فصلنامه علمی پژوهشی زبان و ادب فارسی - دانشکده علوم انسانی
دانشگاه آزاد اسلامی واحد سنندج -سال چهاردهم / شماره ۵۳/ زمستان ۱۴۰۱

روایت‌شناسی رمان *اندکی سایه* بر اساس نظریهٔ رابرت مک‌کی

فاطمه تسلیم جهرمی[۱] (نویسنده مسئول)
گروه زبان و ادبیات فارسی دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه جهرم
نسرین قاسمی[۲]
دانش‌آموخته کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه جهرم
تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۴/۲۹ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۴/۱۰

چکیده

رمان اندکی سایه، نوشتهٔ احمد بیگدلی است که ماجرای مبارزات نفتی مردم جنوب را طی کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲به صورت خاطره‌وار و فلاش‌بک بیان کرده است. از آنجا که بیگدلی خود دستی در فیلم‌نامه‌نویسی داشته و به‌دلیل ویژگی‌های روایات وی، این رمان بر اساس نظریهٔ رابرت مک‌کی دربارهٔ ساختار روایت، با روشی توصیفی ـ تحلیلی بررسی شده است. رابرت مک‌کی، نظریه‌پرداز آمریکایی، معتقد است همهٔ روایت‌ها از ساختاری خاص و تقریباً یکسان پیروی می‌کنند. یکی از ساختارهایی که وی برای روایت برمی‌شمارد، خُرده‌پیرنگ است و در تحلیل این ساختار، ویژگی‌هایی چون: پایان باز، تعدد قهرمان، قهرمان منفعل، زمان خطی و کشمکش را معرفی می‌کند. با توجه به وجود چند روایت در رمان اندکی سایه، پس از

۱ -taslim@jahromu.ac.ir
۲ - nasrin.ghasemi٦٩@gmail.com

تحلیل‌ها، ویژگی‌های خرده‌پیرنگ با رمان اندکی سایه، منطبق می‌شود؛ همچنین دو عنصر گفت‌وگو و توصیفات تصویری نیز به دلیل نقش آن‌ها در روایت و ساختار رمان تشریح شده است. دستاوردهای این مقاله که ضمن بررسی عناصر ساختار داستان بر اساس نظریهٔ مک‌کی و تعیین مناسبات بین این عناصر به جست‌وجوی این ویژگی‌ها در متن اندکی سایه پرداخته، نشان می‌دهد طرحی مبتنی بر روابط علیّ، این متن را از آغاز تا پایان، استحکام و انسجام می‌بخشد.

کلیدواژگان: روایت‌شناسی، مک‌کی، اندکی سایه، احمد بیگدلی.

۱-مقدمه

۱-۱. بیان مسأله

داستان کوتاه فارسی در دو دههٔ اخیر تحوّل چشمگیری در عرصهٔ کاربرد فنون، تکنیک‌ها و ساختارهای نوین داستان‌نویسي داشته است. در خلق یک داستان، سبک و کاربست عناصر داستانی اعم از: موضوع، روایت، پیرنگ، درون‌مایه، شخصیت، زاویه‌دید، صحنه، لحن، فضا و رنگ، زبان، سبک و تکنیک، نقش مهمی دارد. با تحلیل چگونگی کاربرد این عناصر در یک داستان، می‌توان به میزان مهارت نویسنده و ارزشمندی اثر پی برد و جنبه‌های هنری آن را بهتر و ژرف‌تر درک کرد.

روایت‌شناسی مجموعه‌ای از احکام کلی دربارهٔ ژانرهای روایی، نظام‌های حاکم بر روایت یا داستان‌گویی و ساختار پیرنگ است(بی‌نیاز، ۱۳۷۱: ۱۵). روایت‌شناسی را از دیدگاه تاریخ به سه دورهٔ پیش از ساختارگرایی، دورهٔ ساختارگرایی و دورهٔ پساساختارگرایی تقسیم کرده‌اند. نظر بیشتر محققان آن است که پیرنگ، روایت و شخصیّت در دانش روایت‌شناسی بررسی شود.

روایت یکی از حوزه‌های مهم ادبی مدرن بوده است. به گفتهٔ وبستر، روایت مبنای ادبیات و از عناصر اصلی نظریهٔ ادبی است(وبستر، ۱۳۸۲: ۹۲)؛ همچنین روایت «توالی ادراک‌شدهٔ وقایعی است که ارتباط غیراتفاقی دارند و به نوعی مستلزم وجود انسان یا شبه‌انسان به‌عنوان شخصیت تجربه‌گر است»(تولن، ۱۳۸٦: ۱۹).

اولین گام در روایت‌شناسی به کتاب بوطیقا برمی‌گردد که ارسطو در فصل سوم آن، میان بازنماییِ یک ابژه یا یک سرگذشت به کوشش راوی و بازنماییِ آن توسط شخصیت‌ها تمایزی قائل شد. بعدتر نظریات کلود لوی استروس دربارهٔ اسطوره‌ها تأثیر مهمی در نظریه‌های روایت گذاشت و نشان داد که ساختارهای روایی اسطوره‌های منفرد به ساختار کلی و جامعی مربوط می‌شود که پی‌ریزندهٔ همهٔ آن‌ها است. ولادیمیر پراپ، از شارحان فرمالیسم روسی، از دیگر چهره‌های مطرح در تکوین روایت‌شناسی کوشید تا عناصر روایی مشترک را

در همهٔ قصه‌های عامیانه به روشی مشابه با شیوهٔ لوی‌استروس تعریف کند. آلگرداس گریماس نیز تلاش خود را روی تحلیل معناییِ ساختار عبارت‌ها گذاشت تا به دستور زبان کلی روایت دست یابد. تزوتان تودوروف، ژرار ژنت، رولان بارت، جاناتان کالر و فردریک جیمسون از دیگر چهره‌های برجستهٔ روایت‌شناسی هستند که با نظریان خود، علم روایت‌شناسی را گسترش بخشیدند.

رابرت مک‌کی، منتقد، فیلمنامه‌نویس آمریکایی و از مدرسان شاخص داستان‌نویسی در جهان است. وی در عرصهٔ روایت مدعی کشف ساختاری جدید نیست؛ بلکه معتقد است که کتاب داستانش «دربارهٔ کهن‌الگوهاست، نه کلیشه‌ها و دربارهٔ فرم‌های ابدی و جهانی است، نه فرمول‌ها»(مک‌کی، ۱۳۸۸: ۴-۳)؛ وی، علاوه بر افسانه‌ها و داستان‌های مکتوب، معتقد به ساختار و فرمی برای فیلم‌نامه‌هاست؛ به عبارتی، وی، بسط‌دهندهٔ الگوهای ساختارگرایانِ روایتِ قبل از خود است و دایرهٔ شمول آن را گسترده‌تر، جهانی‌تر و نوین‌تر می‌گرداند.

رمان اندکی سایه، را احمد بیگدلی(۱۳۹۳-۱۳۲۴) نویسندهٔ خوزستانی نوشت که به دلیل جنگ، مجبور به مهاجرت به اصفهان شد. وی در کنار داستان‌نویسی، دستی در فیلمنامه‌نویسی و نقد ادبی نیز داشت. وی که معلّمی را پیشه کرده بود، در اواخر دههٔ هشتاد با انتشار رمان اندکی سایه به شهرت رسید. بیگدلی این رمان را در سال ۱۳٦۷ نوشت و پس از چندبار بازنویسی در سال ۱۳۷۲ و ۱۳۸٤ منتشر کرد که در سال ۱۳۸۵ برندهٔ جایزهٔ کتاب سال جمهوری اسلامی ایران شد.

این رمان با یک مقدمه آغاز می‌شود که در آن نویسنده در جای راوی به صورت تلویحی حضور خود را در متن اعلام می‌کند؛ به دیگر عبارت وی امر نویسندگی را با حضور فیزیکی در متن به‌مثابه خاستگاه‌های ذهنی و پیرنگ بنیادی تألیف و داستان پیش می‌کشد. در غرب نمونه‌های چنین تکنیکی در داستان به پست‌مدرنیست‌ها و نویسندگانی چون بکت و بورخس برمی‌گردد که تمهیدات ساختاری و تکنیکی متن را در ابتدا اعلام می‌کردند تا هجویه‌بودن متن و جهان را اعلام کنند. بیگدلی نیز در مصاحبه‌های خود اشاره کرده است که در صناعات داستان‌نویسی از بورخس و کتاب‌هایی چون ویرانه‌های مدوّر وی تأثیر گرفته است(بیگدلی، ۱۳۸۶: ۵۰).

این نمایان‌بودن فرم و فرم‌گرایی محض سبب شده معنا و هدف تحت تأثیر قرار گیرند و ذهن مخاطب را به خود مشغول کند. «استفادهٔ زیاد از علائم و نشانه‌ها، بی‌واسطه قرار دادن مخاطب و گفت‌وگوی رودررو با او، فلاش‌بک‌های پی‌درپی، استفاده از اشعار و قطعه‌های مختلف شاعران، به‌کارگیری واژه‌های متفاوت و ناآشنا به‌خصوص برای جوانان و... سبب شده است که عمل داستانی، به‌کندی پیش برود»(حق‌شنو، ۱۳۸۹: ۱۲٦).

رمان اندکی سایه از خاطرات متفاوتی تشکیل شده و راوی خواسته معمای داستان را به گونه‌ای کنار هم بچیند تا مخاطب را در مرور این لحظات با خود شریک کند.

نثر شاعرانه، روایت تصویری و فیلم‌وار، درون‌مایه‌هایی با پیام هستی‌شناسی، توصیف‌گرایی و حضور نویسنده در میان روایت داستانی از ویژگی‌های رمان اندکی سایه است. سبک غالب بر این اثر، پست‌مدرن است. تکنیک بازگشت به گذشته و بیان خاطره، از ویژگی‌های بارز این اثر است.

به‌طورمسلم، اثر جدای از خود نویسنده نیست و تفکّرات وی بر اثری که می‌آفریند، تأثیر می‌گذارد؛ چنانکه به دلیل تجربیات سینمایی، تصاویر سینمایی نیز در آثار بیگدلی دیده می‌شود؛ ازاین‌رو برای تحلیل این اثر از نظریات رابرت مک‌کی استفاده شده که علاوه بر حیطهٔ داستان، دستی نیز در فیلم‌نامه‌نویسی دارد.

سؤالات تحقیق این عبارت است از:

۱- ساختار پیرنگ در رمان اندکی سایه به چه صورت است؟

۲- احمد بیگدلی عنصر روایت را در رمان اندکی سایه به چه صورت به کار برده است؟

این پژوهش بر آن است تا با استفاده از روش توصیفی-تحلیلی، به روایت‌شناسی رمان اندکی سایه بپردازد. مهمترین هدف این پژوهش، بررسی چگونگی کاربست عنصر روایت و کشف ساختار پیرنگ این رمان احمد بیگدلی است.

۱-۲. پیشینهٔ تحقیق

دربارهٔ رمان اندکی سایه، جز مطالب مطبوعاتی، تا کنون تحقیقی مبتنی بر روش‌های دانشگاهی منتشر نشده و این پژوهش برای نخستین بار به واکاوی این موضوع طبق آرای رابرت مک‌کی در کتاب ساختار داستان پرداخته است. رابرت مک‌کی نظرات خود را در کتاب داستان، ساختار، سبک و اصول فیلمنامه‌نویسی(۱۳۸۸) شرح داده است.

برخی از متون فارسی نیز بر اساس نظریات مک‌کی تحلیل شده است، مثلاً به مقالهٔ «کارکردهای روایی کشمکش در سه داستان کوتاه جنگ تحمیلی»(۱۳۸۹) از رنجبر و دیگران می‌توان اشاره کرد که سه مشخصهٔ مشترک روایی کشمکش، شامل کشمکش جسمانی، کشمکش عاطفی و کشمکش زمان و مکان، به منظور نشان دادن شگردهای به کار رفته در سه داستان کوتاه دفاع مقدس به کار برده‌اند.

