترک ایجاد می‌شود. داستان کلان از طریق نگاشت طرح‌واره پیرامتن «انتخاب شیء غیرارزشی، نرسیدن به مقصد است» بر ساختار کلان چهار داستان دیگر ایجاد می‌شود؛ یعنی موضوع اصلی شعر به موضوع اصلی همه داستان‌ها تبدیل می‌شود؛ درحالی‌که داستان‌ها از عناصر متفاوتی برای روایت ایجاد شده‌اند که از جمله می‌توان به تفاوت حرفه شخصیت‌ها اشاره کرد که یکی نقاش، دیگری خبرنگار و آن دیگری باربر یا حمل‌کننده فرد است. همچنین، داستان‌ها در مکان‌های مختلفی مانند شهر، روستا و غیره رخ می‌دهند و هر یک از افراد کنش‌های مختلفی را انجام می‌دهند. اما از آنجایی که الگوی طرح‌واره‌ای پیرامتن بر متن داستان‌ها نگاشت (منطبق) می‌شود، هر چهار داستان به‌واسطه یک الگوی مشابه به یکدیگر نزدیک می‌شود.

در الگوی طرح‌واره‌ای پیرامتن این اثر (شعر نقل‌قول)، برخی استعاره‌های مفهومی وجود دارد که یک شبکه طرح‌واره‌ای ایجاد می‌کند. هر یک از طرح‌واره‌های این شبکه قادر به تداعی دیگر طرح‌واره‌ها خواهد بود؛ به‌طوری‌که در ساختار خرد داستان - در صورت استفاده از یکی از این طرح‌واره‌ها - دیگر طرح‌واره‌ها نیز در ذهن مخاطب فعال می‌شود؛ برای مثال «انتخاب شیء غیرارزشی، نرسیدن به مقصد است»، «نرسیدن خالی بودن است» و «خالی بودن بی‌هودگی است».

استعاره‌های موجود در بیت، از جمله مرغ به مثابه شیء ارزشی، سایه به مثابه شیء غیرارزشی، صیاد به مثابه فرد گمراه و ترکش خالی به مثابه تلف کردن عمر هریک بر بخشی از روایت داستانی نگاشت می‌شوند و ساختار خرد اثر را شکل می‌دهند. در نهایت، همه این استعاره‌ها در جهت شکل‌گیری ساختار کلان واحد در داستان حرکت می‌کنند.

اگر ساختار کلان تقلیل‌یافته این شعر را «خالی بودن بیهودگی است» در نظر بگیریم، این طرح‌واره- طبق نمودار پیشنهادی ون دایک برای ساختار کلان- در سطح سوم قرار می‌گیرد و بر دیگر سطح‌های اثر نگاشت می‌شود. در این اثر، این طرح‌واره بر مبنای پیرامتن- که در سطح سوم قرار دارد- شکل می‌گیرد و ممکن است در اثر دیگری به واسطه پیرامتن رخ ندهد. سپس این طرح‌واره، به عنوان طرح‌واره کلی یا ساختار کلان، بر عنوان کتاب و متن داستان در سطح دوم نگاشت می‌شود و در نهایت، در سطح اول بر ساختار خرد اثر بازنمایی می‌شود.



شکل ۲: بازنمایی عناصر ساختار کلان کتاب شکار سایه

در داستان اول این مجموعه به نام «بیگانه‌ای که به تماشا رفته بود»، دو پیرامتن «عنوان داستان» و «تقدیم‌نامه» را می‌توان بررسی کرد. «به تماشا رفتن» محمول گزاره‌ای تلقی می‌شود که دو موضوع دارد: «بیگانه» و «چیزی تماشایی». از این گزاره چنین برمی‌آید که چیزی تماشایی وجود داشته است و بیگانه‌ای به تماشای آن رفته بود؛ اما

از آنجایی که تماشاکننده نسبت به تماشا شونده بیگانه بوده است، از آن تماشا چیزی عایدش نشده. پس ساختار کلان عنوان این داستان «انجام کنشی بیهوده است» که با ساختار کلان شعر و نام کتاب یکسان است؛ یعنی انتخاب شیء غیر ارزشی - که همان تماشا کردن از سوی بیگانه است - نرسیدن به مقصد - که همان ملحق شدن به شورش است - تلقی می شود.

این داستان روایت خبرنگار آمریکایی است که در رؤیای انقلاب و دگرگونی آمده تا به «شهر شورش» برود و خواب عمرش را به بیداری ببیند؛ اما ناامید از رؤیایش، در نهایت به کافه‌ای می‌رود و روز را با هم‌بستری به شب می‌رساند. این ناکامی در رسیدن به چیزی در ظاهر ارزشمند به از دست دادن روزهایی از عمر منجر می‌شود. در ساختار کلان داستان به همان صورت «کسی چیزی/ رؤیایش را از دست می‌دهد»، «آن چیز/ رؤیا ارزشمند نیست» و در نتیجه «کسی کنشی بیهوده برای داشتن چیزی بی‌ارزش انجام می‌دهد»، به صورت شبکه‌ای از طرح‌واره‌های به هم مرتبط، طرح‌واره پیرامتن را فعال می‌کند.