همچنین مقالهٔ «ساختار داستانی زال و رودابه»(۱۳۸۳) از طالبیان و حسینی، ضمن بررسی عناصر ساختار مک‌کی و تعیین مناسبات بین عناصر داستانی، به جست‌وجوی این ویژگی‌ها در متن زال و رودابه می‌پردازد و به این نتیجه می‌رسد که متن یادشده، روایی-نمایشی است.

صحرایی و دیگران نیز در پژوهشی با عنوان «عنصر گفت‌وگو در تاریخ بیهقی»(۱۳۹۱)، با استفاده از نظریات مک‌کی و دیگران درباره گفت‌وگو به این نتیجه رسیده‌اند که بیهقی به کمک گفت‌وگو به‌صورتی غیرمستقیم و پنهان، فضای بی‌اعتماد دستگاه حکومت سلطان مسعود تشریح و نقش سلطان و دیگر درباریان را در پدید آمدن آن واقعیات، آشکار و از آن‌ها انتقاد می‌کند.

«ظرفیت‌های نمایشی منظومهٔ زرین‌قبانامه بر اساس شخصیت‌پردازی سلیمان نبی(ع)»(۱۳۹۵) از نجّاری و قوام نیز از جمله مقالاتی است که از ساختارهای طرح‌شده مک‌کی برای تحلیل آثار فارسی، استفاده کرده‌است.

دربارهٔ روایت و روایت‌پردازی نیز کتاب و مقالات متعددی نوشته یا ترجمه شده است که از جملهٔ آن‌ها به کتاب‌های دستور زبان داستان(۱۳۷۱) از احمد اخوّت و درآمدی بر داستان‌نو یسی و روایت‌شناسی(۱۳۸۷) از فتح‌اللّه بی‌نیاز می‌توان اشاره کرد.

۲. متن

۲-۱. خلاصهٔ رمان اندکی سایه

این رمان، خاطرات سال‌های قبل و بعد از کودتای ۲۸مرداد ۱۳۳۲ را روایت می‌کند. در محور اول داستان، راوی بعد از سال‌ها، با دوست دوران کودکی‌اش، ایرج آزاده ملاقات می‌کند و با هم به زادگاهشان می‌روند و دوست ایرج به نام واقفی نیز همراه آن‌هاست. در این سفر، از طریق عکس‌ها، خاطرات اعتصابات کارگری، در شهری نفت‌خیز را مرور می‌کنند که محور دوم رمان اندکی سایه را شکل می‌دهد. این بخش، شامل فرجام اعتصاب در روز عاشورا و قتل ناجوانمردانهٔ هادی نیک‌بخت است که وقتی مزدور رؤسای انگلیسی شرکت نفت بوده و به فرمان آن‌ها بر حاشیه‌نشینان و مهاجران تنگدست روستایی، ستم کرده؛ بازارشان را به هم زده و خانه‌هایشان را به به آتش کشیده است. هادی، ترفیع مقام می گیرد، اما بعدها تو به و علیه بالادستی‌ها شورش می‌کند و به جمع اعتصاب‌کنندگان که خواهان ملی‌شدن صنعت نفت هستند، می‌پیوندد؛ اما ستم‌های هادی در گذشته و قتل مشکوک مستر مایکل، یکی از سرکردگان انگلیسی، بهانه‌ای به دست رژیم و دشمنان جنبش کارگری می‌دهد تا به یاری مزدوری به نام کَرَم سیاه، برای انتقام از او، اعتصاب را به خاک‌وخون بکشند. هادی که محرم هرسال، دسته راه می‌انداخته، در روز واقعه هم با وجود مخالفت‌ها بیرون می‌رود و تعزیه‌خوانی می‌کند. در این جریان، منصور، دوست دوران کودکی راوی با شلیک تیر کشته می‌شود؛ همچنین بدن نیمه‌جان هادی را در ماشینی سوار کرده و به درّه پرت می‌کنند.

۲-۲. روایت‌شناسی رمان *اندکی سایه* بر اساس نظریات مک‌کی

رابرت مک‌کی، در کتاب داستان، ساختار، سبک، معتقد است که جهان داستان، حدومرزی دارد و باید برای هر روایتِ داستانی، الگو یی ازپیش تعیین‌شده و خاص در نظر گرفت. به نظر او پیرنگ واژهٔ دقیقی است برای اشاره به الگوی از درون سازگار و درهم‌تنیدهٔ حوادث که در زمان پیش می‌روند تا داستانی را بسازند. او برای تعیین مرز داستان ها، از مثلث داستان نام می‌برد. او در هر ضلع از این مثلث، طرحی از یک داستان را ذکر کرده و معتقد است که هر اثر روایی، در قالب یکی از این سه طرح، قرار می‌گیرد:

مثلث داستان(مک‌کی، ۱۳۸۸: ۳۲)

یک ضلع از مثلث داستان، طرح کلاسیک یا شاه‌پیرنگ نام دارد: «طرح کلاسیک یعنی داستانی بر مبنای زندگی یک قهرمان فعال که علیه نیروهای عمدتاً خارجی مبارزه می‌کند؛ یعنی حرکت در امتداد زمان در چارچوب واقعیتی داستانی که یکپارچه و دارای پیوندهای علّی است»(مک‌کی، ۱۳۸۸: ۳۲). مک‌کی مجموع اصولی ازلی و ابدی را شاه‌پیرنگ می‌نامد و در سمت چپ موارد و نمونه‌های مینی‌مالیسم را فهرست می‌کند. منظور او از مینی‌مالیسم یا خرده‌پیرنگ این است که نو یسنده با عناصر طرح کلاسیك آغاز می‌کند؛ اما در ادامه آن‌ها را تغییر می‌دهد؛ او این نمونه‌های مینی‌مالیسم را خرده‌پیرنگ می‌نامد. خرده‌پیرنگ به معنای عدم وجود پیرنگ نیست؛ چون خرده‌پیرنگ هم باید به اندازهٔ یک شاه‌پیرنگ زیبا باشد. منظور او از مینی‌مالیسم، سادگی و اختصاری است که رعایت می‌شود؛ اما همچنان برای راضی نگه‌داشتن مخاطب، مقداری از عناصر کلاسیک را در خود حفظ می‌کند.

وی ویژگی‌هایی چون قهرمان منفعل، کشمکش درونی، تعدد قهرمان و... را برای خُرده‌پیرنگ یا مینی‌مالیسم، یاد می‌کند و در ضلع سوم، ضدساختار یا ضد پیرنگ ضدپیرنگ را قرار می‌دهد که معادل

ضدرمان یا رمان نو است و ویژگی‌هایی چون: تصادف، زمان غیرخطی و واقعیات ناسازگار را برای آن برمی‌شمرد. در گوشهٔ راست، عناصر کلاسیک معکوس می‌شوند و فرم‌های سنتی نفی می‌گردند.

با توجه به الگوی مثلث داستانی مک‌کی، به نظر می‌رسد رمان اندکی سایه، از نظر ساختار روایت در زمرهٔ خرده‌پیرنگ جای می‌گیرد و ویژگی‌های این نوع ساختار را نشان می‌دهد که در ادامه به ویژگی‌های آن می‌پردازیم.

۲-۳. خُرده‌پیرنگ

مک‌کی، خرده‌پیرنگ یا مینی‌مالیسم را به‌گونه‌ای زیرمجموعهٔ شاه‌پیرنگ می‌داند؛ زیرا «نویسنده با عناصر طرح کلاسیک آغاز می‌کند؛ اما در ادامه، آن‌ها را تحلیل می‌برد؛ یعنی ویژگی‌های بارز طرح کلاسیک را کوچک می‌کند، فشرده می‌کند، می‌آراید و می‌کاهد»(مک‌کی، ۱۳۸۸: ۳۲).

وی بر این نکته تأکید دارد، داستان‌هایی که نام خرده‌پیرنگ بر آن‌ها نهاده می‌شود، به معنای عدم وجود پیرنگ در آن‌ها نیست؛ بلکه مقداری از عناصر طرح کلاسیک را در خود دارد تا خواننده را راضی و قانع کند؛ به عبارتی در مینی‌مالیسم، دو یا چند پیرنگ وجود دارد که هرکدام به‌طور جداگانه ولی به اختصار، ویژگی‌های طرح کلاسیک را در خود دارند.«در پیرنگ آنچه بیشتر مورد تأکید است، شخصیت‌ها نیستند؛ بلکه پیرنگ بر زنجیرهٔ رخدادها و مجموعه‌ای تقریباً ریاضی‌وار از ساختار روایی تأکید می‌کند»(بورنوف و اوئله، ۱۳۷۸: ٤١). مک‌کی این ویژگی‌ها را برای خرده‌پیرنگ نام می‌برد: پایان باز، تعدد قهرمان، قهرمان منفعل، زمان خطی، کشمکش درونی.

رمان اندکی سایه، گرچه در کمتر از ۱۵۰صفحه نوشته شده است؛ اما چند داستان و پیرنگ از زمان گذشته را در خود گنجانده است؛ راوی، از زمان حال، به گذشته می‌نگرد و خاطراتش را از این وقایع، بازگو می‌کند.

بیگدلی در این رمان چند شخصیت خاص را به تصویر می‌کشد که انگار در کودکیِ قهرمان‌ها به شکلی اسرارآمیز گم شده‌اند. رمان، زبانی آهنگین و وجوهی مستند دارد و برای همین روایتی از فقدان می‌سازد که در کل رمان طنین انداخته است.

این داستان چهارده قسمتی، در زمان گذشت یعنی در شهر آغاجاری در سال ۱۳۳۲ و حال با چهار روایت نوشته شده است. روایت اول پیرمردی را با خاطرات کهنه و غبارگرفته، زنده می‌کنند، روایت دوم به وضع این سه دوست، در حاشیهٔ زاینده‌رود می‌پردازد و روایت سوم، داستان‌های شفاهی ایرج و روایت چهارم، روایت نویسنده را در خود دارد.

تمامی این روایات از من راوی یا اول شخص تا دانای کل، هر لحظه عوض می‌شود. راوی در اندکی سایه با تلفیقی از روایت اول و سوم شخص، گویا با صدای بلند در حال فکرکردن دربارهٔ خود و حافظه‌اش و به نوعی بی‌مخاطب است.

داستان چنانکه نویسنده روایت می‌کند با فراموشی و نسیان انسان آغاز می‌شود؛ اما در قسمت‌هایی از داستان می بینیم که زاویهٔ دید من راوی به دانای کل، گریز می‌زند و تمام جزئیات از نگاه‌ها تا افکار یک گذشتهٔ دور را به یاد می آورد: «پری‌خانم نشسته بود کنار منقل آتش. منتظر بود آب جوش بیاید برای چای. با چشم‌هایش حال مرا پرسید، حتی سراغ بچه‌هایم را گرفت. با چشم‌هایش از غروب پسرش حرف زد، از تنهایی خودش و کاکا که پیر شده بود و زانوهایش درد می‌کرد، که بیشتر اوقات می‌ماند خانه و سیگار می‌کشد، ساز می‌زند و یا زل می‌زند به گوشه آسمان...»(بیگدلی، ۱۳۸۶: ۸٤).

گرچه قبل از تعریف وقایع، نویسنده به وضوح اذعان می‌دارد که فقط «نام و نشان»هایی دارد و با کمک تخیّل، بقیه را پرداخته است که این ساختارشکنی، به باورپذیری آن لطمه وارد نمی‌کند.