این داستان به پنج اپیزود تقسیم می‌شود که دو طرح‌واره «رسیدن به مقصد» و «نرسیدن به مقصد» پنج اپیزود داستان را شکل می‌دهد. «طرح‌واره نرسیدن به مقصد» در سه اپیزود و طرح‌واره «رسیدن به مقصد» در دو اپیزود بازنمایی می‌شود؛ اما از آنجایی که داستان اول با اپیزود «نرسیدن» (همان ساختار کلان پیرامتن) آغاز می‌شود و با اپیزودی با همین طرح‌واره پایان می‌یابد، می‌توان چنین نتیجه گرفت که طرح‌واره غالب اثر که طرح‌واره متضاد خود را بی‌اثر می‌کند، همان «نرسیدن به مقصد» به دلیل «انتخاب شیء غیرارزشی» است. دو اپیزود دیگر برای ساخت «رؤیا»، «آرزو» یا «شیء ارزشمند» عمل می‌کنند؛ اما در سه اپیزود دیگر این ساخت می‌شکند. داستان با این جمله آغاز می‌شود: «همینکه دختر بهش گفت "هی!" چشم‌اندازش از کم‌پدیدي فراموشی گرفتگی بیرون آمد.» (گلستان، ۱۳۳۴: ۹).

در جمله اول داستان، در مواجهه با چیدمان واژگانی «کم‌پدیدي فراموشی گرفتگی» متوجه بازنمایی درون‌مایه‌ای ساختار کلان کتاب بر ساختار خرد این داستان می‌شویم. فرد گرفتگی یا اندوه خاصی دارد و می‌خواهد آن را فراموش کند. فراموش کردن این اندوه برایش دشوار و کم‌پدید است؛ زیرا به از دست دادن مهم‌ترین رؤیای زندگی‌اش،

یعنی همان چیزی که در نام کتاب به تماشایش رفته بود (تماشای واقعه بزرگ، انقلاب، آفرینش نو و...) مربوط می‌شود. در جملات بعدی داستان متوجه بازنمایی مفهوم «عدم تحقق رؤیا اندوه/ بیهودگی است» در چیدمان واژگان می‌شویم: «پیشخدمت‌ها لای میزها با رفت‌وآمد مطمئن و بی‌احتیاط خود می‌چنبد و دید که دختر، ابروان بهم کشیده، در او مینگرد، گفت: "اگر خودت ندونی یعنی چه و بخواهی نشون بدی که یعنی چه، چه جور باید بگی؟"» (همان‌جا).

رفت‌وآمد مطمئن و بی‌احتیاط با هم در تناقض‌اند؛ زیرا گام‌های مطمئن باید استوار باشند و نه بی‌احتیاط به‌سبکی که به میزهای دیگر برخورد کنند. در نتیجه، چیدمان این دو مفهوم در کنار هم بر نوعی اختلال دلالت دارد؛ نوعی درهم‌ریختگی یا عدم تطابق و از آنجایی که عدم تطابق به نتیجه دلخواه منجر نمی‌شود و سوژه را از نتیجه سودمند دور می‌کند، بر فقدان دلالت دارد. پس تناقض نوعی فقدان/ خالی است و فقدان/ خالی بودن نوعی بیهودگی است که این طرح‌واره همان ساختار کلانی است که نام داستان و همچنین نام کتاب را شکل می‌دهد. همین‌طور که در جمله‌ها پیشتر می‌رویم، این ساختار را در همه جمله‌های مربوط به اپیزود عدم تحقق رؤیا مشاهده می‌کنیم. البته، برخی از عناصر - که به ساختار خرد مربوط هستند - فقط برای ایجاد فضا سازی به کار می‌روند و عناصر اصلی ساختار خرد - که طبق قوانین حذف و تعمیم و ساخت به دست می‌آیند تا ساختار خرد را به کلان تبدیل کنند - جوهره اصلی داستان را می‌سازند. برای استخراج طرح‌واره‌های اصلی که هر جمله‌ای را ساخته است، به استنتاج گزاره‌های اصلی از جمله‌های داستان به واسطه عملکرد سکوت (Sadeghi & Sojoodi, 2010) نیاز است که البته ون دایک از آن سخن نگفته؛ زیرا به داستان کلان اشاره‌ای نکرده و این مفهوم از فرضیه‌های نگارنده است.

همچنین، در جمله دوم: «اگر خودت ندونی یعنی چه و بخواهی نشون بدی که یعنی چه» شاهد بازنمایی ساختار کلان در ساختار خرد هستیم؛ زیرا با استنتاج برخی مفاهیم از روابط میان واژه‌ها و جملات به این نتیجه می‌رسیم که ندانستن نوعی فقدان یا خالی بودن است و خالی بودن بیهودگی است. بازنمایی طرح‌واره «نرسیدن به مقصد» یا «عدم تحقق رؤیا» در ساختار خرد در جدول شماره دو دیده می‌شود:

## جدول ۲: ایزود رستوران (عدم تحقق رؤیا)

ساختار کلان	ساختار خرد
۱. فرد اندوهناک است. ۲. فراموش کردن اندوه دشوار (کم‌پدیدی) است. ۳. عدم تحقق رؤیا اندوه/ بیهودگی است.	«کم‌پدیدی فراموشی گرفتگی»
۱. وجود تناقض خالی بودن است. ۲. خالی بودن بیهودگی است.	«رفت‌وآمد مطمئن و بی‌احتیاط پیشخدمت‌ها»
ندانستن/ خالی بودن بیهودگی است.	«اگر خودت ندونی یعنی چه و بخواهی نشون بدی که یعنی چه، چه جور باید بگی.»
۱. سرنوشت نادان است. ۲. ندانستن/ خالی بودن بیهودگی است.	«سرنوشت کور»
۱. وجود تناقض خالی بودن است. ۲. خالی بودن بیهودگی است.	«اونوقت بدونی که اینجور هم نیس و نخواهی هم بگی و بخوای جوری بگی که [...]»
ندانستن/ خالی بودن بیهودگی است.	«مقاله خودش را چه جور بنویسه.»
ندانستن/ خالی بودن بیهودگی است.	«تکلیفش را نمیدونه. اصلاً سر در نیاره.»
خالی بودن بیهودگی است.	«جایگاه ارکستر همچنان خالی.»
نیامدن/ خالی بودن بیهودگی است.	«گفتم که دیگه نمیان.»
بیکاری/ خالی بودن بیهودگی است.	«برای رفع بیکاریه. اونها هم نمیان.»
خالی بودن بیهودگی است.	«بشقاب پاک و خالی خود»
۱. وجود تناقض خالی بودن است. ۲. خالی بودن بیهودگی است.	«وقتی قیافه‌ات شرقیه اما سمت نینوچکا نمیتونم زیاد نگم نینوچکا.»
خالی بودن بیهودگی است.	«دختر چه زندگی عاطل و بی‌امیدی دارد.»
ندانستن/ خالی بودن بیهودگی است.	«کوشید نداند که چرا چنین اندیشیده است.»
خالی بودن بیهودگی است.	«ابطیل روشنفکرانه»

اگر ساختار کلان تقلیل‌یافته این شعر را «خالی بودن بیهودگی است» (یکی از طرح‌واره‌های موجود در شبکه) در نظر بگیریم، چیزهایی که در حوزه مفهومی «خالی»



قرار دارند و به نوعی به «فقدان» اشاره دارند (ندانستن، عدم تحقق رؤیا، اندوه و غیره)، همگی این گزاره را تداعی می‌کنند و نقطه مقابل خالی بودن، پر بودن به صورت خودکار در ذهن تداعی می‌شود که طرح‌واره «شادی پر است»، پس «داشتن رؤیا شادی است» و «پر بودن سودمندی است» برای اپیزود «ساخت رؤیا» (اپیزود دوم) به کار می‌رود و نقطه مقابل آن برای اپیزود بیهودگی (اپیزود اول، سوم و پنجم) استفاده می‌شود.

در اپیزود ساخت رؤیا (دوم) در همین داستان، دو طرح‌واره «تحقق رؤیا شادی است» و «شادی هدفمندی است» برای ساختار خرد اپیزود به کار می‌رود؛ اما در سه اپیزود دیگر این طرح‌واره‌ها و اسازی می‌شوند؛ زیرا شخصیت داستان به رؤیای خود دست نمی‌یابد و به بیهودگی زندگی‌اش پی می‌برد: «مرد جوان در پوستین شیری رنگی که سر راه خود در بیروت خریده بود از شادی لبخند میزد. به پایتخت این کشور میرسید و میتوانست آنچه را که میخواست از نزدیک ببیند.» (گلستان، ۱۳۳۴: ۱۴).

در این بخش، پات به امید رسیدن به شهر شورش بلیتی تهیه می‌کند که شادی و امید در ساختار خرد اپیزود مربوط به این ساختار مشهود است:

می‌خواهد به شهر شورش برود، لحظه‌های امروز که برای او از بزرگی فردا خیره‌کننده‌اند، آستانه عظمت تحول‌اند، نشاط انتظاری مطمئن و کیف‌آور، او خوش بود و لذت می‌برد، یاد دیشب او را لذت می‌داد، خواب عمرش را به بیداری خواهد دید [...] (ر.ک: داستان اول).