فرم خاطره در خاطره داستان نیز در ساخت روایت‌های تودرتوی داستان مؤثر بوده است. گزارش و توصیف پیرمردی از خاطرات سفری دوروزه و به موازات آن نقل خاطرات غمبار سال‌های دور و یادکرد حسرت‌آمیز توأم با دریغ و تأسف گذشته‌هاست. نام لایه‌مند اندکی سایه نیز به‌خوبی درون‌مایهٔ داستان یعنی حسرت را القا می‌کند، هرچند درون‌مایه‌های دیگری هم در داستان وجود دارد؛ مانند ترس و هراس، شجاعت و ایمان؛ اما اصلی‌ترین درون‌مایه،حسرت است: «حسرت شکفتن و بسامان یافتن در آن ولایت بی‌سامان»((بیگدلی، ۱۳۸۶: ۵۹).

در این میان، خرده‌داستان‌ها و تصاویری هم هست که ساختار رمان را عمق می‌دهد؛ مثل گم‌شدن اسحاق، پسرک پنج‌ساله‌ای که برادر ندّاف، دوستش است که فقدان وی هیچ‌گاه از یاد راوی نمی‌رود و مدام خواب می‌بیند دست پسر پنج‌ساله‌ای را می‌گیرد که صورت ندارد، تپیدن مرغابی‌های مهاجر در دریاچهٔ قیر که یکی از تأثیرگذاترین تصاویر داستان است، خواب‌دیدن مادر و همسر هادی که پیشاپیش از مرگ او خبر می‌دهند، دستگیری پدر ندّاف، یکی از کارگران مبارز، عزاداران حسینی، زاینده‌رود خروشان که با شهر بی‌باران کارگری آقاجری در تعارض است و ماهیانش برای مرگ خود را از آب بیرون می‌اندازند.

به نظر می‌آید راوی با وجود سفر به پنج‌سالگی و ده‌سالگی و یافتن خود خویش، باز هم به انزوای خود پناه می‌برد و این سفر فقط عبوری و گذری و حسرتی است؛ اما برای شخص آرام داستان، یعنی واقفی که رابطی بین گذشته و حال است، این‌طور نیست. شنیدن خاطرات راوی و ایرج برای او که هیچ خاطره‌ای از آن گذشته

ندارد، در واقع آغاز و تلنگری برای جست‌وجو در خود است. میان زمان واقعه تا زمان حال، فاصلهٔ زمانی وجود دارد که بیگدلی با پل‌زدن به جبهه و جنگ، این خلأ راوی داستان را پر می‌کند.

۲-٤. تعدّد قهرمان

مک‌کی تعدّد قهرمان را در برابر قهرمان منفرد قرار می‌دهد. وی برای طرح کلاسیک، قهرمان منفرد را مناسب‌تر می‌داند؛ زیرا در کل داستان، فقط یک طرح، پی‌ریزی و اجرا می‌شود؛ اما در خرده‌پیرنگ یا مینی‌مالیسم، مقولهٔ تعدد قهرمان، اهمیت می‌یابد؛ زیرا داستان، بیش از یک طرح دارد؛ بنابراین لازم است که هر طرح، به طور مجزا، ویژگی‌های یک طرح منسجم را در خود بگنجاند؛ ازاین‌رو، هر روایت، ویژگی‌های یک روایت کلاسیک را به صورت فشرده‌تر و منسجم‌تر در خود دارد.

یکی از این ویژگی‌ها، وجود قهرمان یا همان شخصیت مرکزی در داستان است که داستان حول محور او و دربارهٔ او شکل می‌گیرد؛ به عبارتی «قهرمان است که بقیه نقش‌ها را می‌آفریند»(مک‌کی، ۱۳۸۸: ۲٤۸) در رمان اندکی سایه، در زمان گذشته، چند روایت مختلف مطرح می‌شود؛ مانند ماجرای اسحاق و ماجرای هادی.

به گفتهٔ مک‌کی: «اگر نویسنده[رمان] را به چند داستان نسبتاً کوچک و شبیه به پیرنگ فرعی تقسیم کند که هریک قهرمان جداگانه‌ای دارند...، داستان چندپیرنگی به وجود می‌آید که نوعی خرده‌پیرنگ است»(مک‌کی، ۱۳۸۸: ۳٤)؛ اگرچه به معنای لغوی، نمی‌توان افراد حاضر در داستان را قهرمان نامید؛ بلکه در این رمان، قهرمان کسی است که راوی بر وی تمرکز و تأکید دارد و روایت دربارهٔ اوست.

در اولین فلاش‌بک به گذشته، ماجرای اسحاق، شاهدبودن دستگیری پدرش و سپس ناپدیدشدن اسحاق برای همیشه مطرح شده است. کودکی پنج‌ساله که پدرش را به‌دلیل نقش داشتن در اعتصابات، دستگیر می‌کنند. اسحاق، جلو می‌رود و جلوی چشم امنیه‌ها، پاهای پدرش را بغل می‌کند؛ اما هنگام خم‌شدن پدر برای بوسیدن پسرش، افسری پشت یقهٔ پسرک را می‌گیرد و به میان مردم می‌اندازد. پدر، عصبانی می‌شود و ستاره‌های یونیفرم لباس افسر را می‌کند و بعد از دو روز، اسحاق، ناپدید می‌شود و هرگز هیچ‌کس او را نمی‌بیند.

در فلاش‌بک روایت داستان اسحاق، شخصیت اسحاق با چسبیدن به پاهای پدرش و ابراز ناراحتی، زمینه‌ساز ادامه روند داستان و اتفاقات بعدی می‌گردد و موجب شکل‌گیری بخش مهمی از رمان و حوادث بعدی می‌شود. «پدر قدم آخر درنگ کرد. اسحاق پاهایش را بغل کرده بود... مرد زخمی خم شد تا گونهٔ پسرک پنج‌ساله‌اش را ببوسد. افسر با آن گردن دراز و پاهای دیلاقش از جا درآمد... و از پشت سر، یقهٔ پسرک را

چسبید و با تمام قوّتش او را از ساق‌های مرد زخمی جدا کرد و به میان مردم انداخت...»(بیگدلی، ۱۳۸۷: ۳۸) و اتفاقاتی که بعد از این ماجرا می‌افتد، موجب می‌شود دو روز بعد، اسحاق برای همیشه ناپدید شود «خیلی زود خبر گم‌شدن این پسرک چشم‌قهوه‌ای همهٔ شهر را پر کرد» (همان: ۳۹) و اتفاقات مربوط به این قهرمان در این بخش از روایت، آن‌چنان بر راوی تأثیر گذاشته است که بعد از گذر سال‌ها، راوی به طور مداوم، خواب اسحاق پنج‌ساله را می‌بیند و این‌گونه می‌نویسد: «دستش توی دست من است، راه می‌رویم... می‌دانم این دست اسحاق است که توی دست من است؛ اما وقتی برمی‌گردم نگاهش می‌کنم، می‌بینم صورت ندارد»(همان: ۱۳). این جمله‌ها، چندین‌بار در این رمان تکرار شده‌اند و نشانگر اثرگذاری همیشگی شخصیت‌ها و به‌عبارتی قهرمان‌ها در زندگی دیگر افراد می‌باشند.شخصیت اسحاق، قهرمان این بخش از رمان می‌باشد؛ زیرا موجب شکل‌گیری رخداد و پیشبرد روایت شده؛ چنانکه احساسات خواننده را برمی‌انگیزد و برای خواندن ادامه داستان، ترغیب می‌کند.

فلاش‌بک دوم، که طولانی‌تر نیز است، داستان هادی نیک بخت است که نامی بامسما می‌یابد و خود به‌تنهایی بار اصلی این بخش را بر عهده می‌گیرد. او یک‌تنه رمان را به پیش می‌برد و به طور کلی عمل داستانی سخت‌تر و مهم‌تری بر دوش دارد. هادی، یگانه قهرمان این بخش است که مرگ ناجوانمردانهٔ او، خاطره‌ای خونین در ذهن راوی و همچنین در ذهن خواننده برجای می‌گذارد.

این قهرمان، از سوی همسر و مادرش، هشدارهایی دریافت می‌کند؛ اینکه امسال، دسته عزاداری را در محرم به حرکت درنیاورد؛ همچنین خوابی که هادی می‌بیند: «بی‌بی با گوشهٔ ململ، قطره‌اشکی که روی گونه‌اش دویده بود، پاک کرد و گفت: گوش به حرف بده ننه، من خواب بدی دیدم. دم سحر بود که خواب دیدم. خواب نبود، با چشم باز می‌دیدم»(همان: ۷۳). این فلاش‌بک که تقریباً در میانهٔ رمان ذکر شده، با ایجاد تعلیق، گویا چراغ خطری را روشن می‌کند و خواننده را دلواپس می‌گذارد که چه اتفاقی برای قهرمان این بخش، یعنی هادی خواهد افتاد؛ حتی خود هادی می‌گوید: «منم دیدم. دم سحر. بیدار که شدم اذون می‌گفتن»(همان) و این‌گونه هم‌ذات‌پنداری خواننده با قهرمان، بیشتر و محکم‌تر و عاملی می‌شود که خواننده رمان را تا آخر پیش ببرد که این هشدارها به کجا خواهند رسید.

راوی که ذکر وقایع قهرمان‌ها را به عهده دارد، نیز در گردش است؛ راوی داستان اسحاق، دوست نداف ـ برادر اسحاق ـ است و این‌گونه این خاطره از گذشته را دیده و ثبت کرده است. او همان کسی است که در زمان حال با دکتر ایرج در اطراف زاینده‌رود تجدید خاطره می‌کند و در ضمن بخشی دیگر از داستان نیز روایت می‌کند: «خون می‌ریخت روی خاک مردادماه. من آن لکه‌های قرمز خاک‌آلود، یادم هست»(بیگدلی، ۱۳۸۷:

۳۷). راوی این بخش و همچنین راوی داستان هادی، یک نفر است که با چشم خود وقایع اتفاق‌افتاده برای قهرمانان را دیده و ذکر کرده است.

در داستان هادی، روایت، دربارهٔ او و چگونگی کشته‌شدنش است و راوی دانای کل می‌شود: «هادی گفت: سال آخر است مادر. [مادر گفت] ذوالجناح را می‌سپاری دست منصور. دسته را که میرزاحبیب همراهی می‌کند. خودش کارکشتهٔ این‌جور کارهاست. [هادی گفت] سال دیگر اینجا نیستم که، می‌رویم ولایت. می‌خواهم چندتا عکس بگیرم یادگاری. برای من همین عکس‌ها می‌ماند دیگر و به ذوالجناح نگاه کرد که پیر شده بود... . بی‌بی نالید: کل یوم عاشوراست ننه... امسال فرق می‌کند، اعتصاب است. انگلیسی‌ها خُلقشان تنگ است از این همه شلوغی. حکومت نظامی هم که هست... هادی جوراب‌هایش را پوشید. گفت نترس بی‌بی...همین امروز است دیگر. می‌رود تا سال دیگر»(بیگدلی، ۱۳۸۷: ۴۹-۵۰).

راوی، در روایت شخصیت هادی و اقدامات او، اطلاعات دقیق‌تر و همراه با جزئیات به خواننده می‌دهد و مانند ماجرای اسحاق، به‌سرعت از آن نمی‌گذرد.

۲-۵.قهرمان منفعل

بر اساس نظریهٔ مک‌کی، «قهرمان خُرده‌پیرنگ، گرچه کاملاً سست و ساکن نیست؛ اما واکنشگر و منفعل است. این انفعال، عموماً با قراردادن یک کشمکش شدید در درون قهرمان یا با محصورنمودن او در میان حوادث دراماتیک، جبران می‌شود»(مک‌کی، ۱۳۸۸: ۳۵).

در داستان اندکی سایه، شخصیت‌های اسحاق و راوی، بیشتر، واکنشگر هستند تا کنشگر؛ بدین معنا که تحت تأثیر رویدادها و اتفاقاتی که از سوی شخصیت‌های فرعی برایشان پیش می‌آید، واکنش نشان می‌دهند و بنا بر نظریهٔ مک‌کی، با محصورنمودن شخصیت‌ها در میان حوادث دراماتیک، این نقص واکنش‌گر بودن شخصیت اصلی، جبران می‌شود؛ اگرچه «در هر اثر روایی کنش و واکنش افراد، تقابل را در داستان ایجاد می‌کند که بدین ترتیب، روند داستان با مجموعه‌ای از کنش و واکنش‌ها و عمل داستانی شخصیت‌ها ادامه می‌یابد»(حسن‌لی، ۱۳۸۸: ۹۸).

در داستان اسحاق، ظلمی که بر وی روا شده، این بخش از کتاب را دراماتیک و غم‌انگیز کرده است؛ گرچه باید بر این نکته را تأکید کرد که راوی، از پرداختن به جزئیات داستان اسحاق و طولانی‌کردن روایت آن، خودداری کرده و خواننده را در حسرتی از بیشترندانستن، باقی گذاشته است و به این ترتیب نقش اسحاق در روایتی که مربوط به اوست، بسیار کم‌رنگ جلوه می‌کند؛ اما با نشانه‌هایی، می‌توان با یقین گفت که این روایت دربارهٔ اسحاق است و شخصیت اصلی که داستان برای او شکل می‌گیرد، اوست. به‌عبارتی، قهرمان در داستان حاضر است؛ برای مثال، از آغاز داستان، به طور مکرر، نام اسحاق تکرار می‌شود. راوی، دائماً خواب اسحاق

را می‌بیند: «...می‌دانم این دست اسحاق است که توی دست من است؛ اما وقتی برمی‌گردم نگاهش می‌کنم، می‌بینم صورت ندارد»(بیگدلی، ۱۳۸۶: ۹).

در صفحهٔ ۲۰، این خوابِ راوی، تکرار می‌شود: «همان شب خواب اسحاق را می‌بینم...دست‌های کوچک پنج‌ساله‌اش را توی دست‌های من گذاشته و با من قدم برمی‌دارد؛ اما وقتی برمی‌گردم و نگاهش می‌کنم، می‌بینم صورت ندارد. حفرهٔ چشم‌هایش خالی است»(همان: ۲۰).

راوی با این تکرارها می‌خواهد ثابت کند که اسحاق با وجود آنکه برادر هم‌کلاسی راوی است، شخصیّت اصلی داستان است و مدام نامش در کتاب تکرار می‌شود. اسحاق، شاهد دیدن اشک‌های مادر و ضربه‌هایی که بر سر پدرش می‌زنند، هست و اینکه او را از ساق پای پدرش جدا می‌کنند و به کناری پرت می‌کنند و مردمی که جمع شده‌اند و تماشا می‌کنند؛ ولی کاری از دستشان برنمی‌آید. این روایات، حوادث دراماتیکی هستند که دست به دست هم می‌دهند و برای همیشه اسحاق را ناپدید می‌کنند: «آن وقت پدر نداف را با ضربه‌های باتوم و قنداق تفنگ‌های سنگین برنو، از خانه بیرون کشیدند. خون از دهنش می‌ریخت. از شکاف پیشانی، خون می‌ریخت روی خاک مردادماه...مادر جایی را نمی‌دید. بُغض امانش را برید. خواهر کوچک[اسحاق]، به سینه‌اش چسبیده بود و آن پستان لاغر را می‌مکید...سرنیزه‌ای پیش آمد و زن را به عقب راند»(همان: ۲۵).

اسحاق، قهرمان منفعلی است که وقایع گویا بر او نازل می‌شوند و او به‌ناچار، پذیرای اتفاقاتی است که توانایی تغییر آنها را ندارد؛ اما کشمکش درونی در راوی دیده می‌شود؛ البته کشمکش درونی به‌دلیل وجود قهرمان پنج‌ساله، کمتر تفسیر شده و به‌نوعی راوی، با سفیدخوانی، حدس موقعیت را به خواننده واگذار کرده است؛ زیرا باید سن قهرمان داستان را نیز در نظر گرفت: «پناهِ چهرهٔ غبارگرفته‌اش را روی ساق‌های مرد نهاده بود و با آن چشم‌های کوچکِ قهوه‌ای، قهوه‌ایِ روشن، مردم را نگاه می‌کرد... من یادم نمی‌آید گریه‌کردنِ اسحاق را دیده باشم»(همان: ۳۸). خواننده می‌تواند کشمکش درونیِ اسحاق در میانِ آن بلوا و آشوب را در ذهن خود مجسم کند و دریابد که اسحاق به چه می‌اندیشیده و نگران چه چیزی بوده که بدون توجه به نیروهای امنیتی، خود را به پدرش می‌رساند و به پایش می‌چسبد که مانع رفتنش شود؛ چون می‌داند که رفتنِ پدر، برگشتنی نخواهد داشت و این قهرمانِ کوچک، این‌گونه می‌خواهد جلوی یک یا چند اتفاق شوم را بگیرد. این اقدام او، یعنی تلاش برای نگه‌داشتنِ پدر، واکنش کوچکی است که به نتیجه‌ای مثبت ختم نمی‌شود؛ اما آنچه تا همیشه بر شخصیت‌های درونِ داستان و خواننده باقی می‌گذارد، کشمکش درونی شخصیت اسحاق است.

اما راوی، دربارهٔ داستان هادی، اطلاعات بیشتر و دقیق‌تری ارائه می‌دهد؛ مثلاً دربارهٔ گذشتهٔ هادی، مهاجرت او، شغل سابقش و چگونگی کشته‌شدنش، اطلاعاتی را در اختیار خواننده می‌گذارد. در این روایت نیز حوادث دراماتیک و تراژدی‌گونه، شخصیت اصلی را در بر گرفته‌اند. خواب کشته‌شدن هادی و حمله به او در روز عاشورا و کشته‌شدن پسرخوانده‌اش، همگی جزء حوادث غم‌انگیز این بخش از داستانند که شخصیت قهرمان، یارای مقابله با این حوادث را ندارد و به گفتهٔ مک‌کی، فقط با محصورشدن او در میان حوادث درماتیک، منفعل بودنِ او جبران می‌شود. گرچه هادی توانایی تغییر اتفاقات را ندارد و همه‌چیز توسط دیگر شخصیت‌های حاضر در داستان بر او واقع می‌شود، اما باید به این نکته توجه کرد که «قهرمان منفعل، در ظاهر غیرفعال است؛ درحالی‌که هدفی را در درونِ خود دنبال می‌کند» (مک‌کی، ۱۳۸۸: ۳۵) و هدف هادی نیز تلاش برای راه‌انداختن دسته‌تعزیه طبق رسم سال‌های قبل است؛ از طرفی دوست دارد به همه ثابت کند که بر توبه‌اش باقی مانده، همچنین می‌خواهد از آخرین سال حضورش در این مکان، خاطراتی برایش به یادگار بماند؛ به همین دلیل در جواب مادرش که از او می‌خواهد در خانه بماند، می‌گوید: «سال دیگه اینجا نیستم که. می‌خوام چندتا عکس بگیرم یادگاری... نترس بی‌بی. مگه غیر از روز عاشورا، روز دیگه‌ای هم داریم؟ همین امروزه دیگه و میره تا سال دیگه»(بیگدلی، ۱۳۸۷: ۷۳).

با وجود اقدامات هادی، او، بیشتر واکنش‌گر است تا کنش‌گرِ اصلی و بیشتر اتفاقات، برخلاف میل او پیش می‌آید و او ناچاراً پذیرنده است: «هادی دستش به ذوالجناح نمی‌رسید. ذوالجناح با شکم دریده چند قدم پیش آمد. ناگهان سیل جمعیت از هم شکافت و راه داد تا ذوالجناح از میان مهاجمین گذشت. بعد، کمی بعد، زانوها برید و نشست روی خاک. هادی کوشید به طرفش بدود. کسی با چوب زد به قلم پاهاش. من، آن ضربهٔ نابکار یادم است. من، تا شدن پاهای شکسته، یادم است... . ضربهٔ نابکار بعدی روی شانه‌اش فرود آمد»(بیگدلی، ۱۳۸۷: ۸۳).

محدودشدن موضوع و اتفاق و تک‌محوری‌بودن داستان بدون اتفاق‌های جنبی، باعث کندشدن حرکت داستان شده است. فرم خاطره‌وار داستان هم سبب شده بیشترین تحول را شخصیت‌ها داشته باشند؛ مثل هادی، منصور، واقفی و اسحاق. حتی اگر بخواهیم شخصیت اصلی را هادی قرار دهیم که منفعل‌تر از بقیه بوده و تحول یافته است؛ چون داستان با او شروع نشده، باز داستان ساختار خاطره پیدا می‌کند: «اندکی سایه، داستان من است. داستانی که اتفاق افتاده و آن آدم‌های حقیقی توی داستان اگر آمده‌اند به خاطر من آمده‌اند»(بیگدلی، ۱۳۸۷: ۸۸) و این‌گونه از طریق اهداف قهرمان و کشمکش درونی، منفعل‌بودنِ او، جبران می‌شود و روایت، دچار نقص یا ضعف نخواهد شد؛ به‌علاوه، خرده‌پیرنگ‌ها با قوت به پیشبرد داستان کمک خواهند کرد.

۲-٦. زمان خطی

اغلب، زمان خطی را زمانی می‌دانند که از گذشته شروع شود و به حال برسد یا برعکس. ای.ام. فورستر، داستان را نقل وقایع به ترتیب توالی زمانی می‌داند و معتقد است داستان واقعی آن است که شنونده را بر آن دارد بخواهد بداند بعد، چه پیش می‌آید(فورستر، ۱۳۹۱: ٤۲)؛ اما مک‌کی، معتقد است: «داستانی که صرف‌نظر از داشتن یا نداشتن فلاش‌بک، ترتیب زمانی حوادث را برای بیننده روشن می‌کند، دارای زمان خطی است»(مک‌کی، ۱۳۸۸: ۳۵).

بیگدلی در داستان اندکی سایه، از فلاش‌بک، بهرهٔ به کمالی برده است؛ او مدام از زمان گذشته به زمان حال می‌آید و از زمانی که در آن داستان را بیان می‌کند، توصیفات و تصویرهایی ارائه می‌دهد. فتاحی معتقد است که نویسندهٔ خوب، خیلی خود را در قیدوبند ترتیب زمانی حوادث قرار نمی‌دهد و هوشمندانه، حوادث را وارد داستان می‌کند (فتاحی، ۱۳۸٦: ۲۸).

راوی در زمان حال، با دوستش ایرج که در آن خاطرات گذشته، اندکی شریک است، رویدادها را یادآوری می‌کند و روایت از گذشته به حال و از حال به گذشته در حال تغییر است؛ اما این تغییر، به گونه‌ای نیست که خواننده، مرز بین حال و گذشته را متوجه نشود یا چنان در هم پیچیده شده باشد که نتوان زمان حوادث را تشخیص داد؛ برای مثال: «من آن قدّ بلند و چهارشانه یادم است. آن چشم‌های درشت و سیاه. اندوهی که گوشه لب‌هاش نشسته بود و با خنده‌ای کم‌رنگ قاطی شده بود. با عجله گفتم: سمت چپ. این ساری تپه است. می‌بینی؟ رنگ خاکش به زردی می‌زند»(بیگدلی، ۱۳۸۶: ۳۸). قسمتی که زیر آن خط کشیده شده است، مربوط به زمان حال است؛ زیرا راوی، داستان‌ها را در سفر به زادگاهش، می‌نویسد.