ساختار «تحقق رؤیا شادی است»، «عدم تحقق رؤیا اندوه است» و «شادی سودمندی است»، «اندوه بیهودگی است» در داستان قابل استنتاج است و در کنش‌های مختلف دیده می‌شود. برای مثال، پات و نینا در رستوران منتظر پیشخدمت هستند که ظرف سوپ خالی آن‌ها را پر کند. ظرف خالی / ظرف پر به گونه‌ای بازنمایی درون‌مایه داستان در کنش‌های دیگر داستان است که البته، وقتی ظرف سوپ پر می‌شود، پات به خوردن آن میلی ندارد؛ زیرا درون‌مایه «شادی سودمندی است» و اسازی شده و به «اندوه بیهودگی است» تبدیل شده است. حتی نزدیکی پات به نینا برای فراموش کردن عدم تحقق رؤیا، به گونه‌ای بازنمایی «اندوه بیهودگی است» می‌تواند باشد؛ زیرا بعد از نزدیکی به دختر، متوجه جنبه‌ای

از شخصیت او می‌شود و با سردی او را پس می‌زند؛ گویی رؤیای او در نینا نیز تحقق نیافته است. پس شکار سایه درون‌مایه‌ای می‌شود برای بیگانه‌ای که به تماشا رفته بود. بازنمایی طرح‌واره‌ای ساختار خرد در اپیزود تحقق رؤیا در جدول شماره سه دیده می‌شود. (برای مشاهده ساختار خرد و کلان دیگر اپیزودهای این داستان و برای درک استدلال مورد نظر به جدول شماره چهار تا شش در پیوست رجوع کنید.)

جدول ۳: اپیزود سفر (تحقق رؤیا)

ساختار کلان	ساختار خرد
۱. تحقق رؤیا شادی است. ۲. شادی هدفمندی است.	«از شادی لبخند میزد.»
۱. تحقق رؤیا شادی است. ۲. شادی هدفمندی است.	«میتوانست آنچه را که میخواست از نزدیک ببیند.»
ندانستن/ خالی بودن بیهودگی است.	«نمیدانست شماره تلفن جایی که میخواست با آن گفتگو کند چیست.»
ندانستن/ خالی بودن بیهودگی است.	«کسی که زبانش را بفهمد گوشی را برداشت.»
۱. تحقق رؤیا شادی است. ۲. شادی هدفمندی است.	«میخواهد به شهر شورش برود.»
۱. تحقق رؤیا شادی است. ۲. شادی هدفمندی است.	«لحظه‌های امروز که برای او از بزرگی فردا خیره‌کننده‌اند.»
۱. تحقق رؤیا شادی است. ۲. شادی هدفمندی است.	«آستانه عظمت تحول‌اند.»
۱. تحقق رؤیا شادی است. ۲. شادی هدفمندی است.	«نشاط انتظاری مطمئن و کیف‌آور»
۱. تحقق رؤیا شادی است. ۲. شادی هدفمندی است.	«او خوش بود و لذت میبرد.»
۱. تحقق رؤیا شادی است. ۲. شادی هدفمندی است.	«یاد دیشب او را لذت میداد.»

«لذت یافتن و خوش بودن را پیدا کرده بود.»	۱. تحقق رؤیا شادی است. ۲. شادی هدفمندی است.
«هرچه کوشید برای هواپیما بلیتی به دست آورد نشد.»	۱. اندوه بیهودگی است. ۲. عدم تحقق رؤیا اندوه/ بیهودگی است.
«جز اتوبوس چیزی نیافت.»	عدم تحقق رؤیا اندوه/ بیهودگی است.
«میخواست روز سالانه آغاز شورش را در آنجا باشد.»	عدم تحقق رؤیا اندوه/ بیهودگی است.
«جائی به دست آورد اگرچه میدانست دیگر نخواهد توانست روز سالانه را در آن شهر باشد چون هواپیما فردای آن روز پرواز میگرفت.»	عدم تحقق رؤیا اندوه/ بیهودگی است.
«امروز صبح بلیت را خرید.»	۱. تحقق رؤیا شادی است. ۲. شادی هدفمندی است.
«در سینه اش دل به شادی میزد.»	۱. تحقق رؤیا شادی است. ۲. شادی هدفمندی است.
«خواب عمرش را به بیداری خواهد دید.»	۱. تحقق رؤیا شادی است. ۲. شادی هدفمندی است.
«خواهد دید که واقعه بزرگ چگونه روی میدهد.»	۱. تحقق رؤیا شادی است. ۲. شادی هدفمندی است.
«از این همه خواهد نوشت.»	۱. تحقق رؤیا شادی است. ۲. شادی هدفمندی است.
«مردم زنده را خواهد دید.»	۱. تحقق رؤیا شادی است. ۲. شادی هدفمندی است.
«آفرینش زندگی نوی را خواهد دید.»	۱. تحقق رؤیا شادی است. ۲. شادی هدفمندی است.