بیگدلی خود در مصاحبه‌ای اشاره کرده اگرچه این کتاب، رمانی تاریخی نیست؛ اما وقایعی که در این کتاب اتفاق افتاده مثل کشته‌شدن هادی یا گم‌شدن اسحاق، واقعاً در ایام کودکی وی رخ داده‌اند و وی از آن خاطرات، استفادهٔ داستانی کرده است(بیگدلی، ۱۳۸۶: ٤۹) حتی پسربچهٔ ده سالهٔ رمان اندکی سایه که با مادرش برای تماشای تعزیه روز عاشورا آمده، خود احمد بیگدلی بوده است. شخصیت داستانی منصور و مادر راوی و نازبیگم و الیاس نیز واقعی هستند. یا دکتر ایرج آزاده، ده سال بعد از آن ماجراها به زندگی واقعی بیگدلی وارد شده است. مکان‌ها نیز واقعی هستند. بیگدلی معتقد است این رمان البته شرح خاطرات شخصی نیست و آفرینش‌های فراوانی در آن صورت گرفته که ساخته و پرداختهٔ جهان داستانی است(همان: ۷).

داستان از ابتدا تا انتها، یادآوری خاطرات مشترک بین دو دوست قدیمی است؛ ازاین‌روست که بیشترین سهم این رمان، پرداختن به خاطره‌هاست؛ خاطره‌های گذشته که از قاب‌ها، عکس‌ها و بریده‌های روزنامه‌ها،

سردرمی‌آورند و جریان حادثه‌ای تلخ را که رخ داده است، به یاد می‌آورند. آخر داستان با اول آن هیچ فرقی نمی‌کند. در واقع چیزی نیست که بخواهد تغییر کند، حتی گمشده‌های خاطرات نیز در پایان، همچنان مفقود باقی می‌مانند. نویسنده خود نیز با صداقت در فصل آغازین به این موضوع اشاره می‌کند که میل گریز از دلواپسی‌هایی دارد که همیشه و حتی در زمان حال، به همراهش است: «لانه‌ام آنجا بود و امن بود. ترتیب روزها و سال‌ها به هم نمی‌خورد. جنگ نبود و زلزله‌ای خونبار ویرانمان کرد. میل گریز از این همه دلواپسی است که داستان‌های بی‌اتفاق را دوست می‌دارم»(همان: ۱۳).

و این‌گونه است که در زمان حال، اتفاق خاص در داستان مشاهده نمی‌شود و همه‌چیز آرام مسیر خود را پیش گرفته است. اتفاقات، قبلاً افتاده و حالا وقت مرور خاطرات است که به کرّات در داستان، به آن اشاره شده: «ایرج که باشد، آن خود پرشر و شور ایرج که باشد، یک‌راست می‌رویم سر وقت کوچه و بازار شهری که در آن زاده شده‌ایم. آلبوم را ورق می‌زنیم با عشق‌های ساده دبیرستانی: آراکس و گل‌افروز، نامه‌های کوچک تازده و انگشت‌های جوهری...»(همان: ۲۰)؛ اما آنچه اهمیت دارد و از نظر توالی زمانی، ارزش داستانی ایجاد می‌کند، فلاش‌بک‌هایی است که بارها در داستان تکرار می‌شوند؛ برای مثال، داستان اسحاق، در یک‌فلاش‌بک به عقب، ذکر شده است؛ زیرا این بخش، کوتاه‌تر است و نویسنده کمتر به آن پرداخته؛ برای نمونه، در صفحهٔ۳۲ نوشته شده: «هربار نشانه‌ای به یادمان می‌آمد، نام‌ها و نشانه‌ها. بدین ترتیب سال‌ها من و ایرج پیوسته مشق‌های شبانه‌مان را دوباره می‌نوشتیم» و صفحهٔ ۳۳ با این جمله آغاز می‌شود: «تابستان آن سال، سال بدی بود. تلخی پیش‌آمده را گزندگی اجتناب‌ناپذیر را کمتر کسی باور می‌کرد...» و این‌گونه داستان اعتصاب کارگران و دستگیری پدر اسحاق و ناپدید شدن همیشگی اسحاق را روایت می‌کند»؛ و با عبارت «تابستان آن سال» به خواننده یادآوری می‌کند که به گذشته برگشته‌است؛ پس این جمله، رابط و نشانه‌ای برای رفتن به روزگاران پیشین است.

البته نویسنده قبل از رفتن به گذشته، در صفحات قبل، از طریق دیدن خواب اسحاق و تعریف‌کردن آن، خواننده را با اسحاق آشنا ساخته و به او کمک کرده که آگاهانه در جریان روند حوادث و زمان، پیش برود و در لابه‌لای تغییر زمان‌ها گم نشود؛ زیرا چندبار پیش‌زمینهٔ لازم را برای خواننده ایجاد کرده که ماجرای گم‌شدن اسحاق، مربوط به سال‌ها قبل است و خواننده پس از رسیدن به اصل ماجرای اسحاق، به‌راحتی زمان آن را درمی‌یابد و احساس سردرگمی در تغییر زمان‌ها نخواهد داشت.

همچنین راوی برای ایجاد پیش‌زمینه دربار هادی، در صفحهٔ ۵۱ به‌صورت مستقیم با خواننده سخن می‌گوید و با او بی‌پرده حرف می‌زند: «...کاملاً تصادفی یاد هادی افتادم. من از این شخص برایت حرف نزده‌ام. پیش نیامده بود تابه‌حال...» و چهار صفحه بعد، از زبان ایرج، مطلب کوتاهی درباره هادی ذکر

می‌کند: «دکتر گفت: پیش از اعتصاب، آخرین‌باری که رفتیم آنجا، هادی را دیدم. تا وارد شد، چندنفری رو برگرداندند...» و راوی در صفحهٔ ۵۹ می‌نویسد: «نشد که هادی یا پدرهادی کاری بکنند کارستان. در نیمه راه ماندند...» هدف نویسنده از این مقدمات در صفحات مختلف، این است که خواننده در عین‌حال که در زمان حال با راوی و دوستش در سفر است، اصلِ داستانِ مربوط به گذشته را فراموش نکند و راوی مدام یادآوری می‌کند که در حال روایتی از زمان قدیم است و هدف دوم از این مقدمات جسته‌وگریخته، ایجاد آشنایی و پیش‌زمینه ذهنی خواننده برای روایت اصل داستان هادی است و این‌گونه او به خواننده کلید می‌دهد که در جریان رفت‌وبرگشتی زمان، راه را گم نکند. راوی در نهایت در صفحه ٦٧، روایت ماجرای هادی را آغاز می‌کند: «پدرم گفت آن سال، سال اعتصاب، همهٔ کارگرها سیاه پوشیده بودند و یک گل سرخ محمدی گلدوزی کرده بودند سمت راست پیراهنشان». با توجه به زمان گذشتهٔ فعل‌ها و همچنین قید زمان که زیر آن خط کشیده شده، راوی هشدار می‌دهد که به روایت گذشته می‌پردازد. در همهٔ رفت‌وبرگشت‌ها و فلاش‌بک‌های زمانی، این اصل رعایت شده به‌خصوص اینکه در روایت ماجرای هادی، چندین بار رفت و برگشت بین زمان حال و زمان گذشته دیده می‌شود.

بدین‌گونه هم در روایت گذشته و هم در حال، راوی می‌کوشد توالی زمان برای خواننده مشخص باشد و فلاش‌بک‌ها او را از اصل داستان دور نکند و خسته نکند.

۲-۷. پایان باز

طرح کلاسیک، دارای پایان بسته است؛ بدین معنا که به همهٔ پرسش‌های مطرح‌شده در داستان، پاسخ داده شده است، اما در خرده پیرنگ، «غالباً پایان داستان را به نحوی باز می‌گذارد. اغلب پرسش‌هایی که در داستان مطرح شده، پاسخ داده می‌شوند؛ اما یک یا شاید دو پرسش، بی‌پاسخ باقی بماند»(مک‌کی، ۱۳۸۸: ۳۳).

پایان باز روشی است که داستان‌نویس در پایان داستان، چیزهایی را حل‌نشده رها می‌کند تا مخاطب آن را حدس بزند و یا با درگیری ذهنی برایشان راه حل پیدا کند. استفاده از پایان باز بیشتر متعلق به سینمای هنری و روشنفکرانه است، اما سابقهٔ طولانی در سینما دارد.

رمان اندکی سایه، گرچه شامل دو داستانِ مختلف در گذشته است و پرسش‌های بی‌شماری در این دو روایت مطرح شده که به آن‌ها پاسخ داده شده است؛ اما یک پرسش بنیادین، بی‌پاسخ باقی می‌ماند و آن هم سرنوشتِ اسحاق است؛ اینکه در نهایت می‌میرد یا زنده است؟ این پرسشی است که بی‌پاسخ باقی می‌ماند و اصطلاح پایان باز را برای داستان رقم می‌زند: «...گم شدن اسحاق، برای ما هم که دوست نداف بودیم، تحملش سخت بود. هرجا که ممکن می‌شد، گشتیم؛ حتی تا نزدیکی اردوگاه سربازها هم رفتیم، بی‌فایده

بود... .تقریباً تمام تابستان را دنبالش گشتیم. به خیلی جاها سر کشیدیم... و هیچ نشانه‌ای نیافتیم» (بیگدلی، ۱۳۸۴: ۳۸).

البته مک‌کی برای پایان باز در پیرنگ، شرایطی را مطرح می‌کند: «پایان باز به این معنا نیست که فیلم در میانهٔ راه به پایان می‌رسد و همه‌چیز را پادرهوا رها می‌کند؛ بلکه سؤالی که مطرح می‌شود، باید قابل جواب‌دادن باشد و احساساتی که برانگیخته می‌شود، قابل برطرف شدن»(مک‌کی، ۱۳۸۸: ۳٤) در داستان اسحاق، گرچه خود راوی از سرنوشت اسحاق اطلاعی ندارد و سخنی از آن به میان نمی‌آورد؛ اما خوانندهٔ کنجکاو، با وجود نشانه‌ها در داستان، می‌تواند پاسخی برای سؤالش بیابد، مثلاً می‌تواند حدس بزند که اسحاق دیگر زنده نیست. در همان قسمت داستان اسحاق، این جمله را می‌خوانیم: «مادر نداف پیراهن بنفش را نشانش داد. ملاطاهر پیراهن را نگاه کرد و به نقطه‌ای بی‌نشان خیره ماند. گفت: دنبالش نگردید، خیال کنید اصلاً به دنیا نیامده» و این جمله، دوبار در همین قسمت تکرار شده که می‌تواند پاسخی برای سؤال بی‌جواب مخاطب باشد. دلایل مختلفی برای یک داستان با پایان باز یا مبهم برشمرده‌اند، ولی در واقع بیگدلی با همین پایان باز داستان اسحاق، شخصیت او را جاودانی و از نتیجه‌گیری و قضاوت قطعی جلوگیری و ضمن مشارکت تماشاگر در پایان‌بندی، ماجرا را پیش‌بینی‌ناپذیر کرده است.

۲-۸. کشمکش درونی

بـا توجه به اینکه حوادث در هر داستان به وسیلهٔ شخصیت‌ها به وجود مي‌آید، از این نظر پیرنگ با قهرمان یا شخصیت، آمیختگي نزدیکي دارد و بر یکدیگر تأثیرگذارند؛ همچنین «از مقابلهٔ این شخصیت‌ها با هم کشمکش به وجود مي‌آید؛ بنابراین پیرنگ همیشه با دو کشمکش سروکار دارد؛ یعني از برخورد عملِ شخصیت یا شخصیت‌هاي اصلي داستان با عمل شخصیت‌هاي مخالف و مقابل کشمکش داستان آفریده مي‌شود»(میرصادقی، ۱۳۸۰: ۷۱).

مک‌کی معتقد است برای درک مادهٔ خام داستان و نحوهٔ عمل آن باید کار خود از درون به بیرون، یعنی از درون شخصیت داستان خود ببینید؛ به عبارت دیگر، باید داستان را از چشم شخصیت‌های داستان تماشا کنید(رک: مک‌کی، ۱۳۸۸: ۹۵). از نظر مک‌کی در خرده‌پیرنگ، اگرچه ممکن است قهرمان با دیگر اشخاص داستانی، کشمکش‌های شدید بیرونی داشته باشد؛ اما «نقطهٔ تأکید، کشمکش‌های فکری و احساسی، خودآگاه و ناخودآگاه اوست»(همان: ۳٤) با بررسی دو روایت اسحاق و هادی، می‌توان تحول درونی در نتیجه کشمکش‌های فکری را در دو شخصیت قهرمان مشاهده نمود؛ به‌عبارتی کمکش‌های بیرونی موجب تغییر وضعیت قهرمان داستان می‌شوند.

در داستان اسحاق، با وجود درگیری بین نیروهای امنیه و پدرش، شخصیت اسحاق جایگاه ویژه می‌یابد که برای راوی و خواننده فراموش‌ناشدنی است. «اعتصاب در هم فشرده می‌شود... صدای بلبل همسایه می‌آمد که آرام نمی‌گرفت... سرِ ظهر، ظهر گرما، کامیون نظامی دمِ در خانهٔ نداف توقف کرد... اسحاق در هوا چرخی زد و افتاد. نفس واماند. چهره‌اش سیاه شد... به اسحاق نگاه کردم، اصلا گریه نمی‌کرد»(بیگدلی، ۱۳۸۷: ۳۸-۳۶-۳٤). تغییر شخصیّت اسحاق از زمان تلاش برای جلوگیری از دستگیرشدن پدر تا زمان جلوگیری از نزدیک‌شدن به پدر و سپس ناپدیدشدنش، کاملاً آشکار است.

در داستان هادی نیز گرچه او در میان اعتصاب‌کنندگان شرکت نفت و امنیه‌ها محاصره است و خانواده‌اش نگرانند؛ اما او در تلاش است که بر نگرانی‌ها فائق آید و در مقابل کشمکش‌های درونی سخت، او به کشمکش درونی با خود مشغول است و همین امر، موجب گسترش پیرنگ و تغییر شرایط داستان و ادامهٔ روند روایت می‌گردد؛ زیرا کشمکش درونی او را وامی‌دارد دسته را حرکت دهد و موجب کشته‌شدن پسرش و آشوب و درگیری گردد.

مک‌کی دنیای شخصیت را مجموعه‌ای از دوایر متحدالمرکز می‌توان در نظر گرفته است که از یک سطح به سطح دیگر تغییر می‌یابد و به ترتیب شامل سطوح سه‌گانهٔ درونی، فردی و فرافردی است و پس از نخستین کنش شخصیت شکل می‌گیرد.

مک‌کی کشمکش را به دو دسته کلي تقسیم‌بندي مي‌کند: کشمکش‌های پیچ‌وخم‌دار و کشمکش‌های پیچیده و هر يك از آنها را شامل سه بخش مي‌داند: دروني، فردی و فرافردی.

کشمکش درونی، کشمکشی است که در روح و اندیشه‌های شخصیت داستانی اتفاق میافتد. کشمکش فردی، کشمکشی است که فرد در ارتباط با خانواده یا دوستان با آن رودررو می‌شود و کشمکش فرافردی، کشمکشی است حاصل درگیری فرد با محیط و مکان؛ مانند «کشمکش با نهادهای اجتماعی و اعضای جامعه»(مک‌کی، ۱۳۸۸: ۱۰۳). مك‌کی معتقد است که در داستان‌های پیچ‌وخم‌دار شخصیت داستانی تنها با یکی از این سه دسته درگیر است و در داستان‌های پیچیده، قهرمان با هر سه کشمکش روبه‌رو می‌شود؛ براي مثال او اغلب سریال‌های خانوادگی و اکشن و حادثه‌ای را از مقولهٔ کشمکش‌هاي پیچ‌وخم‌دار می‌داند. در داستان اندکی سایه نیز هر سه نوع کشمکش را می‌توان مشاهده کرد.

در کشمکش درونی: درگیری و جدال راوی با خود است که مشخص نیست مخاطب آن خود وی است یا روحش. راوی رمان اندکی سایه، نقطهٔ عزیمت روایتش را مثل راوی بوف کور، سایه قرار می‌دهد. او ظاهراً جدال با خود را پشت سرنهاده، یا زندگی گذشته‌اش را، شبیه سایه‌ای می‌بیند که همیشه ایام با او همراه و

همسفر می‌شود تا نام‌ها و نشانه‌ها را به یادش بیاورد: «... همه‌اش را که نمی‌توانم تعریف کنم؟ آدمی، زادهٔ نسیان و فراموشی است. «نیست‌وَش باشد خیال اندر جهان». حافظه‌ام حالا دیگر همه این گذشته را، لحظه‌های کوتاهِ ناپیوسته را به خاطر نمی‌آورد. می‌خواهد اما نمی تواند. زیرا نخست باید مرا، خود مرا به خاطر بیاورد که از یاد می‌شوم، و این شدن هم الزامی است و بعد بنا بر قاعدهٔ دیرین، هر تکه، تکهٔ دیگر را تداعی می‌کند...»(بیگدلی، ۱۳۸۷: ۹).

کشمکش فردی: جدال هادی با همسر و مادرش برای نرفتن یا رفتن به تعزیه و در داستان اسحاق، کشمکش او با پدرش برای جلوگیری از دستگیری‌اش است.

کشمکش فرافردی: کشمکش هادی با نیروهای حکومتی و مردم یک نمونه از کشمکش‌های این داستان است. هادی که قبلاً رئیس ادارهٔ حفاظت شرکت نفت بوده و باعث آزار کارگران و خانواده‌های آن‌ها شده است: «دیگر هیچ‌کس از دم تیغش جان سالم در نمی‌برد. کپرنشین‌های گودالِ سیلابی، تلخی زهرآلودِ این شمشیرِ آخته را با تمام رگ و پوست بدنشان چشیدند...هادی خودش پیت نفت برمی‌دارد و آتش می‌زند... آن روز زن‌ها و بچه‌ها بوده‌اند که خاک بر سر می‌ریخته‌اند...»(بیگدلی، ۱۳۸۷: ۱۰۶) و در ادامه داستان، وی از کارهای خود و ظلم به مردم، پشیمان می‌شود. از دیگر کشمکش‌های هادی در این داستان، تقابل وی با نیروهای انگلیسی است: جایی که مستر مایکل «با پشت دست می‌زند توی دهان هادی و با هل و تل او را از دفتر بیرون می‌اندازد...هادی ناگهان از جا کنده می شود، رخت و لباس اداری‌اش را درمی‌آورد و روی خاک آغشته به نفت سیاه غلت می‌زند...آن تن آغشته به چربی با یک کبریت گر می‌گیرد...»(همان: ۱۰۸-۱۰۹).

این کشمکش با افراد جامعه و همچنین درگیری با نیروهای انگلیسی، عاملی مهم برای ادامه روند و تغییر روایت داستان است؛ به‌گونه‌ای که موجب جذب خواننده و ترغیب برای ادامهٔ خواندن رمان می‌شود.

۲-۹. تصویرسازی

رمان اندکی سایه پُر از حوادث، صور خیال، تصویر و به طور کلی صحنه‌های بکر تجسّمی است. نویسنده هنگام روایت، از تصویرسازی آنچه که در اطراف خویش می‌بیند، نمی‌گذرد و مایه‌هایی از این تصاویر را در داستانش می‌گنجاند؛ تا جایی که به جرأت می‌توان گفت حجم وسیعی از کتاب را وصف طبیعت و زیبایی‌های آن گنجانده است؛ نویسنده علاوه بر شرح داستان و بیان واقعیّت، از خلاقیّت خویش نیز بهره برده است. «از نظر فرای و نیز شولز و کلاگ، نیروهای اصلی شکل‌دهندهٔ روایت، واقعیت و تخیّل است»(مارتین، ۱۳۸۲: ۲۹)؛ به عبارتی، نویسنده، علاوه بر توصیف دیده‌ها، روایت در زمان حال را با تصویر پر می‌کند؛ زیرا زمان حال، یعنی زمانی که نویسنده در آن، نوشتن را آغاز کرده است، زمانِ وقوع داستان نیست؛ بلکه مجالی است که راوی از احساس و دیده‌های ناگفته‌اش بنویسد و خواننده را در این حس‌های

کم‌نظیر شریک کند؛ برای مثال در توصیف پاییز و رنگ‌های آن می‌نویسد: «به زحمت باورم می‌شود تابستان رفته و پاییز چنین شتاب‌زده از راه رسیده است و قدوقامت همهٔ درخت‌ها را از برگ و بار خالی می‌کند. اگر هوایِ سردِ پاییزِ روزهای پیش از باران، رنگ می‌داشت، یقیناً رنگ آن خاکستری بود ـ که نشسته است روی آسمان و بیخته می‌شود روی سر و شانه‌هامان و سینهٔ کلاغ‌ها، [کلاغ‌های سینه‌خاکستری که نشانهٔ پاییزند]، خاکستری است که آدمی را به هراس می‌اندازد- رنگِ بی‌تکلیف» (بیگدلی، ۱۳۸۷: ۱۲).

این مثال از صفحات آغازین کتاب انتخاب شده است. همچنین هنگامی که راوی، همراه با دوستش ایرج به منزل دوست قدیمی‌اش الیاس، در روستای گرم دره می‌رود، روستا را این‌چنین به تصویر می‌کشد:«... دره این‌جا کمی فراخ‌تر است و آسمان نزدیک‌تر به زمین. آفتاب صبح را ندارد؛ اما از ظهر به بعد گرم می‌شود؛ با عالمی پنجره که رو به مغرب باز می‌شوند. هنوز هنگام بازگشت گله از صحرا، غبار برمی‌خیزد و صدای زنگِ زنگوله می‌پیچد توی آبادی... . بوی تند هیمه می‌آید، هیمهٔ بادام و چفتهٔ مو. بوی تپاله‌های خشک کرده توی منقل، یا چاله‌های اجاق گِلی-گوشهٔ ایوان، بوی چای تازه‌دم و پلو و در این‌همه بوی شناور- که با بوی زن‌های باردار همراه است، هزار بوی آشنا در هوای مرطوب رودخانه هست که هزارویک خیال و خاطرهٔ پیشین را به یاد می‌آورد...»(بیگدلی، ۱۳۸۷: ۵۳-۵۴).

راوی زمان حال را با نگاه تصویری در هم آمیخته است و آنچه را می‌بیند و حس می‌کند، در قالب کلمات، در برابر دیدگان خواننده به تصویر می‌کشد. رابرت اسکولز، تصاویر و مفاهیم را دو بعد اساسی و بااهمیت برای خوانندهٔ داستان بیان کرده است و معتقد است از طریق کاربرد ویژهٔ زبان، می‌توان «غنی‌ترین و ظریف‌ترین انواع درک را با جمع‌آوردن تصاویر و مفاهیم مختلف» منتقل کرد(اسکولز، ۱۳۹۱: ۲۸).

زنوزی جلالی در این باره می‌گوید: «نثر احمد بیگدلی بسیار سلیس است و او با کتاب اندکی سایه می‌خواست طرحی نو دراندازد. کارش پر از تصویرهای عالی است که نشان می‌دهد؛ نمی‌گوید. این همان اصلی است که من در ادبیات به آن معتقدم، یعنی نشان‌دادن شخصیت نه تعریف آن»(زنوزی جلالی، ۱۳۹۳: تبیان).