ساختار خرد داستان دوم، یعنی «ظهر گرم تیر» ماجرای مردی است که در گرمای ظهر تابستان با باری که یخچال است، به دنبال نشانی خانهای می‌گردد که آن نشانی نادرست است؛ اما مرد آن را درست می‌پندارد؛ به همین دلیل در نهایت کالا به مقصد نمی‌رسد. ساختار کلان داستان همان گزاره داستان قبل است؛ یعنی «خالی بودن بیهودگی است»؛ به این معنا که مرد به هدف نمی‌رسد؛ یعنی از رسیدن به هدف خالی است. نام داستان به نوعی بر گرمای بسیار تأکید دارد؛ زیرا سه عنصر واژگانی ظهر، گرم و ماه تیر که به مثابه ماه گرم تابستان در پیش‌انگاشت مخاطب قرار دارد، هر سه بر شدت گرمایی که شخصیت داستان در آن باید کنشی را انجام دهد، تأکید دارد. این گرمای مبالغه‌آمیز به نوعی خستگی و کنش بیهوده فرد را برجسته می‌کند؛ به طوری که مرد در گرمایی طاقت‌فرسا بر رسیدن به هدفی نادرست پافشاری می‌کند و این بیهودگی است. پس طرح‌واره «خالی بودن بیهودگی است» با توجه به دانش پیش‌انگاشتی و بافت داستان بر نام داستان نگاشت می‌شود و البته جاهای خالی متن به واسطه ابزار سکوت با استنتاج مخاطب پر می‌شود. بازنمایی این طرح‌واره از جمله نخست داستان آغاز می‌شود: «مرد به گردش وصله‌دار چرخهای ارابه که به نیروی ناچار و گرما زده خودش بر سنگفرش‌های زیر آفتاب تیر کشیده میشد گوش میداد.» (گلستان، ۱۳۳۴: ۳۴).

اگر بخواهیم ساختار خرد «گوش دادن گردش وصله‌دار چرخ ارابه به واسطه نیروی ناچار و گرمای زده مرد بر سنگفرش‌های زیر آفتاب تیر» را خلاصه کنیم، می‌توانیم بگوییم که گوش دادن به صدای خسته چرخ‌های که فردی خسته آن را هل می‌دهد، نشان‌دهنده سختی حرکت ارابه است. ارابه‌ای از که ابتدای داستان به سختی حرکت می‌کند، انتظار نمی‌رود به هدف برسد و «این کنش بیهودگی است»، می‌تواند زیرساخت آن باشد که با ادامه داستان - چیدمانی که با این طرح‌واره شکل گرفته باشد - در کل داستان بازنمایی می‌شود:

شاید بایستد تا تک هوا بشکند و کسی پیدا شود تا نشانی را بپرسد. حتماً کسی هست، کسانی هستند که بدانند او بارش را کجا باید برد اما یا بد فهمیده است یا به او عوضی گفته‌اند و حالا به هیچ کدامشان در این گرما و کوچۀ دورافتاده دسترسی ندارد و مردی که از تاکسی پیاده شده بود همراه زنی بود که کمرش در پیراهن گلدار می‌چینید و پاهایش لخت بود و گفته بود، «مگه آیه اومده تو این گرما؟» (همان، ۴۴).

در پایان‌بندی داستان می‌بینیم که همان طرح‌واره داستان قبلی یعنی «ندانستن / خالی بودن بیهودگی است» - که خود از ساختار کلان «خالی بودن بیهودگی است» منتج می‌شود - بر انتخاب کلمه‌ها و شکل‌گیری درون‌مایه از خلال جمله‌هایی مانند «کسی پیدا شود تا نشانی را بپرسد» تأثیر می‌گذارد.

ساختار خرد داستان سوم: «لنگ» درباره فردی به نام حسن است که شغلش حمل فرد لنگی بر دوش است. وقتی روزگار پیشرفت می‌کند و برای آن لنگ چرخ می‌خرند، حمل که دیگر کاری برای انجام دادن ندارد، چرخ را می‌شکند تا دوباره به او نیاز پیدا کنند. ساختار کلان این داستان نیز «کسی چیزی را از دست می‌دهد» است و این از دست دادن مانند بقیه داستان‌ها خیالی باطل بیش نیست.