به‌ویژه آنجا که نویسنده از زمان‌های گذشته روایت می‌کند، زبانش بدیع و تصویرهایش جان‌دار است؛ برای مثال در آن بخشی که داستان هادی را روایت می‌کند، قبل از رفتنِ او به عزاداریِ روزِ عاشورا، حال و هوای او و خانواده‌اش را این‌گونه به تصویر می‌کشد: «می‌دانست کَرَم‌سیاه، با اعتصابی‌ها مخالف است، نان انگلیسی‌ها را می‌خورد و زیرِ بیرقِ آن‌ها سینه می‌زند. نازبَگُم که برگشت، بی‌بی رخت‌ها را سردست گرفت. هادی برگشت و دوباره نشست روی تخت. سایه، سروشانه‌اش را پوشاند. منصور تسمهٔ دوربین را از روی شانه

برداشت و از چشمی نگاه کرد. کبوتر آمد، چرخی زد و نشست روی موهای منصور. صدای شیههٔ ذوالجناح پیچید توی هوا. بی‌بی نالید؛ اما حرفی نزد... . ذوالجناح که آمد، تنم لرزید؛ تکیده‌تر، اما سرافرازتر به نظر می‌رسید. دیدم که اسب رشیدی بوده است... . پاها را سنگین و کند برمی‌داشت. رفت سر حوض. آب زلال را نوشید، به آرامی. بعد، کمی بعد، یال بلند خیسش را در هوا تکان داد. پشنگ آب روی صورتم نشست...»(بیگدلی، ۱۳۸۷: ۷۴).

والاس در کتاب نظریه‌های روایت می‌نویسد که نویسندگان اغلب پایهٔ کارشان را بر حکایت یا صحنه‌ای جذاب می‌گذارند و سپس شبکهٔ ظریفی از موقعیت‌ها و تصاویر را می‌آفرینند که که آن صحنه را به سوی سرانجامی افشاگر پیش می‌برد(رک: مارتین، ۱۳۸۲: ٤٣). داستان اندکی سایه نیز بسیار تصویری و پر از شرح و تصاویری است که رمان را غنی از رنگ و بو و صدا کرده‌اند. این توصیفات، خواننده را وارد صحنهٔ داستان می‌کنند: «حیاط با نظامی‌های کهنه، بوی رطوبت می‌دهد. بوی درخت اقاقیا، بوی آب و حوض و ماهی، بوي تربت خیس، بوی حناي گیسوان بی‌بی...» (بیگدلی، ۱۳۸۷: ۷۱).

این توصیفات با تصویر صدا، آوازها و موسیقی‌های گذشته چون: شد خزان بدیع‌زاده، کنسرتو ویولای رولا، صفحهٔ آواز مغموم زنی در گرامافون یا فایزخوانی اهالی آغاجاری یا یادکرد فیلم‌ها و نام بازیگران فیلم‌های قدیمی، بار نوستالژیکی به داستان می‌دهد: «بی‌اراده و خواستهٔ من می‌آید با پلک‌زدنی یا افتادن برگی از شاخهٔ تاک و اغلب وقت شنیدن موسیقی، کنسرتو ویولایِ رولا یا شد خزان بدیع‌زاده-که اصلاً صدایشان از گذشته می‌آید»(همان: ۱۰).

بااین‌همه نویسنده در هنگام سفر به جنبهٔ زیبایی‌شناسانه و توصیف صرف روستا و فضای روستایی اکتفا کرده، درحالی‌که طبیعت دست‌نخورده و تمایلات شاعرانهٔ راوی از امکاناتی برخوردار است که راوی می‌توانست در برخوردی شهودی، میان مکان به عنوان مؤلفه‌ای عینی و ذهنیّت خود، دیالکتیکی ایجاد کند که در نتیجهٔ آن، داستان و مکان از هم جدا نمی‌شدند.

از دیگر سو با توجه به تجربیات نویسنده در فیلمنامه‌نویسی و آثار نمایشی انتظار می‌رفت که نشانه‌هایی از توصیفات نمایشی نیز در این اثر به میان بیاید؛ اما نویسنده فقط در بخش‌های خاصی از این زاویه دید بهره برده است؛ مثلاً فصل ده که قوی‌ترین فصل داستان از نظر صحنه‌پردازی و فضاسازی است، به‌خوبی بیانگر توان سینمایی بیگدلی نیز هست. در این فصل پرتحرک، خواننده شاهد آفرینش استادانهٔ نمای دور، نمای نزدیک و نمای درشت بـه‌خصوص حرکت آهستهٔ گلوله به طرف گردن منصور است که تأثیر سینما بر ادبیات را نشان می‌دهد؛ البته او از خودروی فیات واقفی که بعدی مکانی، متحرک و تنها نمایندهٔ مدرنیته در اثر است، مانند دوربین در فیلم‌های سینمایی استفاده نمی‌کند؛ به عبارت دیگر از زاویه دید نمایشی یا زاویه دید دوربین

در بیشتر صحنه‌های این داستان خبری نیست. علت آن است که راوی و دیگر سرنشینان از امکانات بصری با توجه به متغیّربودن سرعت خودرو و تأثیرش در مشاهدهٔ مناظر بهره نمی‌برند؛ به دیگر بیان همه‌چیز همان‌طور دیده می‌شود که بیننده‌ای پیاده هم می‌توانست آن را ببیند: «به سنجدهای هنوز کال، به بوته‌های گل‌گاوزبان کنار جاده... نگاه می‌کردیم و می‌گذشتیم»(همان: ۵۳)؛ بااین‌حال راوی، تصاویر و توصیفات شاعرانه‌ای بیان می‌کند و از رهگذر همین مشاهدات، دچار بازگشت‌های روایی به دوران کودکی‌اش می‌شود که در جغرافیای مشابه رخ داده‌اند؛ در واقع همسانی مکانی دو برههٔ زمانی مختلف در اجرایی موازی به مطابقت و هم‌پوشانی منجر می‌شود: «ده، دوازده‌سالگی‌اش را دیده بودم، آن پسرک لاغراندام و بازیگوش که عاشق تختی بود و اِوا گاردنر و جین مانسفیلد»(همان: ۱۸).

۲-۱۰. گفت‌وگو

به اعتقاد مک‌کی، به خاطر کمبود نشانه‌های غیرزبانی در مکالمه‌های ادبی، تنها وسیله‌ای که نویسنده برای رساندن معنا به مخاطب در اختیار دارد، زبان و واژگان است، بنابراین برای رساندن معنا مناسب‌ترین جایگاهی که نویسندهٔ هنرمند برمی‌گزیند، در قالب گفت‌وگو و از طریق مکالمات است (مک‌کی، ۱۳۸۸: ۲۶۲).

گفت‌وگوهای رمان اندکی سایه اغلب ساده و صمیمی هستند و به‌راحتی با خواننده ارتباط برقرار می‌کنند؛ اما یکدستی زبان شخصیت‌ها، ضعفی است که در این داستان دیده می‌شود. مثلاً زبان هر سه دوست که باهم هم‌سفر شده‌اند، یکی است؛ در واقع ایرج که دکتر است، روای نویسنده و واقفی نقاش هر سه با یک زبان حرف می‌زنند. حرفه و کار و شخصیت هیچ‌یک بر زبانشان تأثیر نگذاشته است؛ برای نمونه: «ایرج گفت: حالا جای اون گودال، یه زمین فوتبال درست کردند که البته چمن نیست، آسفالته. می‌خواستم داستانش را بنویسم که نشد.

ـ می‌نوشتی. این خودش خیلی خوبه.

واقفی گفت: دکتر یه نویسنده‌اس، نویسندهٔ فوق‌العاده‌ای هم هست»(بیگدلی، ۱۳۸۷: ۲۲).

چنانکه مشاهده می‌شود، لحن سخن و واژگان و حتی جمله‌بندی این سه شخصیت، بسیار شبیه به هم است و اگر اسم آنان ذکر نشود، تشخیص اینکه هر جمله، سخن کدام شخصیت می‌باشد، سخت است و این جزء ضعف‌های داستان است که شاید در مقابل پیرنگ قوی و سیر حوادث، کمتر به چشم خواننده آید. این مسئله در دیالوگ شخصیت‌های داستان اسحاق و هادی هم دیده می‌شود. مثلاً در داستان هادی گفته می‌شود: «آقای ایثاری می‌گوید:آمده‌اند. همه‌شان...هادی لبخند می‌زند[و می‌گوید] این بیرق را از کجا گیر آورده‌ای؟

[آقای ایثاری می‌گوید] آنها که نمی‌دانند چه اتفاقی افتاده...»(همان: ۹۷-۹۸) و این ضعف در این بخش نیز دیده می‌شود؛ گویا راوی آن‌قدر که به فلاش‌بک و روایت و شخصیت‌ها توجه داشته، حساسیّت چندانی به گفت‌وگوها به خرج نداده است.

یکی از مهمترین ویژگی‌های دیالوگ به ویژه در روایات با زیربنای داستانی به ویژه درام، «فشردگی و ایجاز در گفت‌وگوهاست. گفت‌وگوها نباید طولانی و پیچیده باشند، چون شرط اصلی دیالوگ دراماتیک، حداقل کلام و حداکثر انتظار، اندیشه و اطلاع است(مک‌کی، ۸۵: ۱۵۳-۱۵٤). ایجاز از ابعاد پیرنگ مینی‌مالیستی و خرده‌پیرنگ است.

زبان و نثر شاعرانه‌ای که در رمان اندکی سایه به کار رفته، خودبه‌خود موجب ایجاز شده است. در تعریف ایجاز گفته‌اند: «با حداقل الفاظ، حداکثر معنی را بیان کردن»(شمیسا، ۱۳۷۸: ۲۱۱) که زیربنای بسیاری از فنون بیانی و آرایه‌ها ادبی مثل استعاره، کنایه، ایهام و... نیز است. به نظر می‌رسد بیگدلی نیز تلاش کرده از زبان ادبی به منظور ایجاز کمک بگیرد؛زیرا در مصاحبه‌ای می‌گوید: «سعی کردم از ترفندهایی مثل مصرع‌های مثنوی لابه‌لای داستان، استفاده کنم تا بدین ترتیب ریتم موسیقایی خاصی به نوشته بدهم. آن را از یک‌نواختی و کهنگی درآورم. به‌خصوص در روزگار ما که کسی حوصلهٔ خواندن رمان‌های طولانی را ندارد، نویسنده باید سعی کند گزیده بنویسد... حتی در جاهایی از از مصرع‌های مثنوی استفاده کردم تا از اطناب داستان کم کنم»(بیگدلی، ۱۳۸۶: ۵۱-۵۰).

این‌گونه موجزنویسی بیگدلی البته به کلیّت اثر آسیب زده است. زبان داستان، با ریتم ملایم و شاعرانگی‌اش، ظرفیت آن را داشت که رمان اندکی سایه با حجمی بیشتر از حجم فعلی‌اش یعنی ۱۳٤ صفحه نوشته شود؛ اما شتاب و شاید کم گویی ذاتی نویسنده، رمان را بسیار کوتاه کرده است. بخش‌هایی از کتاب با توجه به عمق ماجراهای آن، مثل اعتصاب کارگران و درگیری آن‌ها با مأموران و اعتصاب‌شکن‌ها، می‌باید گسترده‌تر و دقیق‌تر پرداخت می‌شد؛ همچنین به زندگی و روحیات قهرمان‌ها و ضدقهرمان‌ها توجه می‌شد، تا از این رهگذر، خواننده اثر، به درک و شناخت بیشتری از آن وقایع تاریخی و تأثیر آن در لایه‌های زندگی و روابط آدم‌ها، دست پیدا می‌کرد.