در داستان آخر: «مردی که افتاد» مردی نقاش ساختمان است. وقتی او از روی نردبان می‌افتد، مدتی در خانه استراحت می‌کند. در این مدت، از روی تنبلی میلی به کار کردن ندارد و با توهّمات خود باعث از دست دادن زن و زندگی‌اش می‌شود. همان‌طور که در این داستان هم دیده می‌شود، هرکدام از این داستان‌ها در فضایی متفاوت و با شخصیت‌هایی گوناگون روایت می‌شوند؛ اما به دلیل وجود ساختارهای کلان مشترک در همه آن‌ها، روایتی ناگفته در اثر شکل می‌گیرد که مبنی بر آن، زندگی انسان‌هایی روایت می‌شود که هرکدام صیادی هستند در پی شکار سایه اهداف خود که شبیه مرغی پروازکنان در آسمان جولان می‌دهد و در آخر، هیچ‌کدام از این شخصیت‌ها موفق به شکار سایه نمی‌شوند؛ زیرا می‌بایست به شکار خود مرغ می‌رفتند نه سایه آن. داستان کلانی که در این مجموعه و دیگر آثار گلستان شکل می‌گیرد، به واسطه استفاده از عناصر پیرامنی مانند نام کتاب، یادداشت‌های پیرامنی مانند نقل شعری در پیش‌درآمد و همچنین به واسطه نگاشت‌های استعاری که از حوزه موضوعی یک جهان گفتمانی به جهان گفتمانی دیگر رخ می‌دهد، نقش مخاطب برای ساخت روایتی ناگفته از اثر را شکل می‌دهد. مخاطب نیز به مثابه نویسنده‌ای دیگر به نوشتن داستانی برمبنای روابط بینامتنی چهار داستان نام‌برده می‌پردازد که این داستان ناگفته، همان داستان کلان است که دربرگیرنده داستان‌های روایت‌شده است.

## ۵. نتیجه گیری

در این پژوهش، با اشاره‌ای به ژانر داستان‌های به هم متصل، یک زیر-ژانر به نام داستان کلان معرفی شد. داستان کلان دست‌کم در ایران، با *شکار سایه* اثر ابراهیم گلستان آغاز شده است. براساس بررسی‌های انجام‌شده، در صورت نگاشت ساختار کلان بر ساختار خرد و ایجاد ارتباط میان متون غیرمرتبط، ساختار دیگری به نام داستان کلان ایجاد می‌شود که عبارت است از: داستان‌های غیرمرتبطی که دارای ساختارهای طرح‌واره‌ای مشابهی هستند؛ به طوری که ساختار کلان فضای طرح‌واره‌ای یک متن با فضای دیگر متون موجود در اثر ادغام، و به فضای جدیدی منجر می‌شود. به عبارت دیگر، داستان کلان به دلیل بازنمایی طرح‌واره‌ای ساختار کلان بر ساختار خرد و همچنین ادغام فضای طرح‌واره‌ای یک پیرامتن بر متن داستان‌ها و درنهایت، ایجاد اتصالی نامرئی میان داستان‌ها در ذهن مخاطب ایجاد می‌شود. در نتیجه، نقش فعال خواننده برای بازسازی این داستان ناگفته مطرح می‌شود. یکی از داستان‌های ناگفته‌ای که می‌توان تصور کرد، انتقاد اجتماعی است که راوی به صورت غیرمستقیم و از طریق ساختار (ایجاد داستان کلان) مطرح می‌کند؛ مبنی بر اینکه افرادی متفاوت با ویژگی‌هایی متفاوت به دلیل انتخاب‌های نادرست و غیرارزشی بر سرنوشت خود و جامعه تأثیر می‌گذارند و «نرسیدن به مقصد» به عنوان یکی از طرح‌واره‌های اصلی اثر، باعث به تصویر کشیدن جامعه‌ای می‌شود که با وجود دارا بودن افراد مختلف با توانایی‌های متفاوت، هرگز به مقصود و آینده‌ای روشن نمی‌رسد.

پیوست

جدول ۴: اپیزود رستوران (عدم تحقق رؤیا)

«زورکی می‌خندید.»	عدم تحقق رؤیا اندوه/ بیهودگی است.
«حالا تو را دارم و همین کافیه.»	۱. وجود تناقض خالی بودن است. ۲. خالی بودن بیهودگی است.
«توی سوپ نگاه میکرد.»	۱. وجود تناقض خالی بودن است. ۲. خالی بودن بیهودگی است.

«قاشق را در آن فرو میرد.»	۱. وجود تناقض خالی بودن است. ۲. خالی بودن بیهودگی است.
«چند ساعت پیش هنوز روی مغزش سنگینی داشت.»	عدم تحقق رؤیا اندوه/ بیهودگی است.

## جدول ۵: اپیزود سفر (تحقق رؤیا)

«شنیده بود که بادکنک ترکید.»	عدم تحقق رؤیا اندوه/ بیهودگی است.
«ناآرامی بسیار که در درشکه داشت.»	عدم تحقق رؤیا اندوه/ بیهودگی است.
«نمیدانست چه خواهد شد.»	ندانستن/ خالی بودن بیهودگی است.
«او [نمیدانست] چه خواهد شنید.»	ندانستن/ خالی بودن بیهودگی است.
«غافلگیر شده خسته در وی نگرسته بود.»	
«من هنوز نفهمیده‌ام.»	ندانستن/ خالی بودن بیهودگی است.
«آرامش و اخوردگی در جانش می‌آمد.»	عدم تحقق رؤیا اندوه/ بیهودگی است.
«آرامش میلرزد تا بگریزد.»	عدم تحقق رؤیا اندوه/ بیهودگی است.
«گم کردن اندیشه‌های خود.»	خالی بودن بیهودگی است.
«درهم کردن هر چیز.»	خالی بودن بیهودگی است.
«پوشاندن هر چیز با بی‌حواسی.»	خالی بودن بیهودگی است.

## جدول ۶: اپیزود رستوران (عدم تحقق رؤیا)

«میخواست گرداگرد خود را نبیند.»	ندانستن/ خالی بودن بیهودگی است.
«او نداند.»	ندانستن/ خالی بودن بیهودگی است.
«نتوانست پی نبرد که کجاست.»	ندانستن/ خالی بودن بیهودگی است.
«در آغاز چندان نمیفهمید.»	ندانستن/ خالی بودن بیهودگی است.
«شعله لرزان کوتاهی گرفت.»	خالی بودن بیهودگی است.
«او پس از درنگی گفت "هیچ".»	خالی بودن بیهودگی است.
«چی شد؟ نمیفهمم.»	ندانستن/ خالی بودن بیهودگی است.
«مجبور نیستی بفهمی.»	ندانستن/ خالی بودن بیهودگی است.
«اونهایی هم که میتونن بفهمن نمیفهمن.»	ندانستن/ خالی بودن بیهودگی است.

«یا نجیب یا احمق»	ندانستن / خالی بودن بیهودگی است.
«خیلی بده آدم را دک کنن بی اونکه دلیلش را بگن»	ندانستن / خالی بودن بیهودگی است.
«اتاق خالی را میدید»	خالی بودن بیهودگی است.
«در بسته را میدید»	عدم تحقق رؤیا اندوه / بیهودگی است.
«میخواست دختر مانده بود»	عدم تحقق رؤیا اندوه / بیهودگی است.
«او بهتر این که در صندلی راحت بیفتد، و افتاد، و فروتر رود، و رفت»	عدم تحقق رؤیا اندوه / بیهودگی است.
«نفس به آرام کردن خویش فروبرد»	عدم تحقق رؤیا اندوه / بیهودگی است.
«هوای اتاق را گرفته مییافت»	عدم تحقق رؤیا اندوه / بیهودگی است.
«در خیابانهای خالی شهر»	خالی بودن بیهودگی است.
«که خواب همه از خاموشیشان حس میشود»	خالی بودن بیهودگی است.
«کشش غم آلودی به تنها گردی در خویش مییافت»	عدم تحقق رؤیا اندوه / بیهودگی است.
«دریان چیزی گفت که او نفهمید»	ندانستن / خالی بودن بیهودگی است.
«پس او چطور رفت؟» «کی آقا؟» «یه زن.» «هیچکس بیرون نرفت. بیرون قدغنه»	۱. وجود تناقض خالی بودن است. ۲. خالی بودن بیهودگی است.
«اینجور زندگی آسونه. آسونه اما کیف نداره»	۱. وجود تناقض خالی بودن است. ۲. خالی بودن بیهودگی است.
«اما تو چه خواهی نوشت؟»	ندانستن / خالی بودن بیهودگی است.
«رفتم تماشای آتش بازی باران آمد باروتها نم برداشت»	عدم تحقق رؤیا اندوه / بیهودگی است.



## پی‌نوشت‌ها

1. Teun Van Dijk
2. novel- in- stories
3. James Nagel
4. *Tales of a Traveler*
5. Washington Irving
6. Nathaniel Hawthorne
7. Suzanne Ferguson
8. K.L. Cook
9. Susan Garland Mann
10. John Updike
11. Louise Erdrich's *Love Medicine*
12. F. Scott Fitzgerald's *The Jazz Age*
13. John Barth
14. scripts
15. global topic
16. Genette

۱۷. برای مشاهده چگونگی شکل‌گیری داستان کلان و تفاوت میان داستان‌های به هم متصل و داستان کلان، چگونگی شکل‌گیری مفاهیم استعاره‌ای و نگاشت آن‌ها از یک فضا به فضای دیگر براساس نظریه ادغام فوکونیه و ترنر به مقاله صادقی (زیر چاپ) رجوع شود.

18. Robert Luschner
19. transtextualitv
20. intertextualitv
21. metatextualitv
22. hvnertextualitv
23. architextualitv
24. paratextualitv
25. hvnertext
26. hypotext

## منابع

- صادقی، لیلا (۱۳۹۱). «داستان کلان در آثار ابراهیم گلستان و ریشه‌های آن در ادبیات ایران» در *نامه نقد: مجموعه مقالات دومین همایش ملی نقد ادبی با رویکرد نشانه‌شناسی ادبیات*. به کوشش حمیدرضا شعیری. دفتر دوم. تهران: خانه کتاب.
- \_\_\_\_\_ (زیر چاپ). «داستان‌های به هم متصل: از داستان خوشه‌ای تا داستان کلان» در *نقد و نشانه‌شناسی ادبیات داستانی: ویژه ابراهیم گلستان و جلال آل احمد*. به کوشش لیلا صادقی. ج ۱. تهران: سخن. صص ۴۳-۷۴.
- صادقی، لیلا و فرزانه سجودی (۱۳۸۹). «کارکرد گفتمانی سکوت در ساختمان‌های داستان کوتاه». *فصلنامه پژوهش‌های زبان و ادبیات تطبیقی*. د ۱. ش ۲. صص ۶۹-۹۰.
- گلستان، ابراهیم (۱۳۳۴). *شکار سایه*. ج ۲: ۱۳۴۶. تهران: روزن.
- نامور مطلق، بابک (۱۳۸۶). «ترامنتیت مطالعه روابط یک متن با دیگر متن‌ها». *پژوهشنامه علوم انسانی*. ش ۵۶. صص ۸۳-۹۸.

- Anderson, Sherwood (1969). *Memoirs*. Carolina: University of North Carolina Press.
- Fauconnier, Gilles (1997). *Mappings in Thought and Language*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ferguson, Suzanne (2003). "Sequences, Anti- Sequences, Cycles, and Composite Novels: The Short Story in Genre Criticism". *Journal of the Short Story in English*. No. 41. Pp. 103- 117.
- Cook, K.L. (2008). "Linked Stories and the Short Story Cycle". Lecture at Arizona State University:  
[http://www.klcook.net/ata\\_workshops\\_linked.html](http://www.klcook.net/ata_workshops_linked.html)
- Genette, Gerard (1992). *The Architect: An Introduction*. Jane E. Lewin (Tr.). Berkeley CA: University of California Press.
- \_\_\_\_\_ (1997a). *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Channa Newman & Claude Doubinsky (Trans.). Lincoln, NB: University of Nebraska Press.
- \_\_\_\_\_ (1997b). *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Jane E. Lewin (Tr.). Lincoln NE and London: University of Nebraska Press.
- Golestan, Ebrahim (1955). *Hunting the Shadow*. Tehran: Rouzan.
- Holyoak, Keith & Paul Thagard (1995). *Mental Leaps: Analogy in Creative Thought*. Cambridge: MIT Press.
- Luscher, Robert (1989). "The Short Story Sequence: An Open Book" in Susan Lohafer & Jo Ellyn Clarey (Eds.). *Short Story Theory at a Crossroads*. Baton Rouge: LSU. Pp. 148- 167.
- Lundén, Rolf (1999). *The United Stories of America: Studies in the Short Story Composite*. Rodopi.
- Mann, Susan (1989). *The Short Story Cycle*. New York: Greenwood Press.
- Morris, Ann & Maggie Dunn (1995). *The Composite Novel: The Short Story Cycle in Transition*. New York: Twayne Publishers.
- Nagel, James (2001). *The Contemporary American Short- Story Cycle: The Ethnic Resonance of Genre*. Baton Rouge: Louisiana State University Press.
- \_\_\_\_\_ (2010). *A Companion to American Short- Story*. Alfred Bendixen & James Nagel (Eds.). United Kingdom: Wiley- Blackwell.
- Sadeghi, Leila (2013). "The Macrofiction Structure in "Hunting the Shadow", by Ebrahim Golestan" in *Cognition and Poetics conference - 25-27<sup>th</sup> April 2013*. University of Osnabruck: Germany.
- Sadeghi, Leila & Farzan Sojoodi (2010). "The Discursive Functions of Silence in Structuring Fiction". *Competitive Language Literature Research, Scientific Research Journal*. Vol. 1. No. 2. Summer 2010.
- Schank, Roger & Robert Abelson (1977). *Scripts, Plans, Goals, and Understanding*. Hillsdale, NJ: Earlbaum Assoc.
- Stockwell, Peter (2002). *Cognitive Poetics: An Introduction*. New York: Routledge.
- Van Dijk, Teun (1979). "Cognitive Processing of Literary Discourse". *Poetics Today*. No. 1. Pp. 143- 160.
- \_\_\_\_\_ (1986). *News as Discourse*. New York: Routledge.
- \_\_\_\_\_ (1980). *Macrostructure*. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates Publishers.