۳. نتیجه‌گیری

داستان اندکی سایه بر اساس برشی تاریخی نوشته شده و روایتی از دو زمان مختلف است؛ نخست، راوی در زمان حال حضور دارد و توصیفات نوین و شگفت‌آوری از روستاهای گرم‌دره، آغاجاری، یاسه‌چای، کُربه‌کَند، صادق‌آباد، درهٔ زاینده‌رود، کبوده و... ارائه می‌دهد؛ وی مدام در داستان ابراز حضور می‌کند؛ حتی هنگامی که به گذشته برمی‌گردد، باز جمله‌ای از خود بیان می‌کند تا به طور مداوم، به خواننده یادآوری کند که

در حال خواندن داستان است و به‌عبارتی، ارتباط خواننده را با داستان، برای لحظه‌ای قطع می‌کند. این کتاب، به خاطر دو داستان، شکل گرفته است؛ نخست داستان اسحاق و گُم‌شدن او و دوم، روایتی دربارهٔ هادی و اقدامات قبل از توبهٔ او و نحوهٔ کشته‌شدن وی و پسرخوانده‌اش.

رابرت مک‌کی، از نظریه‌پردازان داستان و ساختار و سبک آن، معتقد است هر روایت، اصول خاص و حدومرز مشخصی دارد که همه بر مبنای آن الگو، شکل گرفته‌اند. وی از سه طرح کلاسیک، خرده‌پیرنگ و ضدپیرنگ نام می‌برد که با توجه به ویژگی‌های بررسی شده در این پژوهش، داستان اندکی سایه، با طرح خرده‌پیرنگ، مطابقت دارد.

مک‌کی این ویژگی‌ها را برای خرده‌پیرنگ نام می‌برد: پایان باز، تعدد قهرمان، قهرمان منفعل، زمان خطی، کشمکش. پایان باز در داستان اسحاق، پیدا نشدن اوست و به همین دلیل، مک‌کی معتقد است داستانی که پایان باز دارد، در آن، یک یا دوسؤال، بی‌پاسخ باقی می‌ماند. دربارهٔ تعدد قهرمان، با توجه به دو روایتی بودنِ رمان، اسحاق و هادی، دو شخصیتِ اصلی و در مرکزِ توجه هستند و مبحث قهرمان منفعل، به این دلیل مطرح می‌شود که شخصیت هادی و اسحاق، بیشتر واکنش‌گر هستند تا کنش‌گرا و این نقص، از طریق حوادث دراماتیکی که برای آن‌ها رخ می‌دهد، رفع می‌شود.

نتایج این تحقیق نشان می‌دهد که زمانِ روایت داستان اندکی سایه، خطی است؛ زیرا راوی، با وجود اینکه از فلاش‌بک، برای رفت و برگشت در زمان استفاده می‌کند؛ اما باز هم از نظر مک‌کی، زمان خطی محسوب می‌شود؛ زیرا خواننده در تشخیص زمانِ راوی و زمانِ داستان‌ها، دچار مشکل نمی‌شود. دستاوردهای این مقاله که ضمن بررسی عناصر ساختار داستان بر اساس نظریهٔ مک‌کی و تعیین مناسبات بین این عناصر به جست‌وجوی این ویژگی‌ها در متن اندکی سایه پرداخته، نشان می‌دهد طرحی مبتنی بر روابط علیّ، این متن را از آغاز تا پایان، استحکام و انسجام می‌بخشد.

علیّت یکی از موارد اصلی در خرده‌پیرنگ است که مک‌کی تأکید ویژه بر آن دارد؛ زیرا روابط علّی و معلولی است که توهم واقعیّت را در خواننده ایجاد می‌کند و آن را قابل قبول‌تر می‌سازد و در داستان اسحاق و هادی، روابط علّی به خوبی پیداست.

یکی دیگر از ویژگی‌های روایت در رمان اندکی سایه، زبان تصویری نویسنده در توصیف زمان و مکان است. در زمان حال، تصویرسازی‌ها روشن‌تر و جان‌دارتر به چشم می‌خورد و در داستان هادی، نویسنده بیشتر به توصیف دیده‌ها پرداخته است؛ ولی در داستان اسحاق، توصیفات نویسنده کوتاه است و رنگ می‌بازد.

فهرست منابع

ایرانی، ناصر،(۱۳۸۰)، هنر رمان، تهران: آبانگاه.

اسکولز، رابرت،(۱۳۹۱)، عناصر داستان، ترجمه فرزانه طاهری، تهران: مرکز.

برسلر، چارلز،(۱۳۸۹)، درآمدی بر نظریه‌ها و روش‌های نقد ادبی، ترجمه مصطفی عابدینی‌فرد، تهران: نیلوفر

بورنوف، رولان و اوئله، رئال، (۱۳۷۸)، جهان رمان، ترجمه نازیلا خلخالی، تهران: مرکز.

بیگدلی، احمد،(۱۳۸٦)، «شخصیت‌های من اخلاق‌گرا هستند»، در گفت‌وگو با علی اللهسلیمی، ماهنامه ادبیات داستانی، شماره ۱۱۲، صص ٤٨-٥١.

بیگدلی، احمد،(۱۳۸۷)، اندکی سایه، چاپ سوم، تهران: چشمه.

پراپ، ولادیمیر،(۱۳۸٦)، ریخت‌شناسی قصه‌های پریان، ترجمه فریدون بدره‌ای، تهران: طوس

تولن، مایکل،(۱۳۸٦)، روایت‌شناسی: درآمدی زبانشناختی-انتقادی،تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب درسی.

حق‌شنو، فرخنده،(۱۳۸۹)، جستاری دیگر(نقد برخی از رمان‌های برگزیده)، تهران: خانه کتاب.

رنجبر، محمود؛ تسلیمی، علی؛ خائفی، عباس؛ صفایی سنگری، علی،(۱۳۸۹)، «کارکردهای روایی کشمکش در سه داستان کوتاه جنگ تحمیلی»، نشریه ادبیات پایداری، سال دوم، ش ۲، صص ۲۵۵- ۲۳۴.

زرشناس، شهریار،(۱۳۸۸)، جستارهایی در ادبیات داستانی معاصر، تهران: کانون اندیشه جوان.

صحرایی، قاسم؛ حیدری، علی؛ میرزایی مقدم، مریم(۱۳۹۱)، «عنصر گفت‌وگو در تاریخ بیهقی»، نشریه زبان و ادب فارسی دانشگاه تبریز، ش ۲۲۶، صص ۷۴-۴۷.

طالبیان، یحیی؛ حسینی، نجمه،(۱۳۸۳)، «ساختار داستانی زال و رودابه»، پژوهش‌های ادبی، ش ٥، صص ۱۱۶-۹۵.

فتاحی، حسین،(۱۳۸٦)، داستان، گام به گام، تهران: صریر.

فورستر، ای.ام،(۱۳۹۱)، جنبه‌های رمان، ترجمه ابراهیم یونسی، تهران: نگاه

مارتین، والاس،(۱۳۸۲)، نظریه‌های روایت، ترجمه محمد شهبا، تهران: هرمس.

مک‌کی، رابرت،(۱۳۸۸)، داستان، ساختار، سبک، ترجمه محمد گذرآبادی، تهران: هرمس.

نجّاری، محمد؛ قوام، ابوالقاسم،(۱۳۹۵)، «ظرفیت‌های نمایشی منظومهٔ زرین‌قبانامه بر اساس شخصیت‌پردازی سلیمان نبی(ع)»، کهن‌نامه ادب پارسی، سال هفتم، ش ۴، صص ۱۵۳-۱۳۳.
وبستر، راجر،(۱۳۸۲)، پیش درآمدی بر مطالعهٔ نظریهٔ ادبی، ترجمه الهه دهنوی، تهران: روزنگار.
هرمن، دیوید،(۱۳۹۳)، عناصر بنیادین در نظریه‌های روایت، ترجمه حسین صافی، تهران: نی.

ب)منابع الکترونیک

زنوزی جلالی، فیروز (۱۳۹۳)،« اندکی سایه چگونه کتابِ سال شد؟»، در گفت‌وگو با مریم سمیعی، سایت تبیان،۱۳۹۳/۷/٦:

https://article.tebyan.net/۲۸٥٦٦۷/

References

Irani, Nasser, (۲۰۰۱), The Art of the Novel, Tehran: Abangah.

Scholes, Robert, (۲۰۱۲), Elements of the Story, translated by Farzaneh Taheri, Tehran: Center.

Bresler, Charles, (۲۰۱۰), An Introduction to Theories and Methods of Literary Criticism, translated by Mostafa Abedinifard, Tehran: Niloufar

Bornov, Roland and Oille, Real, (۱۳۷۸), The World of Novel, translated by Nazila Khalkhali, Tehran: Center.

Bigdeli, Ahmad, (۲۰۰۷), "My characters are moralists", in an interview with Ali Al-Salimi, Fiction Literature Monthly, No. ۱۱۲, pp. ٤۸-٥۱.

Bigdeli, Ahmad, (۲۰۱٦), A Little Shadow, Tehran: Cheshmeh.

Propp, Vladimir, (۲۰۰۷), The Morphology of Fairy Tales, translated by Fereydoon Badraei, Tehran: Toos

Tolen, Michael, (۲۰۰۷), Narratology: A Linguistic-Critical Introduction, Tehran: Textbook Study and Editing Organization.

Haghshno, Farkhondeh, (۲۰۱۰), Another Essay (Critique of Some Selected Novels), Tehran: Book House.

Ranjbar, Mahmoud; Taslimi, Ali; Khaefi, Abbas; Safaei Sangari, Ali, (۲۰۱۰), "Narrative Functions of Conflict in Three Short Stories of the Imposed War", Journal of Sustainability Literature, Second Year, Vol. ۲, pp. ۲۵۵-۲۳٤.

Zarshenas, Shahriyar, (۲۰۰۹), Essays in Contemporary Fiction, Tehran: Young Thought Center.

Sahraei, Qasim; Heydari, Ali; Mirzaei Moghadam, Maryam (۲۰۱۲), "The Element of Dialogue in the History of Beyhaqi", Journal of Persian Language and Literature, University of Tabriz, Vol. ۲۲٦, pp. ۷٤-٤۷.

Talebian, Yahya; Hosseini, Najmeh, (۲۰۰٤), "The Fictional Structure of Zal and Rudabeh", Literary Research, Vol. ٥, pp. ۱۱٦-۹٥.

Fattahi, Hossein, (۲۰۰۷), Story, step by step, Tehran: Sarir.

Forster, EM, (۲۰۱۲), Aspects of the Novel, translated by Ebrahim Younesi, Tehran: Negah

Martin, Wallace, (۲۰۰۳), Narrative Theories, translated by Mohammad Shahba, Tehran: Hermes.

McKee, Robert, (۲۰۰۹), story, structure, style, translated by Mohammad Gozarabadi, Tehran: Hermes.

Najjari, Mohammad; Ghavam, Abolghasem, (۲۰۱٦), "Theatrical capacities of the Golden Poetry system based on the characterization of Suleiman the Prophet (PBUH)", Old Persian Literature, seventh year, vol. ٤, pp. ۱٥۳-۱۳۳.

Webster, Roger, (۲۰۰۳), An Introduction to the Study of Literary Theory, translated by Elahe Dehnavi, Tehran: Rooznegar.

Herman, David, (۲۰۱٤), Fundamental Elements in Narrative Theories, translated by Hossein Safi, Tehran: Ney.

- Electronic resources

Zanozi Jalali, Firooz (۲۰۱٤), "How did a little shadow become the book of the year?", In an interview with Maryam Samiei, Tebyan website, ٦/٧/١٤٩٣: https://article.tebyan.net/٢٨٥٦٦٧/

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی