



A Study of the Beginning in Iranian Short Stories (Based on Prominent Short Story Writers Before the Islamic Revolution)

Amin Banitalebi Dehkordi¹, Masoud Foruzandeh²

Received: 4/2/2024

Accepted: 15/8/2024

Abstract

Designing the beginning of a short story is difficult and requires great precision, given the size of the story and the limited time the author has to process it and engage the reader. On the other hand, analyzing and especially determining the boundaries of the beginning of a short story requires more precision and delicacy than a novel or a long story. Therefore, the author's goal in this study is to use a descriptive-analytical method to determine the boundaries of the beginning of 224 short stories by eight famous writers of Persian literature before the Islamic Revolution, and in the next step, to determine the mechanisms of the writers in the field of beginning and ending the beginning of stories and also to examine their skills in this field. The results show that the prominent short story writers of Persian literature have had a special view of the combined beginning and then the setting and characterization. Beginnings independent of the body of the story (irrelevant) and half-scenes are among the mechanisms that have rarely been used by them. In terms of how to end the beginning, they have also widely used the method of detailing the story, drawing the attention of the main character to something, the entry of the main/new character into a new scene or place, and the conversation and encounters of the characters with each other. In addition, most of their beginnings and endings are designed with sophisticated and

¹. Department of Persian Language and Literature, Farhangian University, Tehran, Iran (Corresponding author), ORCID ID: 0009-0001-7273-1668 , Email: a.banitalebi@cfu.ac.ir

². Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Shahrekord University, Shahrekord, Iran, Email: foroozandeh@sku.ac.ir ORCID ID: [0000-0001-9423-100X](https://orcid.org/0000-0001-9423-100X)



skillful techniques and indicate the reader to other parts of the story and connect to the middle part of the story without drawing his attention

Keywords: *Today's short story, Today's short story beginning, today's story beginning mechanisms, Ending Beginning of today's story.*

1. Introduction

The plot of a story is the framework of the story and a map of the ups and downs of events and the character's interactions with them, which is based on cause and effect relationships, and its components affect each other. Therefore, the structure of most plots (simple and complex, open and closed) consists of three parts: the beginning, the middle, and the end. The entrance that opens the way for the reader to enter and be attracted to the imaginary and unique world of the story is the "threshold". The threshold of the story includes various parts of intratextual and extratextual factors, including the cover design, preface, title, beginning, etc. In the present study, of the totality of the extratextual and intratextual factors of the threshold of the story, attention has been paid to one of its most important parts, namely the "beginning", which plays a more active and effective role in developing and understanding the meaning of a story. The beginning of a short story is the entrance through which the reader passes and enters the main body of the story.

In fact, the beginning of a short story has the same function as what the ancients called "bara'at isthlal"; that is, it indicates the basic elements and structures of the story. Therefore, this section must be a necessary part of the story in the true sense of the word; especially since in the short story, due to the short nature of this type of fiction, words must be used "economically" and "functionally" and the reader must be given the greatest meaning in the least number of words. Therefore, designing the beginning of a story is much more difficult and time-consuming than other parts of it; as many of the world's great storytellers such as Márquez, Borges, Camus, Zola, Faulkner, etc. have always reminded us of this point.

Research Question(s):

In the first step, one should seek to answer the question of where the beginning and end of each story are, and then how and in what way the beginning of the story ended, as well as what were the mechanisms for

starting the stories; finally, one should seek to determine what the author's art is in this field and to what extent he has been able to write an artistic beginning that is connected to the other parts of the story.

2. Literature Review

Researchers have proposed various theories in the field of story opening design, which mainly fall into two general categories: the first category is about determining the boundaries of the story's beginning and how it begins and connects to the middle, and the second category is about theories that focus more on the function and methods of the beginning. Below, we will discuss a few of the theories that fall into the first category.

First Theory: According to Propp, the beginning of the story is the same initial stable state and the initial equilibrium of the story, which is then disrupted by force(s) and an unbalanced state occurs (cf. Propp, 1989, p. 183). At the end of the story and after the resolution, a secondary equilibrium is created. Propp's theory is similarly stated in the theories of other structuralists such as Claude Bermon, Tzotán Todorov, Paul Larieu, and Roland Barthes, and those such as Frank O'Connor and Guy Michaux. Regarding this theory, it can be said that not all short stories necessarily begin with a state of initial equilibrium or a logical continuity of the five stages of Todorov's or Larieu's theory; rather, a short story may begin with various conflicts or the story may begin with a final scene, in which case the state of secondary equilibrium is at the beginning of the story, or the threshold of the story may represent an unbalanced state and begin at stages two or three.

Second theory: According to Robert Funk, the narrative consists of several stages, the first of which is centralization, which is the beginning of the story. In this stage, the narrator gathers a number of people around him in a specific place and time based on "narrative centralizers." A focalizer is a person or device that guides the reader to where to look for an event. Funk divides these focalizers into three categories: 1- Entry: A person or people enter or leave the scene of the story, thus initiating the action of the story; 2- Expository focus: The narrator causes one of the characters in the story to pay attention to something, thus indirectly drawing the reader's attention to the story; and 3- Dense Expository Focus: Sometimes the expository focus and focus are so intense that they capture the entire scene and completely overshadow subsequent actions (cf. Funk, 1988, p103-106). This theory does not specify which of the narrative focalizers should be

considered the last to determine the threshold of the climax if there are multiple instances of narrative focalizers in a story.

Third theory: According to Boris Uspensky, the great Russian formalist, "As readers, we are strangers to this world at the beginning of the story, and the narrator is an external element to us. But with the help of the narrative framework, we enter the story and the world of the narrative slowly becomes internal to us. At the beginning of the story, our point of view and point of departure is external; but at the end of the story, everything becomes internal to us; therefore, the story moves from an external to an internal perspective" (Uspensky, 1973, p137).

Regarding this theory, it can be said that Uspensky based his criterion on the distance or proximity to the story or the character of the story, in other words, the point of view, and this has limited and determined it, and a number of stories, especially modern and postmodern stories (such as psychoanalytic stories), can be excluded from this definition.

Fourth theory: Boris Tomashevsky believes that the beginning of the story begins with opening motifs, which are of two types: "delay motifs: sometimes, for various reasons, the story uses delay motifs and does not allow the story to reach the body of the story from its initial stage; and delay motifs: sometimes, in folk tales, and even fiction, because one of the characters in the story does not want the story to reach its end for various reasons, he tries to maintain the initial conditions of the story through various tricks" (cf. Tomashevsky, 2006, p. 295). This theory can often be useful for the literary type of story and not for modern and postmodern short stories in which no lines or boundaries can be specified, and that, in the threshold of a short story, unlike a story, the plot and action of the story should progress and expand, and not consist of parallel and static events, and that this method is less applicable to adventure stories; Because delaying the course of events disrupts the flow of the story and confuses the audience's mentality.

Fifth theory: "According to interpretologists and semioticians such as Kohler, Iser, Eco, and Fish, the beginning of the story has an effect on the reader that affects his reading process. This effect is called the initial effect" (cf.: Ahvot, 1992, p. 241). According to Menachem Peri, this effect

"Depends on the amount of information that the narrator provides to the reader at the very beginning of the story: whether the narrator provides the reader with important and key information at the

beginning of the story or withholds it for some reason” (Perry, 1979, p 48).

The most important issue in this theory is that it is fundamentally dependent on the reader’s taste for fiction and the level of his understanding and reaction to reading the text, and the initial impact of a story on different people based on different times, places, and circumstances, in different forms and degrees; as a result, this theory is very relative.

3. Methodology

In this study, using a descriptive-analytical method and a library and document research method, after studying 224 short stories from eight prominent Iranian short story writers, as well as after studying and reviewing reputable research and research books in the field of fiction literature and reading related articles and theses, the desired information and data were collected. After that, by criticizing and evaluating existing theories about the boundaries of the beginning of a short story and comparing and matching them with each other, a new theory was designed and a new look was taken at the way of beginning and the mechanisms involved in designing the beginning of a story, as well as how to exit from the beginning of a short story. In the last step, the degree of significance and connection between the beginning section and other parts of the short story, namely the middle and the end, was examined, and the strengths and weaknesses of each short story were stated.

4. Results

Because in a good short story, the narrator penetrates the body of the story without the reader noticing, researchers have proposed various theories in this area. In most of these theories, the multiple parts of the story and the distinction of the narrator from other parts are not clearly specified, and only information about the characteristics and quality of the narrator and its types is provided. Therefore, after examining 224 short stories from eight prominent writers before the Islamic Revolution, the author has concluded that among the opening mechanisms, they often paid attention to combined beginnings, setting, and characterization, and they use other techniques in special cases and often in combination with other elements. Beginnings independent of the body of the story (irrelevant) and half-scenes are among the mechanisms that have rarely been used by the aforementioned writers; Because short story writers, especially the prominent writers present in

this study, knowing the small volume of the story's content and the lack of opportunity to compensate for mistakes and slips in the short story, try to present meaningful and artistic sentences and scenes that initially attract and attract the reader's attention and, in the later stage, are linked to other parts of the story, such as the body and conclusion. On the other hand, writers such as Alavi, Hedayat, Golshiri, Jalal Al-Ahmad, and Sadegh Chobak have often used the method of "describing and detailing the story" to end the content of their stories; with the explanation that the intensity of separation and blending of the end of the content with the beginning of the middle of the story differs among these writers; Alavi has established the least and Golshiri the most degree of correlation between these two parts, and others are in between these two ranges. In general, the eight authors mentioned above have made adequate and appropriate use of the following methods of ending the story: "description and elaboration of the story", "attracting the attention of the main character to something", "entering the main/new character into a new scene or place", and "conversation and interaction between the characters". Based on these components, it can be said that the aforementioned authors often seek to demonstrate the attractiveness, excitement, and suspense of their stories to the reader from the very beginning of the story, thereby arousing the reader's curiosity and encouraging him to continue reading the story.

References

- Abdollahian, Hamid (2002). *Character and Characterization in Contemporary Fiction*; First Edition, Tehran: Ann.
- Akhota, Ahmad (1992). *The Grammar of a Story*; 1st edition, Tehran: Farda.
- Ahmadi, Nasrallah (1990). *The Structure of a Short Story*; Shiraz: Mirza Shirazi Cultural, Artistic and Publishing Institute.
- Al-Ahmad, Jalal (1960). *View and Visit*; 5th edition, Tehran: Amir Kabir.
- Al-Ahmad, Jalal (1978). *From the suffering we endure*; 2nd edition, Tehran: Amir Kabir.
- Al-Ahmad, Jalal (1987). *A Woman of Many*; 10th edition, Tehran: Ferdows.
- Al-Ahmad, Jalal (1991). *Five Stories*; 3rd edition, Qom: Zhakkan.
- Alavi, Bozorg (2002). *Gileh-Mard*; Tehran: Negah.
- Alavi, Bozorg (2004). *Mirza*; Tehran: Negah.
- Alavi, Bozorg (2008). *Suitcase*; Tehran: Amirkabir.

- Aristotle (1978). *The Art of Poetry*; Translated and annotated by Abdolhossein Zarrinkoob, Tehran: Amirkabir.
- Baraheni, Reza (1989). *Short Story Writing*; Tehran: Alborz.
- Bavi Sajid, Habib (1989). Ahmad Mahmoud; Tehran: Afraz.
- Chobak, Sadeq (1955). *Tent Play*; Second Edition, Gutenberg Library Publications.
- Chobak, Sadeq (1972). *The First Day of the Grave*; Second Edition, Tehran: Javidan.
- Chobak, Sadeq (1976). *The Entari Whose Lottery Was Dead*; Sixth Edition, Tehran: Javidan.
- Chobak, Sadeq (1976). *The Last Light*; Tehran: Javidan.
- Dadour, Elmira (1984). "Characteristics and Strategies of Writing a Short Story"; *Journal of Foreign Language Research*, Vol. 17, 29-44.
- Dibble, Anson (2012). *Plot in Fiction*; Translated by Mehrnoosh Talaei, Ahvaz: Resesh.
- Ebrahimi, Nader (1997). *The Pride of Beginning or A Good Beginning in Fiction Literature*; 1st edition, Tehran: Roozbahan.
- Golestan, Ebrahim (1969). *The Tide and the Fog*; First edition, Tehran: Rosen.
- Golestan, Ebrahim (2004). *Azar, the Last Month of Autumn*; Fifth Edition, Tehran: Rosen.
- Golestan, Ebrahim (2004). *The Wind, the Wall, and the Thirsty*; Fifth Edition, Tehran: Rosen.
- Golestan, Ebrahim (2007). *Shadow Hunting*; Second Edition, Tehran: Rosen.
- Golshiri, Houshang (1977). *As always*; Third edition, Tehran: Zaman.
- Golshiri, Houshang (1983). *The robe*; First edition, Tehran: Ketab Tehran.
- Golshiri, Houshang (1985). *My little prayer room*; Second edition, Tehran: Ketab Tehran.
- Hedayat, Sadegh (2002). *Bright Shadow*; Second Edition, Tehran: Amir Kabir.
- Hedayat, Sadegh (2006). *Living in the Grave*; Third Edition, Tehran: Jameh Doran.
- Hedayat, Sadegh (2006). *Stray Dog*; Third Edition, Tehran: Jameh Doran.
- Hedayat, Sadegh (2006). *Three Drops of Blood*; Third Edition, Tehran: Jameh Doran.
- Jouveau, Vincent (2015). *The Poetics of the Novel*; Translated by Nosrat Hejazi, first edition, Tehran: Elmi va Farhangi.
- Mahmoud, Ahmad (1957). *Mol*; First edition, Tehran: Amirkabir.

- Mahmoud, Ahmad (1959). *The sea is still calm*; First edition, Gutenberg Press.
- Mahmoud, Ahmad (1962). *Uselessness*; First edition, Tehran: Amir Kabir.
- Mahmoud, Ahmad (1977). *Native Boy*; Third edition, Tehran: Amir Kabir.
- Mahmoud, Ahmad (1977). *Pilgrim under the Rain*; Fifth edition, Tehran: Amir Kabir.
- Mahmoud, Ahmad (1977). *Strangers*; Third edition, Tehran: Amir Kabir.
- Márquez, Gabriel García (1981). *The ominous hour*; Translated by Ahmad Golshiri, First edition, Tehran: Negah.
- Martin, Wallace (1983). *Theories of narrative*; Translated by Mohammad Shahba, First edition, Tehran: Hermes.
- Minovi, Mojtaba (1973). "The Researcher of the Enduring"; *Today's Book*, No. 6, 2-4.
- Mir-Abedini, Hassan (1988). *A Hundred Years of Storytelling in Iran*; Tehran: Cheshme, 1988.
- Norouzian, Masoud et al. (2006). "The Art of Beginning in Saadi's Tales and Western Short Stories"; *Persian Language and Literature Research*, Vol. 7, 42-65.
- Nourbakhsh Rezaei, Farideh Al-Sadat (1976). *Study and Analysis of Beginning Mechanisms in Persian Short Stories*; Master's Thesis in Persian Language and Literature, University of Guilan.
- O'Connor, Frank (1982). *The Lonely Voice (Study and Structural Analysis of the Short Story)*; Translated by Shahla Filsofi, Tehran: Ashehar.
- Payandeh, Hossein (1994). *Opening the Novel*; Second Edition, Tehran: Morvarid.
- Prop, Vladimir (1989). *Morphology of Fairy Tales*; Translated by Fereydoun Badrei, Tehran: Toos Publications.
- Qoumi, Mahvash (2006). "On the Threshold of the Text"; *Foreign Languages Research*, Volume 12, No. 33, 115-132.
- Saedi, Gholamhossein (1966). *Dandil*; Tehran: Jawaneh.
- Saedi, Gholamhossein (1966). *Grave and Cradle*; Tehran: Negah.
- Saedi, Gholamhossein (1976). *Nameless Fears*; 3rd edition, Tehran: Nil.
- Saedi, Gholamhossein (1977). *Magnificent Nights*; 6th edition, Tehran: Amirkabir.

- Sarafi, Mohammad Reza et al. (2009). "Ways of Beginning and Ending Stories in the Thousand and One Nights"; *Researches on Mystical Literature*, Volume 3, No. 1, 31-54.
- Sepanloo, Mohammad Ali (2005). *Recreating Reality*; Tehran: Sales Publishing.
- Tomashevsky, Boris (2006). "Inside the Theater" *Literary Theory: Texts from Russian Formalists*; Translated by Atefeh Tahaei, Tehran: Akhtaran.
- Younesi, Ebrahim (2000). *The Art of Storytelling*; Sixth Edition, Tehran: Sokhan.





فصلنامه

سال ۲۱، شماره ۸۶ زمستان ۱۴۰۳، ص ۶۷-۱۱۳

مقاله پژوهشی

DOI: <https://doi.org/10.2634/Lire.21.86.67>

بررسی مطلع در داستانهای کوتاه ایرانی (با تکیه بر داستان کوتاه نویسان شاخص پیش از انقلاب اسلامی)

دکتر امین بنی طالبی دهکردی^۱؛ مسعود فروزنده^۲

پذیرش مقاله: ۱۴۰۳/۵/۲۵

دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۱۱/۱۵

چکیده

طراحی مطلع برای داستان کوتاه با توجه به حجم این داستان و فرصت اندکی که نویسنده برای پردازش آن و جذب خواننده دارد، دشوار و نیازمند دقت بسیار است. از سویی هم تحلیل و بویژه تعیین حد و مرز مطلع داستان کوتاه در مقایسه با رمان یا داستان بلند، محتاج دقت و ظرافت بیشتر است؛ از این رو، هدف نگارنده این است که با استفاده از روش توصیفی-تحلیلی، حد و مرز مطلع ۲۲۴ داستان کوتاه از هشت نویسنده نامی ادب فارسی پیش از انقلاب اسلامی را تعیین کند و در گام بعد به دنبال تعیین سازوکارهای نویسندگان در زمینه شروع و پایاندهی به مطلع داستانها و نیز بررسی مهارت آنان در این زمینه است. نتایج نشان می‌دهد که داستان کوتاه نویسان شاخص ادب فارسی به شروع ترکیبی و سپس صحنه‌پردازی و شخصیت‌پردازی نگاه ویژه‌ای کرده‌اند. شروع‌های مستقل از تنه داستان (بی‌ربط) و نیم‌صحنه از جمله سازوکارهایی است که کمتر مورد کاربرد آنان قرار گرفته است. در زمینه چگونگی پایاندهی به مطلع نیز به‌طور گسترده از شیوه شرح و تفصیل ماجرا، جلب‌شدن توجه شخصیت اصلی به چیزی، ورود شخصیت اصلی/جدید به صحنه یا مکان جدید و مکالمه و برخورد

۶۷



فصلنامه پژوهش‌های ادبی سال ۲۱، شماره ۸۶، زمستان ۱۴۰۳

۱. گروه آموزش زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فرهنگیان، تهران، ایران. (نویسنده مسئول)

a.banitalebi@cfu.ac.ir

ORCID: [0009-0001-7273-1668](https://orcid.org/0009-0001-7273-1668)

۲. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهرکرد

foroozandeh@sku.ac.ir

ORCID: [0000-0001-9423-100X](https://orcid.org/0000-0001-9423-100X)



Copyright © 2023, the Author(s) Publishing Rights, ASPL. This openaccess article is published under the terms of the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License which permits Share (copy and redistribute the material in any medium or format) and Adapt (remix, transform, and build upon the material) under the Attribution-NonCommercial terms.

شخصیت‌ها با همدیگر، بهره برده‌اند؛ در ضمن، اغلب مطلع‌ها و پایانبندیهای آنان با شگردهای صناعتمند و ماهرانه‌ای طراحی شده‌اند و دلالت‌کننده خواننده به دیگر بخشهای داستان است و بدون جلب توجه او به بخش میانی داستان متصل می‌شود.

کلیدواژه‌ها: داستان کوتاه امروز، مطلع داستان کوتاه امروز، سازوکارهای شروع داستان امروز، پایانبندی مطلع داستان امروز.

۱. مقدمه و طرح مسئله

طرح داستان، همان چارچوب داستان و نقشه‌ای از فراز و فرود حوادث و برخورد شخصیت با آنهاست که بر روابط علت و معلولی مبتنی است و اجزای آن بر یکدیگر اثر می‌گذارد؛ از این رو، ساختمان بیشتر طرحها (ساده و پیچیده، باز و بسته) از سه بخش آستانه، میانه و پایان تشکیل می‌شود. مدخلی که راه خواننده را برای ورود و جلب شدن به جهان خیالی و یگانه داستان باز می‌کند، «آستانه» است. آستانه داستان، بخش‌های گوناگونی از عوامل درون‌متنی و برون‌متنی از جمله طراحی جلد، دیباچه، عنوان، مطلع و ... را در بر می‌گیرد. در این پژوهش از مجموع عوامل برون‌متنی و درون‌متنی آستانه داستان به یکی از مهمترین بخشهای آن، یعنی «مطلع» توجه شده‌است که نقش فعالتر و مؤثرتری در گسترش و تفهیم معنای داستان بر عهده دارد.

منظور از مطلع داستان کوتاه، آن مدخلی است که خواننده از آن می‌گذرد و وارد تنه اصلی داستان می‌شود.

مطلع داستان، تصویری مینیاتوری و فشرده از جهان همان داستان است که باید سرنخهایی از موضوع داستان، خصوصیات باطنی شخصیت اصلی، ناسازگاری این شخصیت با خود یا دیگران، احساس او نسبت به جهان پیرامونش، حال و هوا، زاویه دید و ارتباط آن با بخش‌های داستان و ... را در اختیار خواننده بگذارد تا او با علاقه وارد این جهان شود و با گشت و گذار در آن، جنبه‌های ناگفته و توصیف‌نشده‌اش را شخصاً کشف کند و لذت داستان در همین کشف است (پاینده، ۱۳۹۳: ص ۲۸۳).

در واقع، مطلع داستان کوتاه، حکم همان تمهیدی را دارد که قدما آن را «براعت استهلال» می‌نامیدند؛ یعنی دلالتگر به عناصر و سازه‌های اساسی داستان است. چخوف در این زمینه معتقد است که

_____ بررسی مطلع در داستانهای کوتاه ایرانی (با تکیه بر داستان کوتاه‌نویسان شاخص پیش از انقلاب اسلامی)

داستان باید بلافاصله چنگ در ذهن خواننده بزند و بی‌درنگ او را به قلمروی احساس و افکار خویش بکشاند، چند بند اول داستان باید واجد چنان نیرویی باشد که بتواند خواننده را از افکار و خیالات عادی خود جدا کند و به درون افکار و احساسات داستان بکشاند (یونسی، ۱۳۷۹: ص ۱۱۴).

از این رو، این بخش باید به معنی واقعی کلمه جزء لازم داستان باشد بویژه اینکه در داستان کوتاه به حکم کوتاه‌بودن این نوع از ادبیات داستانی، واژه‌ها در آن باید «مقتصدانه» و «کارکردگرایانه» استفاده، و در کمترین تعداد واژه، بیشترین معنا به خواننده القا شود. اوکانر در این باره، معتقد است:

خواننده داستان کوتاه را نمی‌توان واداشت تا در انتظار چیزی بماند؛ چرا که داستان کوتاه با زمان جدال می‌کند؛ همان زمانی که رمان‌نویس در اختیار دارد. پس نقطه عطف داستان کوتاه، همان داستان کوتاه است و نه مثل آنچه در رمان اتفاق می‌افتد؛ یعنی نتیجه منطقی و غیرقابل اجتناب وقایع پیشین (اوکانر، ۱۳۸۱: ص ۱۱۳).

بنابراین، طراحی مطلع داستان بسی دشوارتر و زمانبرتر از دیگر بخشهای آن است؛ چنانکه بسیاری از داستان‌نویسان بزرگ جهان مانند مارکز، بورخس، کامو، زولا، فاکنر و ... همواره یادآور این نکته شده‌اند؛ برای مثال، گابریل گارسیا مارکز از بزرگان داستان‌نویسی جهان در زمینه دشواری نوشتن مطلع داستان کوتاه می‌گوید:

یکی از دشوارترین کارها نوشتن بند اول داستان است. من برای نوشتن این بند، ماه‌ها وقت صرف کرده‌ام و زمانی که آن را نوشته‌ام، دنباله داستان بسیار آسان ادامه یافته‌است و درونمایه، سبک و لحن داستان، خودبه‌خود شکل گرفته‌است. دست‌کم برای من، بند اول، نوعی نمونه کار است که نشان دهد بقیه کتاب چگونه خواهد بود؛ از همین روست که نوشتن یک مجموعه داستان کوتاه، بسیار دشوارتر از نوشتن یک داستان بلند است... (مارکز، ۱۳۸۰: ص ۵۶).

نویسندگان از مطلع برای منظوره‌های متفاوتی با درجه‌های مختلفی استفاده می‌کنند؛ با این حال، مهمترین کارکردهای مطلع، ایجاد رغبت در خواننده برای خواندن ادامه داستان، آغازکردن رشته حوادث برای پیشبرد طرح داستان، القای لحن و آهنگ کلی داستان به مخاطب، واردکردن و معرفی کردن شخصیت اصلی به همراه شخصیت‌های فرعی، و انتقال محیط داستان به مخاطب است. بر اساس چنین کارکردهای متفاوتی، سازوکارها و چگونگی شروع هر داستان کوتاه نیز می‌تواند متفاوت باشد؛ برای مثال، شروع با صحنه پردازی، شخصیت پردازی، فضاسازی، گفت‌وگو، نمادپردازی و بازگشت

به گذشته.

با توجه به این مطالب و اهمیت این موضوع در این پژوهش سعی شده است مطلع داستانهای کوتاه هشت نویسنده شاخص از جمله صادق هدایت، بزرگ علوی، جلال آل احمد، صادق چوبک، هوشنگ گلشیری، ابراهیم گلستان، غلامحسین ساعدی و احمد محمود تعیین و بررسی شود. در گزینش این افراد به معیارهایی توجه شده است: نخست اینکه محدوده زمانی ۱۳۰۰ تا ۱۳۵۷ (پیش از انقلاب اسلامی) مد نظر قرار گرفت و نویسندگانی برگزیده شدند که در این دوره، کار جدی خود را ارائه کرده بودند. دومین معیار، پذیرش عامه بود؛ یعنی عامه خوانندگان داستان به مرور زمان عده‌ای را به عنوان داستان‌نویس پذیرفته‌اند و اگر از خوانندگان جدی و نیمه‌جدی ادبیات خواسته شود که عده‌ای از نویسندگان را برشمارند، اسم اغلب افراد منتخب در این پژوهش در میان آنها خواهد بود. معیار دیگر، رویکردهای مختلف (سیاسی اجتماعی، روانشناسی، اقلیمی و ...) داستان‌نویسان به داستان و در نتیجه، تنوع فضاها و حضور موضوعهای گوناگون در هنگام بررسی داستانها بود. معیار دیگر، نوآوری و توجه به فنون داستانی و صنعت‌مندی قلم داستان‌نویسان بود. هم‌چنین، سعی شده است نویسندگان منتخب از افرادی باشند که فضاها و ابعاد مختلفی از بازه زمانی مورد نظر را درک کرده باشند؛ یعنی از کسانی که در این دوره زمانی در سنین مختلف بوده‌اند و جوانی خود را در شرایط مختلف این دوره گذرانده و از جوامع و طبقات مختلف بوده‌اند. با این توضیحات، باید اذعان کرد که داستان کوتاه‌نویسان دیگری همچون محمدعلی جمال‌زاده، سیمین دانشور، امین فقیری، محمود دولت‌آبادی، اسماعیل فصیح و ... نیز می‌توانستند در این بررسی قرار گیرند. در واقع، پرداختن به همه نویسندگان برجسته پیش از انقلاب و همه مجموعه‌های آنان در یک مقاله، گسترده و مفصل است؛ از این رو، نگارنده امیدوار است که این تحقیق سبب شود در آینده، راه پژوهش و تتبع در مطلع داستانهای کوتاه ادب فارسی به شکل جامع‌تر و عمیق‌تری همچنان پیش گرفته شود.

بنابراین در گام اول، باید به دنبال پاسخ‌دهی به این مسئله بود که ابتدا و انتهای مطلع هر داستان کجاست و سپس اینکه مطلع داستان چگونه و به چه شیوه‌ای به پایان رسیده و نیز سازوکارهای شروع داستانها چه بوده است. در نهایت به دنبال آن بود که هنر نویسنده در این زمینه چیست و تا چه حد توانسته مطلع صنعت‌مندی بنگارد که با

_____ بررسی مطلع در داستانهای کوتاه ایرانی (با تکیه بر داستان کوتاه نویسان شاخص پیش از انقلاب اسلامی)
بخشهای دیگر داستان در ارتباط باشد.

۲. پیشینه پژوهش

در مورد پیشینه تاریخی مطلع داستان، صرف نظر از گفته افلاطون، که گفته آغاز داستان مهمترین بخش اثر است، ارسطو در رساله فن شعر چنین می نویسد:
امر تام، امری است که آغاز و واسطه و نهایت داشته باشد. آغاز، امری است که به ذات خویش مستلزم آن نباشد که دنبال چیز دیگری آمده باشد؛ اما در دنبال خود او امری هست که به حکم طبیعت وجود دارد و یا به وجود می آید... (ارسطو، ۱۳۵۷: ص ۱۲۵).

ارسطو در پاسخ به این پرسش که پایان آغاز کجاست، می گوید که آغاز، روند است نه فقط یک نقطه؛ یعنی آغاز مرحله ای است که انتهایش باز است و راه به کوچه دیگری (بدنه داستان) دارد. «تورجانسن» در کتاب «دیاچه های آثار منشور لاتین» (۱۹۶۴)، شیوه های آغاز را در دوران باستان (به طور مشخص آثار یونانی و لاتین) به چهار دسته دیباچه، پیشگفتار، سرآغاز و دیباچه مجازی تقسیم بندی می کند و به شرح آنها می پردازد. گرچه این شیوه ها تا حدودی با امروز تفاوت دارد، هنوز هم شیوه های آغازین با خاستگاه اصلی آنها یعنی دوران باستان شباهت بسیاری دارد. همچنین، ژرار ژنت در کتاب «آستانه ها» (۱۹۸۷) در ابتدا با رویکردی متن محور به تبیین مبانی پیرامنتیت پرداخته است و در آخرین صفحات این کتاب به صراحت اشاره می کند که بحث درباره پیرامنتها پیش از هر چیز، بحث درباره خود متن است. او از اینکه گستره پیرامنتها را تا به آنجا باز کنیم که هر عنصری در آن جا بگیرد بشدت ابراز نگرانی کرده و هشدار داده است که نباید سلطه ای را که سالها امپراتوری متن بر دنیای نقد ادبی اعمال کرده بود، این بار توسط پیرامتن اجرا شود. او هویتی مستقل برای پیرامتن قائل نیست و تنها هنگامی وجود آن را به رسمیت می شناسد که متنی در کار باشد. همچنین، «ونسان ژوو» در کتاب «بوطیقای رمان» (۱۳۹۴) به تحلیل و بررسی عوامل پیرامنتی و مطلع داستان پرداخته است.

درباره تاریخچه توجه به آستانه کلام در زبان و ادب فارسی با توجه به قدمت چند صد ساله اصطلاح «براعت استهلال» و پیشینه دست کم پنج هزار ساله انواع داستان، می توان گفت که داستان نویسان و شاعران نامدار ما همچون فردوسی، ابوالفضل بیهقی،

سعدی و ... پیوسته به اهمیت شروع کلام می‌اندیشیدند. احمد اخوت در کتاب «دستور زبان داستان» (۱۳۷۱) در فصلی جداگانه، مطالب ارزنده و مفصلی را درباره آغاز و انجام داستان بیان کرده‌است؛ از جمله در مورد گونه‌های متنوع مطلع داستانی (حاشیه، نام نویسنده، نامچه، پیشانی‌نوشت، عنوان، مطلع) توضیحات، مثالها و نظریه‌هایی را آورده- است. حسین پاینده در کتاب «گشودن رمان» (۱۳۹۳) مبحث کامل و راهگشایی را درباره آغاز چندین رمان و ارائه جزئیات و ریزه‌کاریهای آنها و در ضمن کارکرد و شیوه تحلیل عناصر رمان و دلیل انتخاب عناوین و همچنین اشاره‌هایی به نظریه‌های ادبی همراستا با موضوع کتاب ارائه می‌کند. نادر ابراهیمی در کتاب «براعت استهلال یا خوش‌آغازی در ادبیات داستانی» (۱۳۹۶)، مطالب ارزنده و راهگشایی را در این زمینه ارائه کرده و به بررسی شیوه‌های شروع زیبا و اثرگذار بر خواننده و نیز چند مثال از هرکدام از آنها پرداخته‌است.

پایان‌نامه‌ها و مقاله‌هایی نیز در زمینه آغاز داستان نوشته شده‌است: المیرا دادور در مقاله «ویژگیها و راهبردهای نگارش داستان کوتاه» (۱۳۸۳) بیان می‌کند که نویسنده آگاه در نگارش داستان کوتاه، باید در همه مراحل خلق داستان، انتخاب عنوان مناسب، آوردن کتیبه یا سرلوحه در آغاز داستان، انتخاب جملات آغازین پر کشش در آستانه داستان، هدایت داستان به سمت اوج‌روایی و فرود گیرا برای دستیابی به پایانی قوی از وسواس و دقت نظر بسیاری برخوردار باشد تا بتواند تمامی اجزای آن با یکدیگر پیوندی متقابل داشته باشد و تأثیر واحدی را به خواننده القا کند. مهوش قویمی در مقاله «در آستانه متن» (۱۳۸۵) پس از نگاهی کوتاه به تحول این کلمه و پیشنهاد معادل فارسی برای آن، اهمیت ویژه «نخستین بخش متن» را بیان می‌کند؛ سپس، مفاهیمی چون «ارکان اصلی دنیای تخیل»، «عناصر پیرامتن» و «قرارداد خوانش» را بررسی می‌کند. مسعود نوروزیان و همکاران در مقاله «هنر شروع در حکایات سعدی و داستانهای کوتاه غرب» (۱۳۸۵)، نوع آغازهای سعدی را با آغازهای نویسندگان برجسته داستان کوتاه جهان بر اساس معیارهایی همچون استفاده از هنر حذف و گزینش در آغازها، حذف زمانی، القای باورپذیری از طریق مستندسازی، هنر چینش واژه‌ها و نوع به‌کارگیری آهنگ برای تعمیق باورپذیری حکایات، مقایسه کرده و به این نتیجه رسیده‌اند که دامنه نبوغ سعدی به‌طور غریزی این عناصر را پیش از استفاده آنها در

_____ بررسی مطلع در داستانهای کوتاه ایرانی (با تکیه بر داستان کوتاه‌نویسان شاخص پیش از انقلاب اسلامی)

ادبیات غرب پوشش داده‌است. محمدرضا صرفی و نجمه حسینی‌سروری در مقاله «شیوه‌های آغاز و پایان داستان در هزار و یک‌شب» (۱۳۸۸) به این نتیجه رسیده‌اند که صرف‌نظر از نود و یک حکایتی که ساختار داستانی ندارند، تقریباً تمام داستانهای هزار و یک‌شب با وضعیت ثابت اولیه آغاز می‌شوند و به‌واسطه نیرو یا نیروهایی به عدم تعادل می‌رسند و در پایان با عمل نیرویی در جهت عکس به تعادل می‌رسند. فریده‌السادات نوربخش‌رضایی در پایان‌نامه «بررسی و تحلیل سازوکارهای شروع در داستان کوتاه فارسی» (۱۳۹۵) پس از ارائه تعریف داستان کوتاه و مقایسه این ژانر با دیگر قالبهای داستانی، انواع شگردهای شروع را معرفی می‌کند. درباره این پایان‌نامه باید گفت: اول اینکه نویسنده نظریه مستقلی را برای مشخص کردن حد و مرز مطلع داستان در نظر نگرفته‌است. دوم اینکه تحلیل مطلع‌ها بسیار سطحی و ناتمام است. سوم اینکه نتیجه‌گیری و اطلاعات بسیار کلی و مبهم است. چهارم اینکه از رویکردهای مختلف در تحلیل جملات مطلع استفاده نشده‌است. البته فصل بیان مفاهیم و سازوکارهای شروع مطلع داستان کوتاه در مقایسه با دیگر فصلها، مفصلتر و جامع‌تر است. با این اوصاف در هیچ‌یک از این پژوهشها، دیدگاهی روشن و قابل استناد درباره تعیین حد و مرز مطلع داستانهای کوتاه فارسی ارائه نشده و عمده مطالب درباره اهمیت و دشواری این بخش نوشته شده‌است؛ در ضمن در این پژوهشها به همه داستان‌نویسان مورد بررسی در این پژوهش و نیز همه آثارشان توجه نشده‌است.

۳. چارچوب نظری پژوهش

پاسخ به این پرسش، که آغاز داستان کوتاه کجاست و چه عامل یا عواملی آن را از بدنه اصلی داستان متمایز می‌کند، دشوار است. در واقع، بیشتر اختلافها در نظریه شروع داستان در ارزیابی «مرحله شروع» داستان ریشه دارد بویژه اینکه در داستانهای کوتاه ممتاز، صحنه آغازین بی‌آنکه خواننده احساس کند در تنه داستان نفوذ می‌کند. بنابراین، نباید این تصور پیش آید که اندازه مطلع داستان کوتاه، مقوله‌ای کمی است و به تعداد کلمه یا پاراگراف یا صفحه اثر ارتباطی دارد؛ هر چند تعدادی از منتقدان و نویسندگان به جنبه کمی تعیین مطلع داستان روی آورده‌اند؛ برای مثال، ادگار آلن‌پو بر نخستین جمله داستان کوتاه تأکید زیادی می‌کند و ضعف نخستین جمله را برابر با شکست کل داستان می‌داند (ر.ک احمدی، ۱۳۷۹: ص ۴۷) یا در این باره آمده‌است: «شروع، تقریباً اولین

صفحه داستان کوتاه و چند صفحه اول رمان است» (دیل، ۱۳۹۱: ص ۴۱). در واقع، آنچه آغاز داستان را از بدنه اصلی آن جدا می‌کند، سازوکارهای درونی آن است و در تعریف دقیق مطلع داستان کوتاه باید به ساختار آن توجه کرد و نه عوامل بیرونی. همین امر، سبب شده است پژوهشگران نظریه‌های مختلفی را در این حوزه مطرح کنند که عمدتاً در دو دسته کلی جای می‌گیرند: دسته اول، نظریه‌هایی است که به تعیین حد و مرز آغاز داستان و چگونگی شروع و پیوند آن با میانه می‌پردازد و دسته دوم، نظریه‌هایی است که بیشتر به کارکرد و شیوه‌های آغازین توجه کرده است. در ادامه به چند مورد از نظریه‌هایی پرداخته می‌شود که در دسته اول قرار می‌گیرند.

نظریه اول: از نظر پراپ آغاز داستان، همان وضعیت ثابت اولیه و تعادل آغازین داستان است که بعد از آن به وسیله نیرو(هایی) این آرامش به هم می‌خورد و وضعیت نامتعادل رخ می‌دهد (رک: پراپ، ۱۳۶۸: ص ۱۸۳) و در آخر داستان و پس از گره‌گشایی، تعادل ثانویه ایجاد می‌شود. این نظریه پراپ در نظریات ساختارگرایان دیگر نظیر کلود برمون، تزوتان تودوروف، پل لاریوه و رولان بارت و کسانی مانند فرانک اوکانر و گی میشو به طور مشابه آمده است. درباره این نظریه، می‌توان گفت الزاماً همه داستانهای کوتاه با وضعیت تعادل اولیه و یا پیوستگی منطقی مراحل پنجگانه نظریه تودوروف و یا لاریوه شروع نمی‌شود؛ بلکه ممکن است داستان کوتاه با انواع کشمکش شروع، و یا داستان با صحنه پایانی شروع شود که در این حالت وضعیت تعادل ثانویه در آغاز داستان قرار می‌گیرد و یا ممکن است آستانه داستان بیانگر وضعیت نامتعادل باشد و از مرحله دو یا سه شروع شود.

نظریه دوم: از نظر رابرت فونک، روایت شامل چند مرحله است که مرحله اول آن، متمرکز کردن است که همان آغاز داستان به شمار می‌آید. راوی در این مرحله در مکان و زمان خاصی عده‌ای را بر اساس «متمرکزکننده‌های روایی» دور خود جمع می‌کند. متمرکزکننده، فرد یا ابزاری است که خواننده را راهنمایی می‌کند که کجا باید به دنبال حادثه باشد. فونک این متمرکزکننده‌ها را به سه دسته تقسیم می‌کند: ۱- ورود: فرد یا افرادی وارد صحنه داستان و یا از آن خارج می‌شوند و به این طریق کنش داستانی آغاز می‌شود. ۲- وضوح‌نمایی: راوی کاری می‌کند که توجه یکی از شخصیت‌های داستان به چیزی جلب شود و بدین گونه غیرمستقیم توجه خواننده را به داستان جلب می‌کند. ۳-

_____ بررسی مطلع در داستانهای کوتاه ایرانی (با تکیه بر داستان کوتاه‌نویسان شاخص پیش از انقلاب اسلامی)

وضوح‌نمایی متراکم: گاهی وضوح‌نمایی و تمرکز به حدی شدید است که تمام صحنه را به خود جلب می‌کند و کنش‌های بعدی را کاملاً تحت‌الشعاع خود قرار می‌دهد (ر.ک. Funk, 1988: p103-106). در این نظریه مشخص‌نشده است که اگر در یک داستان، چندمورد از موارد متمرکزکننده‌های روایی وجود داشت، کدام یک را باید آخرین مرحله تعیین حد و مرز انتهای آستانه در نظر گرفت.

نظریه سوم: از نظر بوریس آسپنسکی، شکل‌گرای بزرگ روس:

ما به‌عنوان خواننده در ابتدای داستان با این جهان بیگانه‌ایم و راوی آن هم برایمان یک عنصر خارجی است؛ اما به کمک چارچوب روایتی وارد داستان می‌شویم و آرام آرام دنیای روایت برایمان درونی می‌شود. در آغاز داستان، دیدگاه و نقطه حرکت ما بیرونی است؛ ولی در آخر داستان همه‌چیز برایمان درونی می‌شود؛ پس، حرکت داستان از دیدگاه بیرونی به درونی است (Uspensky, 1973: p137).

درباره این نظریه، می‌توان گفت که آسپنسکی معیارش را بر دوری یا نزدیکی از ماجرا و یا شخصیت داستان و به عبارتی زاویه دید بنا نهاده و این امر سبب محدود و متعین شدن آن گشته‌است و می‌توان شماری از داستانها بویژه داستانهای مدرن و پسامدرن (مانند داستانهای روانکاوانه) را از این تعریف خارج کرد.

نظریه چهارم: بوریس توماشفسکی معتقد است که آغاز داستان با موتیفهای آغازین شروع می‌شود که دو نوع هستند:

موتیفهای تأخیری: گاهی داستان به علل مختلف از موتیفهای تأخیری استفاده می‌کند و نمی‌گذارد داستان از مرحله آغازین خود به بدنه داستان برسد و موتیفهای اعزام به تأخیر: گاهی در قصه‌های عامیانه و حتی داستان، چون یکی از افراد قصه به علل مختلف مایل نیست که قصه به سرانجام خود برسد، می‌کوشد شرایط آغازین قصه را به انواع ترفند حفظ کند (ر.ک: توماشفسکی، ۱۳۸۵: ص ۲۹۵).

این نظریه غالباً برای نوع ادبی قصه می‌تواند کارساز باشد و نه برای داستانهای کوتاه مدرن و پسامدرن که هیچ خط و مرزی را نمی‌توان در آنها مشخص کرد و اینکه در آستانه داستان کوتاه برخلاف قصه، باید طرح و عمل داستان رو به پیشرفت و گسترش باشد و نه درج‌ازدن و آوردن حوادث موازی و ایستا و اینکه این شیوه برای داستانهای حادثه‌پردازانه کمتر کاربرد دارد؛ زیرا ایجاد تأخیر در روند حوادث سبب گسیختگی جریان داستان و مغشوش شدن ذهنیت مخاطب می‌شود.

نظریه پنجم: «از نظر تفسیرشناسان و نشانه‌شناسانی مانند کالر، آیزر، اکو و فیش، آغاز داستان بر خواننده تأثیری می‌گذارد که فرایند خواندن او را تحت تأثیر قرار می‌دهد. این تأثیر، تأثیر اولیه نامیده می‌شود» (ر.ک: اخوت، ۱۳۷۱: ص ۲۴۱). از نظر مناخیم‌پری، این تأثیر: «بستگی دارد به میزان اطلاعاتی که راوی در همان آغاز داستان در اختیار خواننده می‌گذارد؛ اینکه آیا راوی در شروع داستان اطلاعات مهم و کلیدی را در اختیار خواننده می‌گذارد و یا اینکه به عللی آن را نگه می‌دارد» (Perry, 1979: p 48). مهمترین مسئله در این نظریه، این است که آن اساساً به شَمّ داستانی خواننده و میزان درک و واکنش او در برابر خوانش متن وابسته است و تأثیر اولیه داستان بر افراد مختلف بر اساس زمان، مکان و شرایط مختلف به شکلهای گوناگون است؛ در نتیجه این نظریه بسیار نسبی است.

در پایان باید گفت بجز دو نظریه آغازین (پراپ و فونک) دیگر نظریه‌های بررسی شده در این پژوهش با منظور نگارنده از مطلع داستان همخوانی ندارد. در واقع، اغلب نظریه‌ها به دنبال مشخص کردن بخش‌های چندگانه داستان و تمایز بخش مطلع از دیگر بخشها نیست و صرفاً اطلاعاتی را درباره ویژگیها و کیفیت مطلع و انواع آن ارائه می‌کند. بنابراین، منظور نگارنده از مطلع داستان، بخش نخستین آن است که با ترفندها و شگردهایی به بخش میانی داستان پیوند می‌خورد و از آنجا که در نظریه‌های بررسی شده، معیار و ملاکی برای این منظور ارائه نشده‌است، نگارنده پس از بررسی ۲۲۴ داستان کوتاه هشت نویسنده ممتاز ایران و نیز نگاهی به آثار دیگر داستان‌کوتاه‌نویسان، مؤلفه‌های پایان‌دهی به مطلع داستان کوتاه را تعیین کرده‌است. به نظر می‌رسد چنین مؤلفه‌هایی برای دیگر داستانهای کوتاه نیز قابل تعمیم است و می‌توان از طریق آنها به دنبال نقطه اتصال مطلع به میانه داستان بود. چنین مؤلفه‌هایی به ترتیب بسامد و فراوانی عبارت‌است از: ۱- شرح و تفصیل ماجرا ۲- جلب‌شدن توجه شخصیت اصلی به چیزی ۳- ورود شخصیت اصلی یا جدید به صحنه داستان یا مکان جدید ۴- درگرفتن مکالمه یا برخورد دو شخصیت با همدیگر ۵- خروج شخصیت اصلی/جدید از صحنه داستان یا مکان ۶- پایان‌یافتن مکالمه و برخورد دو شخصیت با همدیگر ۷- تبدیل زاویه دید عینی به ذهنی یا بالعکس ۸- تبدیل وضعیت پایدار به ناپایدار یا بالعکس. البته شیوه‌های دیگر چون «پرداختن به واقعه یا شخصیت محوری داستان»، «تکرار

_____ بررسی مطلع در داستانهای کوتاه ایرانی (با تکیه بر داستان کوتاه‌نویسان شاخص پیش از انقلاب اسلامی)
واقعۀ مطلع و ... نیز هست که کاربرد آنها بسیار اندک است.

۴. بحث و بررسی

۴-۱ تعیین و تحلیل مطلع داستانهای کوتاه بزرگ علوی

بزرگ علوی از جمله داستان‌نویسان زبردست مکتب جدید داستان‌نویسی ایران است که در کنار صادق هدایت در تکامل داستان کوتاه نقش بسزایی داشته‌است. او با ارائه نخستین آثارش نشان داد که با مبانی فنی و شگرد داستان‌نویسی مدرن از جمله پرداخت هنرمندانه مطلع داستانها آگاهی کامل دارد. او با پیش‌کشیدن عناصری متنوع و گوناگون، سبب ایجاد تعلیق و هیجان در آغاز داستانهایش شده و سعی کرده‌است اندیشه‌های سیاسی و اجتماعی‌اش را کاملاً نه به شکل خطابی و صریح، بلکه در پس‌زمینه‌ای از جهان‌خلاقانۀ داستان به خواننده القا کند. پیش از تحلیل بیشتر مطلع داستانهای کوتاه علوی برای ارائه تصویر موجز و روشن از انواع شگردهای شروع و پایان‌دهی به آنها جدولی ترسیم شده‌است.

جدول ۱-۴ سازوکارهای شروع و پایان‌یابی مطلع داستانهای کوتاه بزرگ علوی

اسم داستان	آخرین جمله مطلع	چگونگی بسته‌شدن مطلع	سازوکارهای شروع
مجموعه داستان چمدان (۱۳۱۳)			
چمدان	«باز به گمان اینکه صاحبخانه کاری دارد، اعتنایی نکردم» (علوی، ۱۳۵۷: ص ۵).	جلب‌شدن توجه شخصیت اصلی به چیزی	ترکیبی از صحنه‌پردازی و کشمکش (انسان با محیط)
قربانی	«چی بیخود جر و بحث کنیم؟ من حوصله‌اش را ندارم» (همان: ص ۱۸).	پایان‌یافتن مکالمه دو شخصیت محوری داستان	ترکیبی از صحنه‌پردازی و گفت‌وگو
عروس هزار داماد	«... کلاهش را برداشت، دستی به سرش زد، همانجا نشست» (همان: ص ۳۰).	شرح و تفصیل ماجرا	صحنه‌پردازی
تاریخچه‌ای اتاق من	«امروز عصری از صاحبخانه‌ام مادام هاگوپیان می‌پرسم و شب که همدیگر را می‌بینیم به تو خبر می‌دهم» (همان: ص ۴۱).	شروع مکالمه و برخورد میان دو شخصیت	شروع بی‌ربط
سرباز سربی	«... و روز پیش از حقوق هم که پس از پرداخت پول بلیت، جیبم مثل قلب مؤمن پاک می‌شد، قیمت من برای او فرقی نمی‌کرد» (همان: ص ۵۳).	جلب‌شدن توجه شخصیت به چیزی	شخصیت‌پردازی
شیک‌پوش	«از کجای مطلب سخن آغاز کنم؟» (همان: ص ۷۰).	شرح و تفصیل ماجرا	شخصیت‌پردازی
رقص مرگ	«هیچ یک را از میان نبردند؛ آن طوری که گوسفند را از میان گله‌ای برای کشتارگاه برمی‌گزینند» (همان: ص ۸۴).	شرح و تفصیل ماجرا	ابهام‌آفرینی
مجموعه داستان میرزا (۱۳۵۷)			
آب	«در بیابانهای مابین قم و اصفهان به سر برده بود» (علوی،	شرح و تفصیل ماجرا	ترکیبی از صحنه‌پردازی

و شخصیت پردازی		۱۳۸۳: ص ۱۰.	
میرزا	«باید از مقدمه بکاهم و به مطلب پردازم» (همان: ص ۱۹).	شرح و تفصیل ماجرا	ترکیبی از رمز و راز و شخصیت پردازی
احسن القصص	«مصیبتی را که ناکامی در عشق و یأس و درماندگی برایش فراهم کرده بود، تسکین بخشید» (همان: ص ۵۲).	شرح و تفصیل ماجرا	ترکیبی از مستندسازی و نمادپردازی
دریدر	«که حادثه مورد توجه پلیس در هتل آمله اتفاق افتاده نه در کازینو» (همان: ص ۷۰)	شرح و تفصیل ماجرا	رمز و راز
یکه و تنها	«هرآنچه را که می دانم نمی توان روی کاغذ بیاورم به هزاران دلیل» (همان: ص ۱۱۹).	شرح و تفصیل ماجرا	شخصیت پردازی
ویا	«... و شالوده حکومت آینده خود را می ریختند» (همان: ص ۱۷۵)	ورود شخصیت اصلی به صحنه داستان	مستندسازی
مجموعه داستان گیله مرد (۱۳۷۶) ^۱			
نامه ها	«... دم در از قاضی خداحافظی می کرد و می رفت» (علوی، ۱۳۸۱: ص ۹).	جلب شدن توجه شخصیت اصلی به چیزی	ترکیبی از کشمکش (انسان با خود و انسان) و صحنه پردازی
گیله مرد	«وحشتی که در چهره او نقش بسته بود، نمودار می شد» (همان: ص ۶۸).	شرح و تفصیل ماجرا	ترکیبی از فضا سازی و شخصیت پردازی
اجاره خانه	«این قالیچه و رختخواب را برای خود جهیز بخود» (همان: ص ۹۴).	شرح و تفصیل ماجرا	ترکیبی از فضا سازی و صحنه پردازی
دزاشوب	«از این سرگذشت های مبتذل فراوان است» (همان: ص ۱۱۱).	شروع برخورد و مکالمه دو شخصیت مهم داستان	ترکیبی از صحنه پردازی و کشمکش (انسان با محیط)
یهره نچکا	«چه چیزی برای من باقیمانده است؟ هیچ!» (همان: ص ۱۲۳).	شرح و تفصیل ماجرا	ابهام آفرینی
یک زن خوشبخت	«گفت: وای این مادر مرده که چون بوده!» (همان: ص ۱۳۴).	شرح و تفصیل ماجرا	ترکیبی از شروع بی ربط و صحنه پایانی
رسوایی	«چرا آقای درستکار مملقاخانم را به این شب نشینی مجلل همراه آورده است» (همان: ص ۱۵۷).	شرح و تفصیل ماجرا	صحنه پایانی
خائن	«درباره پنج نفر عضو کمیته انتخابات می فرمودید» (همان: ص ۱۸۰).	شرح و تفصیل ماجرا	گفت و گو
پنج دقیقه پس از دوازده	«هر مشکلی به دست آنها گشوده می شود» (همان: ص ۱۹۸).	شرح و تفصیل ماجرا	صحنه پایانی

بر اساس جدول، می توان گفت علوی در مقایسه با دیگر نویسندگان مورد نظر از عناصر گوناگونتری در مطلع داستانهایش بهره برده است. او برای شروع داستانهایش از نه سازوکار گوناگون همچون شروع ترکیبی، شخصیت پردازی، صحنه پردازی، گفت و گو، صحنه پایانی، ابهام آفرینی، بی ربط، رمز و راز و مستندسازی بهره برده و همین

_____ بررسی مطلع در داستانهای کوتاه ایرانی (با تکیه بر داستان کوتاه‌نویسان شاخص پیش از انقلاب اسلامی)

امر سبب تنوع، تازگی و جذابیت مطلع‌های داستانهایش شده‌است. او در میان سازوکارهای شروع به شروع ترکیبی بیشترین توجه را کرده‌است که در این‌گونه شروع، عناصر صحنه‌پردازی، شخصیت‌پردازی و کشمکش در ترکیب با دیگر عناصر، کاربرد گسترده یافته‌اند. در همین راستا کشمکش‌های علوی (مثلاً داستان چمدان، دزاشوب، نامه‌ها) عمدتاً از نوع ناسازگاری انسان با محیط است که البته جنبه بیرونی آنها در اصل، بیانگر اختلاف عقاید و تضاد گفتمانی نهفته در وجود شخصیت‌هاست مثلاً در داستان چمدان، اگرچه خفه‌کنندگی، تیرگی و شدت گرمای هوای شهر برلین و فشار دود کارخانه‌ها و مه جنگلها بر تن و جان، شرایط را برای راوی تحمل‌ناپذیر کرده و او را در برابر محیط قرار داده‌است، این نوع کشمکش بیرونی در مطلع، نخستین نشانه از تضاد گفتمانی پدرسالاری و آزادی‌طلبی میان پدر و پسر در میانه داستان است یا در مطلع داستان «دزاشوب»، ستیز و نزاع میان اهالی روستای دزاشوب با شهرنشینان مرفه و متمول، بیانگر تقابل سنت و مدرنیته و آثار ویرانگر مدرن‌گرایی و شهرنشینی بر ارزشها و خصایص انسانی است که در میانه داستان به آن اشاره شده‌است. هم‌چنین، شروع با شخصیت‌پردازی نمود برجسته‌ای را بویژه در نخستین آثار علوی دارد؛ چرا که او همچون صادق هدایت در مجموعه داستان چمدان، که پیش از دوران زندانی‌شدنش نوشته، بشدت تحت تأثیر اندیشه‌های فروید قرار داشته‌است که پس از فاصله‌گیری از این فضا و توجه به اندیشه‌های مارکسیستی، اغلب مطلع داستانهایش با تصاویر و صحنه‌هایی معمایی و ابهام‌برانگیز درآمیخته می‌شود که استفاده‌های چندگانه و دلالت‌مندی از آنها انجام داده‌است. در واقع، علوی در شروع با صحنه‌پردازی نیز مهارت خود را در پردازش صحنه‌ها و توصیف‌های آغازین کاملاً نشان داده‌است؛ همان‌طور که در شروع‌های ترکیبی، صحنه‌پردازی در کنار دیگر عناصر، حضور برجسته داشته‌است. در واقع، او با صحنه‌پردازی به دنبال افزودن لایه‌های معنایی، اشاره غیرمستقیم به خلق‌و‌خو و باور شخصیت‌ها و نیز درونمایه داستان است و با ارائه تصاویری هدفمند، سبب قرابت فضای ذهنی خواننده و موقعیتهای داستانی می‌شود؛ از این رو، علوی از صحنه‌پردازی به‌عنوان شیوه «مکان و زمان به منزله ترجمانی از شخصیت و اشاره به درونمایه» بهره برده‌است. بنابراین، اگرچه شیوه شخصیت‌پردازی در مطلع داستانهای او بازتاب ویژه‌ای در مقایسه با نویسندگانی همچون صادق هدایت ندارد به‌واسطه تصاویر هدفمند، آن را جبران کرده‌است که نمونه‌های این موضوع را می‌توان در آغاز داستانهای

«قربانی»، «چمدان»، «عروس هزار داماد»، «آب» و ... مشاهده کرد؛ برای نمونه از موضوعهای برجسته در مطلع داستان «عروس هزار داماد»، رنگ‌پردازیهای گوناگون است که در ترکیب‌هایی نظیر «شله قرمز، پرده آبی، یراق زرد، سه‌گوشه تاریک، جعبه‌های سرخ و زرد طلایی، حوله چرکتاب، فانوس قرمز، نی زرد، زلف سیاه، شال‌گردن سفید، کیف سیاه و ...» نمود یافته‌است؛ این امر بیانگر چندین نکته است: ۱- ملموس کردن و انتقال مؤثرتر مکان وقوع حوادث داستان (عشرتکده)؛ ۲- ترتیب قرارگیری رنگها از طیف روشن به تیره است که این امر با ترتیب بیان خاطرات و وقایع گذشته آقای ف از خاطرات شیرین و نورانی دوران بچگی به خاطرات ناگوار و تیره جدایی از همسر در ارتباط است. ۳- کاربرد این رنگها، تغییر و رنگارنگی حالت اشخاص داستانی را نیز به ذهن متبادر می‌کند که در هر لحظه، وضعیتی متفاوت و شخصیتی بی‌ثبات دارند و در ضمن با مفهوم کنایه‌ای عنوان داستان (عروس هزارداماد) تناسب دارد. ۴- کاربرد رنگها در آماده‌سازی مکان برای پیشبرد وقایع و افزودن معنای ثانویه به آنها و شکل‌دهی به نوع روایت کارایی دارد؛ مثلاً آرامش و تاریکی فضای عشرتکده به واسطه پرده‌های آبی‌رنگ، ضمن فراهم آوردن فضایی برای درونگرایی و بیان وقایع به شیوه جریان سیال ذهن به تیرگی ذهن و ضمیر شخصیت اصلی داستان اشاره می‌کند که خاطرات اندوهبار گذشته همچون پرده‌ای بر دل و ضمیر او کشیده شده‌است. ۵- کاربرد این رنگها سبب غلبه حس دیداری در مطلع این داستان بر دیگر حواس شده که با جریان حوادث و محیط داستان هماهنگ است؛ حتی هنگامی اصل داستان به جریان می‌افتد که نگاه ساززن به سوسن می‌افتد.

علوی در تعدادی از داستانهایش مانند «گیله‌مرد»، «اجاره‌خانه» و ... سعی کرده‌است با به‌کارگیری اجزای صحنه، ابتدا حال و هوای حاکم بر فضای داستان را به خواننده انتقال دهد و سپس به معرفی شخصیت و یا طرح واقعه محوری داستان بپردازد و البته در تعدادی دیگر از داستانهایش بویژه داستانهای مجموعه «میرزا» هدف اساسی‌اش از توصیف صحنه، معرفی و ارائه محیط و قراردادن شخصیت‌ها در آن است و در مقایسه با دیگر مطلع‌هایش از جذابیت و صناعتمندی کمتری بهره‌مند است. هم‌چنین، علوی در شروع‌های مستندگونه و بی‌ارتباط با جریان داستان، که به دهه ۵۰ مربوط است، نتوانسته است با به‌کارگیری شگردهای دیگری نظیر صحنه تأثیرگذار، کشمکش و یا شخصیت تأمل‌برانگیز، جذابیت و کشش داستان را حفظ کند که یکی از دلایل این امر می‌تواند

_____ بررسی مطلع در داستانهای کوتاه ایرانی (با تکیه بر داستان کوتاه‌نویسان شاخص پیش از انقلاب اسلامی)

دوری او از واقعیت‌های میهن و نداشتن برخورد مستقیم با زبان مادری و قطع ارتباط با آثار و نویسندگان ایرانی باشد.

از سوی دیگر، علوی به سبب رعایت بافت خاطره‌گونه و یادداشتوار در تعدادی از داستانهایش، که غالباً تحت تأثیر از زندگی سیاسی و پیامدهایش (زندانی شدن، دوری از وطن و ...) است به شیوه شرح و تفصیل واقعه و ماجرا برای پایان‌دهی به مطلع داستانهایش توجه بسیاری کرده‌است که البته در این شیوه چندان ماهرانه و صناعتمند عمل نکرده‌است؛ زیرا انسجام و پیوستگی مستحکمی میان مطلع و تنه داستان دیده نمی‌شود و در آنها غالباً رویدادهای مهم و به یادماندنی دوره زمانی طولانی را در چند صفحه بیان کرده است. در این باره محمدعلی سپانلو گفته است: «در بیشتر قصه‌های علوی، اصل ماجرا قبلاً اتفاق افتاده و شروع قصه، دری است که بر ویرانه‌های حادثه‌ای نیمه‌فراموش شده می‌گشاید» (سپانلو، ۱۳۸۴: ص ۳۳۴) و از طرفی، «داستانهای علوی، داستانهای ماجراجویی است که اگر حالت تعلیق حفظ نشود، اشتیاق خواننده به دانستن بقیه ماجرا از دست می‌رود و داستان ارزش خود را از دست می‌دهد» (میرعابدینی، ۱۳۷۷: ص ۴۲۸). بنابراین از آنجاکه غالباً شگردهای خاطره‌نگاری، یادداشت‌برداری و وقایع‌نگاری در داستانهای علوی مورد استفاده قرار می‌گیرد، این گونه پایان‌بندی‌های نه چندان صناعتمند در مطلع‌های او چشمگیر است؛ زیرا گاهی خود راوی/نویسنده مستقیماً اشاره می‌کند که می‌خواهد از اینجا به بعد، میانه داستان را آغاز کند (مانند پایان‌بندی داستان میرزا، شیک‌پوش، یک‌هوتنها) و در داستان‌نویسی نوین، باید مطلع داستان بی‌آنکه خواننده احساس کند در تنه آن نفوذ کند. هم‌چنین به سبب اینکه اغلب داستانهای علوی با زاویه دید اول شخص (راوی-ناظر یا راوی-قهرمان) روایت می‌شود، جنبه خاطره‌واری داستانها تشدید می‌شود و در آنها راوی دیده‌ها و شنیده‌هایش را برای خواننده تعریف می‌کند. تعدادی از محققان نیز معتقدند که گزینش این نوع راوی، داستان را به خاطره‌نویسی و زندگینامه خودنوشت محدود می‌کند (ر.ک. مارتین، ۱۳۸۲: ص ۹۸). هم‌چنانکه این ویژگی در داستانهای کوتاه جلال آل‌احمد بویژه سه داستان نخستین مجموعه داستان «پنج داستان» یا داستانهای ابراهیم گلستان همچون داستان «از روزگار رفته حکایت» و دیگر آثاری مشهود است که در ادامه به آنها اشاره خواهد شد. البته این موضوع در داستانهای کوتاه بزرگ علوی، بازتاب بیشتری در مقایسه با دیگر نویسندگان دارد و به همین سبب است که شگرد «شرح و تفصیل

ماجرای در پایان‌دهی به مطلع داستانهایش کاملاً برجسته است. علاوه بر این، جلب‌شدن توجه شخصیت اصلی داستانها به چیزی (همچون پدر، زن مسافر و چهره خود) از دیگر شگردهای ویژه علوی در پایان‌دهی به مطلع داستانهایش است که این شیوه، غالباً به منظور افزایش هیجان‌انگیزی و کشش داستان و ترغیب خواننده برای پیگیری رویدادهای بعد به کار رفته‌است.

۲-۴ تعیین و تحلیل مطلع داستانهای کوتاه صادق هدایت

سازوکارهای شروع داستانهای کوتاه صادق هدایت در مقایسه با داستانهای بزرگ علوی تنوع و گوناگونی کمتری دارد. از سوی دیگر، هدایت در مقایسه با دیگر نویسندگان، توجه گسترده‌تری را به ترسیم دغدغه‌ها، جنبه‌های پنهان‌مانده ضمیر و ریزه‌کاریهای روحی و روانی شخصیت‌ها داشته‌است که این امر را غالباً با استفاده از کردار و گفتار آنان و به عبارتی با چهره‌پردازی بیرونی آنان به کمال می‌رساند و شخصیتی منحصر به فرد و به یادماندنی خلق می‌کند؛ به همین سبب در اغلب مطلع‌های داستانهایش، عنصر شخصیت کاربرد ویژه‌ای یافته‌است و شخصیت معرفی شده در این بخش بر طرح روایت تأثیر مستقیمی دارد که این موضوع، نمایانگر موفقیت هدایت در رعایت قواعد اساسی این شیوه است. در ادامه برای بیان تحلیل‌های مستند و دقیق، جدولی از انواع شگردها و سازوکارهای شروع و پایان‌دهی به مطلع در داستانهای کوتاه هدایت ترسیم شده‌است.

اسم داستان	آخرین جمله مطلع	چگونگی بسته‌شدن مطلع	سازوکارهای شروع
جدول ۲-۴ سازوکارهای شروع و پایانیابی مطلع داستانهای کوتاه صادق هدایت			
مجموعه داستان «زنده به گور» (۱۳۰۹ ه.ش)			
زنده به گور	«... بیندازم دور، بیندازم جلو سگ» (هدایت، ۱۳۸۵: ص ۱۲).	پرداختن به واقعه محوری داستان	کشمکش (انسان با خود)
حاجی مراد	«... به خصوص از دیشب میانه آنها سخت شکراب شده بود» (همان: ص ۴۱).	شرح و تفصیل ماجرا	شخصیت‌پردازی
اسیر فرانسوی	«شروع اسارت خودتان را بگویید» (همان: ص ۵۰).	شرح و تفصیل ماجرا	گفت‌وگو
داوود	«دو طرف خیابان کنار جوی آب، درختهای تازه و نوچه کاشته بودند» (همان: ص ۵۶).	جلب‌شدن توجه شخصیت اصلی به چیزی (فرو رفتن در فکر)	ترکیبی از شخصیت‌پردازی و صحنه‌پردازی
مادلن	«... و به پرسش‌های آنها جوابهای کوتاه و سرسری می‌دادم» (همان: ص ۶۴).	جلب‌شدن توجه شخصیت اصلی به چیزی (فرو رفتن در فکر)	ترکیبی از صحنه‌پردازی و شخصیت‌پردازی ^۱
آتش‌پرست	«همه چیز آنجا برای ما پاریسی‌ها تازگی دارد» (همان: ص ۷۰).	جلب‌شدن توجه شخصیت اصلی به چیزی	ترکیبی از صحنه‌پردازی و گفت‌وگو
آبجی خانم	«من هیچ‌وقت شوهر نخواهم کرد» (همان: ص ۷۸).	شرح و تفصیل ماجرا	شخصیت‌پردازی

_____ بررسی مطلع در داستانهای کوتاه ایرانی (با تکیه بر داستان کوتاه‌نویسان شاخص پیش از انقلاب اسلامی)

مرده‌خورها	«...و خودش رفت پایین اتاق نشست» (همان: ص ۸۹).	آغاز مکالمه و برخورد شخصیت‌های مهم داستان با هم	صحنه‌پردازی
آب زندگی	«چشم نداشتند که احمدک را ببینند» (همان: ص ۱۰۶).	تبدیل وضعیت پایدار به ناپایدار (روی‌دادن حادثه‌ای ناگوار)	ترکیبی از شخصیت‌پردازی و کشمکش (انسان با انسان)
مجموعه داستان «سه قطره خون» (۱۳۱۱)			
سه قطره خون	«تنها چیزی که خوانده می‌شد، این است: سه قطره خون» (هدایت، ۱۳۸۵: ص ۱۱).	شرح و تفصیل ماجرا	ابهام‌آفرینی
گرداب	«...و حرفهای بامزه می‌زد» (همان: ص ۲۷).	تبدیل زاویه دید ذهنی به عینی	ترکیبی از آکسیون و کشمکش (انسان با خود)
داش آکل	«قهوه‌چی کیسه را برداشت، وزن کرد و لبخند زد» (همان: ص ۵۰).	جلب‌شدن توجه شخصیت اصلی به فردی یا ورود شخصیت جدید به صحنه داستان	ترکیبی از شخصیت‌پردازی و کشمکش (انسان با انسان)
آینه شکسته	«اصلاً صورت او جدی و تودار بود» (همان: ص ۶۸).	شرح و تفصیل ماجرا	شخصیت‌پردازی
طلب آموزش	«مثل این بود که جان تازه‌ای به کالبد رنجورشان دمیده شد» (همان: ص ۷۸).	ورود شخصیت اصلی به صحنه داستان	صحنه‌پردازی
لاله	«...گاهی هم در کوه‌های اطراف در آب گرم، جابین و گیلیارد او را با یک دخترک کولی دیده بودند» (همان: ص ۹۴).	شرح و تفصیل ماجرا	ترکیبی از صحنه‌پردازی و شخصیت‌پردازی
صورتک‌ها	«...و فکر متارکه با او به نظرش غیرممکن می‌آمد» (همان: ص ۱۰۶).	جلب‌شدن توجه شخصیت اصلی به چیزی یا ورود شخصیت جدید به صحنه داستان	ترکیبی از شخصیت‌پردازی و صحنه‌پردازی
چنگال	«بعد هر دوی آنها خاموش شدند» (همان: ص ۱۲۱).	پایان یافتن مکالمه دو شخصیت محوری با هم و شرح و تفصیل داستان	ترکیبی از گفت‌وگو و کشمکش (انسان با انسان)
مردی که نفسش را کشت	«حتی گاهی شیخ را به خانه خودش می‌برد و گاهی هم به خانه او می‌رفت» (همان: ص ۱۳۷).	شرح و تفصیل ماجرا	شخصیت‌پردازی
محلل	«قصه‌اش دراز است، حالا تو اول حرفت را تمام بکن» (همان: ص ۱۶۰).	شرح و تفصیل ماجرا	ترکیبی از صحنه‌پردازی و گفت‌وگو
گجسته دژ	«هر روز عصر می‌آمد و جلو قصر در رودخانه آب-تنی می‌کرد» (همان: ص ۱۷۴).	شرح و تفصیل ماجرا	ترکیبی از مستندسازی و شخصیت‌پردازی
مجموعه داستان «سایه روشن» (۱۳۱۲)			
س.گ.ل.ل.	«... و آن خستگی و زدگی از زندگی بی‌مقصد و بی‌معنی بود» (هدایت، ۱۳۳۱: ص ۹).	ورود شخصیت اصلی به صحنه داستان	شخصیت‌پردازی
زنی که مردش را گم کرد	«من غریبم، به من راه را نشان بدهید، ثواب دارد» (همان: ص ۴۷).	پایان یافتن مکالمه شخصیت اصلی با شخص دیگر و شرح و تفصیل داستان	ترکیبی از گفت‌وگو و شخصیت‌پردازی ^۳
عروسک پشت پرده	«مهرداد هم به او انعام داد و از هم خداحافظی کردند» (همان: ص ۸۰).	شرح و تفصیل ماجرا	ترکیبی از گفت‌وگو و شخصیت‌پردازی
آفرینگان	«و عناصر طبیعت را دوباره به آن رد می‌کرد» (همان: ص ۱۰۰).	جلب‌شدن توجه شخصیت اصلی به چیزی	ترکیبی از صحنه‌پردازی و شخصیت‌پردازی
شب‌های ورامین	«فرنگیس پنهانی به گلناز تار مشق می‌داد» (همان: ص ۱۲۲).	شرح و تفصیل ماجرا	ترکیبی از صحنه‌پردازی و شخصیت‌پردازی

آخرین لبخند	«یک تکه از زندگی اشرفی پایمال شده دوره ساسانیان دوباره جان گرفته و زنده شده بود» (همان: ص ۱۴۲).	شروع مکالمه و برخورد شخصیت‌های محوری با هم	ترکیبی از صحنه‌پردازی و مستندسازی
پدران آدم	«آنها را به هم نزدیک و متحد کرده بود» (همان: ص ۱۶۰).	ورود شخصیت اصلی به صحنه داستان	مستندسازی
مجموعه داستان «سگ ولگرد» (۱۳۲۱)			
سگ ولگرد	«فقط صدای ناله سگی فاصله به فاصله سکوت را می شکست» (هدایت، ۱۳۸۵: ص ۱۲).	ورود شخصیت اصلی به صحنه داستان	صحنه‌پردازی
دن ژوان کرج	«این کشش و جوشش ناگهانی نه مربوط به خصال روحی است و نه ربطی به محاسن جسمانی دارد» (همان: ص ۲۵).	شرح و تفصیل ماجرا	ابهام‌آفرینی
بن بست	«... و بدون ذوق و شوق در خانه موروثی و یا در اداره مشغول کشتن وقت بود» (همان: ص ۴۱).	شرح و تفصیل ماجرا	شخصیت‌پردازی
کاتیا	«... و شبها شاعر می شد و یا به وسیله بازی شطرنج، وقت خود را می گذرانید» (همان: ص ۶۴).	شرح و تفصیل ماجرا	شخصیت‌پردازی
تخت ابونصر	«سند مهمی در بر داشت که تمام وقت وارنر را به خود مشغول کرد» (همان: ص ۷۹).	شرح و تفصیل ماجرا	مستندسازی
نجلی	«... زیرا این آشنایی، یگانه پیشامد غریب و گوارا در زندگی یکنواخت هاسمیک به شمار می رفت» (همان: ص ۱۰۶).	شرح و تفصیل ماجرا	کشمکش (انسان با خود)
تاریک‌خانه	«فردا کله سحر حرکت می کنیم» (همان: ص ۱۲۲).	برخورد و مکالمه میان دو شخصیت محوری با هم	شخصیت‌پردازی
میهن پرست	«... به همین علت شهره خاص و عام بود» (همان: ص ۱۳۶).	برخورد و مکالمه دو شخصیت مهم با هم	شخصیت‌پردازی

هر چه از دوران آغازین نویسندگی هدایت به جلو حرکت کنیم، می توان دریافت که هدایت بیش از پیش با توانایی و صناعتمندی عنصر شخصیت آشنا می شود و کاربرد شروعاتی ترکیبی او (غالباً به ترکیب عناصر «شخصیت» و «صحنه» پرداخته است)، که در مجموعه های «سه قطره خون» و «سایه روشن» چشمگیر است در مجموعه داستان «سگ ولگرد» از بین می رود و عنصر شخصیت جایگزین دیگر عناصر داستانی می شود. همان طور که پژوهشگران معتقدند: «در آثار اولیه، هدایت اهمیت زیادی به شخصیت پردازی نمی داد و در توصیفها و گفتارها دقت نمی کرد؛ ولی رفته رفته همزمان با پیشرفتهایش در ابعاد دیگر داستانی به اهمیت شخصیت بیشتر پی برد» (عبداللهیان، ۱۳۸۱: ص ۱۷۴)؛ مثلاً در مطلع داستان «بن بست» به چشمان متعجب شخصیت اصلی (شریف)، اشاره می شود که نکته ای پرتکرار و کلیدی در سراسر داستان است. در واقع، جبر سرنوشت بر همه شئون زندگی شریف و اعتقاد او به محکومیت انسان در برابر مرگ و تقدیر، علت نهاده شدن چنین حالت تعجب برانگیزی در وجودش است که نمودهای این جبر و بی ارادگی شریف در زندگی در سراسر داستان نمایان است (ر.ک).

_____ بررسی مطلع در داستانهای کوتاه ایرانی (با تکیه بر داستان کوتاه‌نویسان شاخص پیش از انقلاب اسلامی)

هدایت، ۱۳۸۳: ص ۴۱).

هدایت علاوه بر شروع ترکیبی به شروع تک‌عنصری بویژه شروع با شخصیت‌پردازی و صحنه‌پردازی نیز توجه ویژه کرده‌است. بنابراین، او در درجه اول، هنر و مهارت داستان‌نویسی خود را در بخش شخصیت‌پردازی (چه در شروع ترکیبی و چه تک‌عنصری)، آن هم به شکل نمایشی و در جریان رویدادهای داستان نمایان کرده و تناسب و هماهنگی میان شخصیت داستانی و حوادث آن برقرار کرده‌است. در این راستا او غالباً با بیان موجز ویژگیهای ظاهری و رفتاری اشخاص در مطلع داستان، ذهن خواننده را آماده پذیرش و رویارویی با کنش‌ها و واکنش‌های آنان می‌سازد؛ مثلاً در مطلع داستان «تاریک‌خانه» نوع لباسهای مرد جوان (پالتوی بارانی سورمه‌ای و کلاه لبه بلند) و چگونگی پوشیدن آنها (با دقت خودش را در پالتو پیچیده و کلاه را تا روی پیشانی پایین کشیده بود). دلالتگر خواننده به نوع نگرش محتاط، انزواطلب و درونگرایی اوست؛ زیرا پالتو و کلاه، میزان پوشش‌دهندگی کاملی برای بدنش دارد و رنگ سورمه‌ای پالتو و چگونگی قرارگیری کلاه نیز سبب دیده‌نشدن او در تاریکی شب می‌شود. شخصیت اصلی، دلیل این رفتار را در فساد و تباهی مردم جامعه می‌داند که آنان تنها به فکر بُعد مادی زندگانی خویش‌اند و به عالم روحی خویش توجهی ندارند. او راه برونرفت از این اسارت را فقط در انزوا و برگشت به طرف خود می‌داند؛ به همین دلیل، ابتدا به منطقه طبیعی خوانسار و سپس به حالت جنینی (که آن را در قالب اتاق بیضی‌شکل محاکات می‌کند) روی می‌آورد تا از این طریق، امنیت و هویت از دست‌رفته خود را بازیابد. هم‌چنین، اینکه مرد جوان، گاهی تُک زبانش را روی لبهایش می‌مالد، اشاره ضمنی به همین اندیشه گذشته‌گرای (دوران کودکی) او دارد؛ از این رو، می‌توان گفت بیشتر شخصیت‌ها بویژه شخصیت اصلی داستانهای هدایت، دچار روان‌پریشی و مشکلات روحی هستند و به اعتقاد اوکانر آنان «انسانهای له شده‌اند؛ زیرا خواننده نمی‌تواند با این شخصیت‌ها همذات‌پنداری کند. این انسانهای له‌شده در حاشیه اجتماع سرگردانند ... آنها فقط له‌شده مادی نیستند؛ بلکه ممکن است فاقد اعتبار اخلاقی نیز باشند» (اوکانر، ۱۳۸۱: ص ۱۰).

هدایت همانند علوی به شروعه‌های مستندگونه نیز توجه کرده‌است که غالباً هدف از کاربرد این‌گونه مطلع‌ها و به‌طور کل داستانها بازیابی و احیای هویت ملی و مقابله با سیاستهای شبه‌مدرنیسم رژیم پهلوی و نیز بیان نمادین و تمثیلی مقاصد سیاسی

اجتماعی است که امکان بازگویی آنها به شکل مستقیم و صریح وجود ندارد؛ مثلاً راوی در مطلع داستان «تخت ابونصر»، به حضور گروه باستانشناسی خارجی (امریکایی) در ایران اشاره کرده است؛ هم‌چنین از کلمات بیگانه بسیاری همچون «آرکئولوژی، دوسیه، کلکسیون، میسیون، لابراتوار، گیلان، اتمسفر و ...» استفاده کرده که این موارد، دلالتگر به سلطه بیگانگان بویژه امریکا بر مظاهر فرهنگ و تمدن ایران است که در دوره رضاشاه دنبال می‌شده است. هم‌چنین، نمود عینی این موضوع را می‌توان در گفتار و رفتار شخصیت گورست مشاهده کرد؛ زیرا او پیوسته و مشتاقانه در فکر دستیابی به زنان شرقی و ایرانی و نیز متمایل به آواز شرقی و بومی ایران است (ر.ک. هدایت، ۱۳۸۳: ص ۷۱). البته هدایت در این‌گونه شروعه‌ها، نتوانسته است همچون دیگر شیوه‌ها با به کارگیری صحنه‌ها و یا حوادث دلالتگر و معنابخش، ارتباط منسجم و مستحکمی میان مطلع و دیگر بخشهای داستان برقرار کند و در نتیجه این‌گونه داستانها در مقایسه با داستانهای دیگر او، که غالباً داستانهای شاخص ادبیات داستانی ایران به شمار می‌روند، جذابیت و صناعتمندی کمتری دارند.

از سوی دیگر، هدایت برای پایان‌دادن به بخش مطلع داستانهای کوتاهش همچون علوی به شیوه شرح و تفصیل واقعه، نگاه ویژه‌ای داشته است؛ ولی برخلاف بزرگ علوی، نتوانسته است پیوستگی و ارتباطی را در این شیوه میان مطلع و تنه داستان ایجاد و ذهنیتی منسجم و یکپارچه به خواننده خود القا کند. همین امر سبب شده است که مشخص کردن انتهای مطلع داستانهای او دشوارتر و نامحسوس‌تر از داستانهای علوی شود. علاوه بر این، شگردهای دیگری همچون جلب‌شدن توجه شخصیت اصلی به چیزی، ورود شخصیت اصلی به صحنه داستان و آغاز مکالمه و برخورد شخصیت‌ها مورد نظر و علاقه هدایت بوده است که از همین شیوه‌ها باز هم می‌توان به اهمیت شخصیت داستانی در نظر نویسنده پی برد.

۳-۴ تعیین و تحلیل مطلع داستانهای کوتاه غلامحسین ساعدی

ساعدی سعی کرده است در مطلع داستانهایش با به‌کارگیری عناصر گوناگون و ایجاد پیوند و همبستگی میان آنها جذابیت و تازگی به داستانهایش ببخشد. او در این باره، اگرچه همانند دیگر نویسندگان به دو عنصر شخصیت و صحنه در آغاز داستانهایش توجه ویژه کرده در کنار این دو عنصر برای افزایش قدرت حقیقت‌مانندی، اقناع‌پذیری و ارتباط سریع‌تر خواننده با داستانهایش از عنصر گفت‌وگو و برای افزایش میزان

_____ بررسی مطلع در داستانهای کوتاه ایرانی (با تکیه بر داستان کوتاه‌نویسان شاخص پیش از انقلاب اسلامی)

جذابیت، هول و ولا و تعلیق آنها از عنصر کشمکش استفاده چشمگیری کرده‌است تا هم شخصیت‌ها بویژه شخصیت اصلی به شکل غیرمستقیم به خواننده معرفی شود و هم خط و خطوط کلی وقایع آینده مشخص گردد. برای تأیید این مطالب و سپس، ارائه تحلیلهای مفصلتر جدول زیر ترسیم شده‌است:

جدول ۳-۴ سازوکارهای شروع و پایانیابی مطلع داستانهای کوتاه غلامحسین ساعدی

اسم داستان	آخرین جمله مطلع	چگونگی بسته‌شدن مطلع	سازوکارهای شروع
مجموعه داستان «شب‌نشینی باشکوه» (۱۳۳۹)			
شب‌نشینی باشکوه	«...که باران به زودی شروع خواهد کرد» (سعدی، ۱۳۵۶: ص ۱۱).	شرح و تفصیل ماجرا	صحنه‌پردازی
چتر	«...و آن چند چکه اول هم خشک شده بود» (همان: ص ۳۲).	ورود شخصیت اصلی به مکان جدید	ترکیبی از شخصیت‌پردازی و صحنه‌پردازی و ابهام‌آفرینی
مراسم معارفه	«چه بیم از موج بحر او را که باشد نوح کشتی‌بان» (همان: ص ۴۵).	تکرارشدن رویداد مطلع	ترکیبی از گفت‌وگو و صحنه‌پردازی
خواب‌های پدرم	«...می‌خواهم بلند شوم» (همان: ص ۵۳).	جلب‌شدن توجه شخصیت به چیزی	ترکیبی از شخصیت‌پردازی و گفت‌وگو و آکسیون
حادثه به‌خاطر فرزندان	«... که بویش را تمام عالم بشنود» (همان: ص ۶۳).	شرح و تفصیل ماجرا	آکسیون
ظهر که شد مفتش	«...پشت میز نشست» (همان: ص ۷۵).	شرح و تفصیل ماجرا	ترکیبی از آکسیون و شخصیت‌پردازی و کشمکش (طبیعت با انسان)
دایره درگذشتگان سرنوشت محتوم	«هیچ علت واضحی وجود ندارد» (همان: ص ۹۷).	شرح و تفصیل ماجرا	شخصیت‌پردازی
استغفانامه	«...صرفاً از روی عادت است» (همان: ص ۱۰۳).	آغاز مکالمه و برخورد میان شخصیت‌های محوری	ترکیبی از صحنه‌پردازی و شخصیت‌پردازی
مسخره نوانخانه	«...درحالی که تمام دنیا کمر قتل او را بسته‌اند با راحتی کامل به خدمت اداری ادامه دهد؟» (همان: ص ۱۱۳).	شرح و تفصیل ماجرا	شخصیت‌پردازی
مجلس تودیع	«...هنوز ساعتی به غروب مانده بود» (همان: ص ۱۲۵).	جلب‌شدن توجه شخصیت اصلی به چیزی	ترکیبی از شخصیت‌پردازی و ابهام‌آفرینی
	«...حالا صبر کن ببینیم چی پیش می‌آید؟» (همان: ص ۱۴۰).	پایان یافتن مکالمه دو شخصیت محوری	ترکیبی از صحنه‌پردازی و گفت‌وگو
مجموعه داستان «دندیل» (۱۳۴۵)			
دندیل	«خیلی مانده بود که بچه‌ها بیدار بشوند و سر و صدا راه بیندازند» (سعدی، ۱۳۴۵: ص ۸).	جلب‌شدن توجه شخصیت اصلی به چیزی	ترکیبی از صحنه‌پردازی و گفت‌وگو
عافیتگاه	«به امید آنکه خبر بیاید آب خوابیده، رام شده، دست از لجابت برداشته، می‌شود به ولایت برگشت» (همان: ص ۵۲).	ورود شخصیت اصلی به صحنه داستان	صحنه‌پردازی
آتش	«ماشین راه افتاد و از وسط داوودی‌ها و کاج‌ها گذشت و از در بیمارستان خارج شد» (همان: ص ۷۸).	خروج شخصیت اصلی از مکانی و ورود به مکان جدید	ترکیبی از شخصیت‌پردازی و گفت‌وگو

من و کچل و کیکاووس	«اول من، بعد کیکاووس و آخر سر کچل از پله‌ها آمدیم پایین» (همان: ص ۱۰۰).	ورود شخصیت اصلی به مکان جدید	ترکیبی از صحنه‌پردازی و گفت‌وگو
مجموعه داستان «گور و گهواره» (۱۳۴۵)			
زنیورک‌خانه	«...تا سر پیچ کوچه به خانه ای رسیدیم» (ساعدی، ۱۳۸۶: ص ۱۰).	ورود شخصیت اصلی به مکان جدید	صحنه‌پردازی
سایه به سایه	«...خیر از جوونی بگم و تیغشون بزیم» (همان: ص ۶۵).	شرح و تفصیل ماجرا	شخصیت‌پردازی
آشغال‌دونی	«چرا حرف منو گوش نمی‌کنی؟» (همان: ص ۱۰۰).	جلب‌شدن توجه شخصیت اصلی به چیزی	ترکیبی از شخصیت‌پردازی و گفت‌وگو و کشمکش (انسان با انسان)
مجموعه داستان «واهمه‌های بی‌نام و نشان» (۱۳۴۶)			
دو برادر	«... بلکه به خاطر اینکه از او بدش می‌آید و متنفر و دلخور است» (ساعدی، ۱۳۵۵: ص ۱۱).	جلب‌شدن توجه شخصیت اصلی به چیزی (خواب دیدن)	ترکیبی از شخصیت‌پردازی و کشمکش (انسان با انسان)
سعادت‌نامه	«پیرمرد راضی شد که طبقه پایین خانه را در اختیار مستأجری بگذارد» (همان: ص ۴۷).	ورود شخصیت جدید به صحنه داستان	ترکیبی از صحنه‌پردازی و کشمکش (انسان با انسان)
گدا	«عزیز خانم که رفته‌رفته سگرمه‌هایش تو هم می‌رفت، کنار باغچه نشست» (همان: ص ۶۶).	جلب‌شدن توجه شخصیت اصلی به چیزی (خواب دیدن)	ترکیبی از گفت‌وگو و شخصیت‌پردازی
خاکسترنشین‌ها	«عمو گفت: خدا کریمه، اون‌وقت یه کلک دیگه جور می‌کنم و میام بیرون» (همان: ص ۸۸).	پایان یافتن مکالمه دو شخصیت مهم یا خروج یکی از شخصیت‌ها از صحنه داستان	ترکیبی از شخصیت‌پردازی و گفت‌وگو
تب	«...شوخی می‌کردند و با هم درمی‌افتادند» (همان: ص ۱۱۶).	جلب‌شدن توجه شخصیت اصلی به چیزی	ترکیبی از صحنه‌پردازی و کشمکش (انسان با خود)
آرامش در حضور دیگران	«...که به زندگی سر و سامان یافته شان، سر و سامانی دیگر بدهد» (همان: ص ۱۴۰).	شرح و تفصیل ماجرا	کشمکش (انسان با خود)

با توجه به جدول، می‌توان گفت ساعدی در میان داستان کوتاه‌نویسان مورد بررسی، توجه گسترده‌تری به ترکیب‌کردن عناصر مختلف بویژه «گفت و گو»، «شخصیت» و «صحنه» در مطلع داستانهایش داشته و به مطلع‌های تک‌عنصری علاقه و دلبستگی چندانی نداشته است؛ برای مثال، مطلع داستان دندیل با توصیف قهوه‌خانه و میدان دندیل و سپس گفت‌وگوی میان اشخاص اصلی داستان (ممیلی و پنجک) طراحی شده است (ر.ک. ساعدی، ۱۳۴۵: ص ۷). در واقع ساختار دیالوگی داستان با قهوه‌خانه، که گفت‌وگو یکی از ویژگیهای آن است، سازگاری دارد و بیشتر حوادث و ویژگیهای رفتاری و باطنی شخصیت‌ها در قالب گفت‌وگو بیان می‌شود. هم‌چنین از آنجا که قهوه‌خانه مکان عمومی، محل آگاهی از رویدادهای پیرامونی و رفع نیازهای جسمانی مانند گرسنگی و تشنگی است به ترتیب با آلودگی و درهم‌ریختگی محیط زندگی اشخاص با روحیه دخالت‌گرایانه و تجسس‌گرایانه آنان و با دغدغه اصلی آنان، که

_____ بررسی مطلع در داستانهای کوتاه ایرانی (با تکیه بر داستان کوتاه‌نویسان شاخص پیش از انقلاب اسلامی)

پیدا کردن یک لقمه نان است، کاملاً در تناسب است؛ در ضمن، این مکان، نام شخصیت‌ها و چگونگی صحبت کردنشان، بازتاب‌دهنده طبقه فرودست آنان است. در این زمینه، ساعدی نه تنها دو عنصر، بلکه در داستانهایی همانند «چتر»، «مفتش»، «آشغال‌دونی»، «سعادت‌نامه» و ... سه یا چند عنصر را همزمان در هم تلفیق کرده است به طوری که عناصری همچون صحنه‌پردازی، شخصیت‌پردازی، کشمکش، گفت‌وگو و ... نه تنها محل کارکرد همدیگر نشده‌اند، بلکه حامی و تقویت‌کننده نقش و منظور هم هستند؛ مثلاً در داستان «آشغال‌دونی»، عنصر گفت‌وگو هم برای معرفی ویژگی شخصیت‌ها و هم به منظور زمینه‌سازی برای پرداختن هنری‌تر به کشمکش داستان نقش بسزایی دارد و به این ترتیب، این سه عنصر در کنار یکدیگر مطلع داستان را به پیش برده‌اند.

ساعدی در شیوه ترکیبی از عناصر گونه‌گون بهره برده و سعی کرده است مطلع داستانهایش را در این زمینه نیز به یک طریقه و روش درنیورد. ساعدی در همین راستا با توجه به تخصصش در روانپزشکی از عنصر «شخصیت» چه در شروعه‌های ترکیبی و چه در شروعه‌های تک‌عنصری، استفاده چشمگیری کرده است و محور شخصیت‌پردازی او بیش از هر چیز به مسائل و مشکلات روحی و روانی اشخاصی مربوط می‌شود که اغلب برخاسته از طبقه فرودست (ولگردان، خانه‌به‌دوشان، حاشیه‌نشینان، کشاورزان مهاجر و ...) و طبقه متوسط جدید (روشنفکران، کارمندان، معلمان و ...) جامعه‌اند. او با تلفیق عناصر مختلف، فضایی هماهنگ و اثرگذار در مطلع و سراسر داستانهایش خلق کرده و تصاویری چندجانبه، گوناگون و نمایی کامل از ایران و شهرنشینان در سالهای ۴۰-۱۳۵۰ به خواننده ارائه می‌کند؛ مثلاً راوی، مطلع داستان «من و کچل و کیکاووس» را به‌عنوان یکی از شخصیت‌های اصلی شروع می‌کند؛ اما در بیشتر صحنه‌ها و گفت‌وگوها دو شخصیت اصلی دیگر (کیکاووس و کچل) حضور دارند و راوی اغلب وظیفه توصیف و توضیح محیط را بر عهده دارد و بر این اساس، خواننده با ویژگیهای خلقی آن دو شخصیت بیشتر آشنا می‌شود. این امر به دلیلی متکی است و آن، شباهت ویژگیهای خلقی راوی با کیکاووس است و گویی شخصیت او در زیر سایه شخصیت کیکاووس قرار دارد؛ چنانکه در بخش میانه داستان، راوی و کیکاووس پیوسته در کنار هم جمع بسته می‌شوند و در بخش پایانی داستان نیز، که کیکاووس با کچل قهر

می‌کند، راوی جایگزین کیکاووس می‌شود تا با کچل حرف بزند و ابراز وجود کند. در نتیجه، گفت‌وگوها غالباً میان دو نگرش اتفاق می‌افتد: طرف کیکاووس و راوی که نماینده نگرش انسانهای ترسو، منفعل، جدی و کم‌هوش است و طرف کچل که نماینده نگرش انسانهای شجاع، شوخ، باهوش و مقاوم و فعال است. همه این ویژگیها به شکل غیرمستقیم و هنگام گفت‌وگوها، حرکات و صحنه‌پردازی به خواننده منتقل می‌شود؛ از جمله، نشستن کچل روی صندلی جلوی هواپیما و قرارگیری کیکاووس و راوی در پشت سر او در مطلع داستان، بیانگر تمایز شخصیتی آنان است یا با تمرکز بر چگونگی صحبت کردن کچل در آغاز داستان، که پیوسته نق می‌زند، مخالفت می‌کند و مراقب همه امور است (ر.ک. همان: ص ۱۰۰)، سرنخی در دست خواننده قرار می‌گیرد تا هنگام رویارویی با حادثه محوری داستان (فیلمبرداری از سخنرانی فرماندار) به صرافت دریابد که کچل با پذیرفتن سهل انگارانه حرف فرماندار، حقه و کلکی زیر سر دارد. در نتیجه، ساعدی چندین عنصر را همزمان در مطلع داستان با هم پیش می‌برد و همه آنها با هارمونی و وحدت روش به دنبال القای محتوای و پیشبرد هنرمندانه داستان هستند.

بر این اساس، کاربرد چشمگیر شیوه ترکیبی سبب شده است که اتصال بخش مطلع و میانه داستان نیز مستحکم و ناملموس شود. او برخلاف نویسندگانی چون علوی، هدایت، آل احمد و ... کمتر از شیوه شرح و تفصیل ماجرایی برای جداسازی بخش مطلع و میانه استفاده کرده و نگاه یکسویه به شگرد خاصی نداشته است؛ چرا که ترکیب چند عنصر در مطلع با گسترش بیشتر تا پایان داستان ادامه می‌یابد. پس همان‌طور که تنوع چشمگیری در شروعهای ترکیبی وجود دارد در حوزه پایان‌دهی به مطلع نیز تنوع و گوناگونی زیادی را می‌توان مشاهده کرد. این گوناگونی، سبب شده است هم مهارت ساعدی در طراحی مطلع داستان برجسته شود و هم با جلب کردن توجه شخصیت اصلی به موضوعی و وارد کردن او به مکان تازه‌ای به دنبال جلب توجه خواننده به وقایع و جریان داستان است تا هیجان‌انگیزی و جذابیت داستانش را از ابتدا تا انتهای داستان در نگاه خواننده حفظ کند.

۴-۴ تعیین و تحلیل مطلع داستانهای کوتاه هوشنگ گلشیری

گلشیری برخلاف دیگر داستان کوتاه‌نویسان، چندان به عنصر محوری و تأثیرگذار «صحنه» توجه نکرده و سعی کرده است به جای فضای بیرونی، فضا و حال و هوای

_____ بررسی مطلع در داستانهای کوتاه ایرانی (با تکیه بر داستان کوتاه‌نویسان شاخص پیش از انقلاب اسلامی)

درونی شخصیت‌ها را ترسیم و القا کند؛ به عبارت دیگر، او به جای ترسیم صریح و مستقیم محیط پیرامونی و حادثه‌پردازی صرف به کندوکاو برای شناخت انسان و «به جوهر رسیدن» می‌پردازد که به عقیده او با وجود همه تلاشها این امر امکانپذیر نیست. همچنین، گلشیری همانند علوی با توجه به شیوه داستانهای معمایی-پلیسی و واردکردن عنصر رمز و راز در تعدادی از مطلع داستانهایش قصد دارد با ایجاد فضایی نامطمئن و مبهم (برخلاف علوی که گاهی سیاسی-پلیسی ایجاد می‌کند)، ذهن خواننده را تا پایان داستان، کاوشگرانه به دنبال یافتن نتیجه و دیدگاهی روشن بکشاند و در همین هنگام، احساس همذات‌پنداری خواننده را با شخصیت اصلی برانگیزد و جنبه‌های ناشناخته او را در نگاه مخاطب برجسته سازد. در ادامه، جدولی از انواع سازوکار شروع و پایان‌دهی به مطلع در داستانهای کوتاه هوشنگ گلشیری ترسیم، و سپس به تحلیل بیشتر مطالب پرداخته شده است.

جدول ۴-۴ سازوکارهای شروع و پایانیابی مطلع داستانهای کوتاه هوشنگ گلشیری

اسم داستان	آخرین جمله مطلع	چگونگی بسته‌شدن مطلع	سازوکارهای شروع
مجموعه داستان «مثل همیشه» (۱۳۴۷)			
شب شک	«... که آقای صلواتی حتی سرش را هم تکان نداد» (گلشیری، ۱۳۵۶: ص ۵).	جلب‌شدن توجه شخصیت اصلی به چیزی	ترکیبی از ابهام‌آفرینی و شخصیت‌پردازی
مثل همیشه	«... و با موهایی که روی پیشانی خونی‌اش پخش شده است؟» (همان: ص ۱۸).	جلب‌شدن توجه شخصیت اصلی به چیزی	ترکیبی از شخصیت‌پردازی و صحنه‌پردازی
دخمه‌ای برای سمور آبی عیادت	«... به نرمی همان پالتو خزی است که زخم می‌خواست بخورد» (همان: ص ۴۱).	شرح و تفصیل ماجرا	ترکیبی از ابهام‌آفرینی و نمادپردازی
	«... آن هم در قالب این چادر نماز سیاه، جاز باز کنند» (همان: ص ۷۸).	جلب‌شدن توجه شخصیت اصلی به فردی	ترکیبی از بازگشت به گذشته (فلاش‌بک) و شخصیت‌پردازی
پشت ساقه‌های نازک تجیر	«مجله را باز کرده بود و دستش را گرفته بود دم دهنش» (همان: ص ۸۵).	جلب‌شدن توجه شخصیت اصلی به چیزی	شخصیت‌پردازی
یک داستان خوب اجتماعی	«صدای افتادن چوبهای زیر بغل که به دیواره‌ها می‌خوردند و بعد... بعد؟» (همان: ص ۹۰).	شرح و تفصیل ماجرا	شخصیت‌پردازی
مردی با کروات سرخ	«... که به ذیحساب اداره تقدیم شد، منظور شده است» (همان: ص ۹۹).	شرح و تفصیل ماجرا	شخصیت‌پردازی
مجموعه داستان «نمازخانه کوچک من» (۱۳۵۴)			
نمازخانه کوچک من	«این دفعه آخر را نمی‌گویم» (گلشیری، ۱۳۶۴: ص ۷).	برخورد شخصیت اصلی با شخصیت دیگر	بازگشت به گذشته (فلاش‌بک)
عکسی برای قاب عکس خالی من	«می‌فهمیدیم که کدام دو تا را باید قدر شناخت» (همان: ص ۱۹).	شرح و تفصیل ماجرا	ابهام‌آفرینی
هر دو روی یک سکه	«گفتم که اصلاً نمی‌شناختمش» (همان: ص ۳۸).	برخورد دو شخصیت محوری با هم	ترکیبی از آکسیون و رمز و راز

گرگ	«هیچ کس به صرافت زن نیفتاد» (همان: ص ۵۵).	شرح و تفصیل ماجرا	رمز و راز
عروسک چینی من	«با بابابزرگه خاکش کردن؟ تو که نمی‌دونی» (همان: ص ۶۶).	شرح و تفصیل ماجرا	ترکیبی از ابهام‌آفرینی و گفت‌وگو
معصوم ۱	«حالا هم که ... چطور بگویم؟» (همان: ص ۷۹).	شرح و تفصیل ماجرا	شخصیت‌پردازی
معصوم ۲	«آن دو تا بچه صغیر هم بودند» (همان: ص ۹۰).	جلب‌شدن توجه شخصیت اصلی به چیزی	ترکیبی از شخصیت‌پردازی و ابهام‌آفرینی
معصوم ۳	«ما بعد خبر شدیم» (همان: ص ۱۰۳).	شرح و تفصیل ماجرا	رمز و راز
معصوم ۴	«دیروز عصر همین طورها شد» (همان: ص ۱۱۷).	شرح و تفصیل ماجرا	شخصیت‌پردازی
مجموعه داستان «جبه‌خانه» (۱۳۶۲) ^۲			
جبه‌خانه	«و به محاذات نرده‌های مشرف به رودخانه به راه افتاد» (گلشیری، ۱۳۶۲: ص ۱۰).	جلب‌شدن توجه شخصیت اصلی به چیزی	ترکیبی از صحنه‌پردازی و شخصیت‌پردازی
به خدا من فاحشه نیستم	«بگو مگویشان حتماً نیم‌ساعتی، شاید هم یک ساعت طول می‌کشد» (همان: ص ۷۶).	ورود شخصیت اصلی به مکان جدید یا ورود شخصیت جدید به صحنه داستان	ترکیبی از صحنه‌پردازی و گفت‌وگو
بختک	«که انگار هفت هشت ساعتی زنده نبوده، سنگین و لخت، بی‌هیچ خوابی، رؤیایی، چیزی» (همان: ص ۱۰۶).	ورود شخصیت اصلی به صحنه داستان	شخصیت‌پردازی
سبز، طوطی؛ سیاه، مثل کلاغ	«اینجا فقط بلند غار غار کنند: غار غار!» (همان: ص ۱۱۵).	تکرار حادثه مطلع و شرح و تفصیل ماجرا	گفت‌وگو

در داستانهای هوشنگ گلشیری همانند بهرام صادقی، ابراهیم گلستان و یا صادق هدایت، نوعی عدم‌قاطعیت و شک‌باوری بر فضای کلی داستان غلبه دارد.

شکستن قطعیت‌ها و یقین‌ها بیانگر نویسنده‌ای است که در باورها و اعتقادات پیشین خود شک کرده و به خود آمده و به عمری که در راه دیگران تباه کرده‌است، افسوس می‌خورد که حتی تا دوره پس از انقلاب نیز این سرخوردگی و ناامیدی از تلاشها و دستیابی به آرمانهای مورد نظر دیده می‌شود (میرعابدینی، ۱۳۷۷: ص ۲۳۴).

با توجه به جدول نیز می‌توان چنین ویژگی اساسی (عدم‌قطعیت و تردید) را در سازوکارهای شروع داستانهای «شب شک»، «دخمه‌ای برای سمور آبی»، «عکسی برای قاب عکس خالی من»، «گرگ»، «معصوم ۳» و ... مشاهده کرد. در واقع، گلشیری در شروع ترکیبی (که آن را در اولویت قرار داده)، نسبت به دیگر نویسندگان حاضر از عناصر تردیدبرانگیز و بی‌ثبات‌کننده فضای مطلع داستان همچون ابهام‌آفرینی، رمز و راز و نمادپردازی به‌طور برجسته‌تری استفاده کرده‌است. او در تلاش بوده است از همان آغاز، با برانگیختن حس کنجکاوی و پرسش‌برانگیزی خواننده، او را به خوانش ادامه داستان برای دستیابی به فضایی روشن‌تر و پاسخهایی مناسب ترغیب کند. آن‌چنان فضای مبهم و لغزنده بر ذهن و ضمیر گلشیری غلبه دارد که حتی در داستانهایی که با شگردهای دیگری شروع می‌کند، باز هم چاشنی رمز و راز و ابهام در آنها قابل ردیابی

_____ بررسی مطلع در داستانهای کوتاه ایرانی (با تکیه بر داستان کوتاه‌نویسان شاخص پیش از انقلاب اسلامی)

است؛ مثلاً راوی در داستان «بختک» سعی کرده‌است با استفاده از راهکارهای مختلف، روایت نامطمئن و لغزنده خود را از همان آغاز داستان در چشم خواننده برجسته سازد تا از این طریق، سرنخی به او دهد تا تردید و روان‌پریشی حاکم بر سخنان و رفتارهای اشخاص داستان را مؤثرتر دریابد؛ از جمله این شگردها عبارت‌است از: ۱- استفاده برجسته از کلمات نامعلوم مانند «چیزی» (ر.ک. گلشیری، ۱۳۸۰: ص ۲۶۵) ۲- استفاده چشمگیر از قیدهای تردیدآمیز مانند «شاید و انگار» (ر.ک. همان: ص ۲۶۹ و ۲۷۱) ۳- کاربرد برجسته فعلهای تردیدآمیز مانند «فکرکردم، گمان‌کردم، نمی‌دانم، آمدم (فرض کنیم)» (ر.ک. همان: ص ۲۶۴ و ۲۶۶) ۴- کاربرد برجسته جملات پرسشی (ر.ک. همان: ص ۲۷۰) ۵- استفاده برجسته از جملاتی که معنای تردید و دودلی از آنها دریافت می‌شود (ر.ک. همان: ص ۲۶۵) ۶- کاربرد نشانه سه نقطه (...) در میانه کلام (ر.ک. همان: ص ۲۶۵ و ۲۶۶) ۷- معین نکردن زمان و مکان در جملات آغازین داستان و یا شکستن خط زمانی روایت و تودرتو کردن وقایع و ... چنین شگردهایی در اغلب صحنه‌های آغازین داستانهای گلشیری استفاده می‌شود و این امر هم برگرفته از تأثیرات ناکامیهای سیاسی (بوژه کودتای ۲۸ مرداد) بر اذهان روشنفکران جامعه و هم نشأت گرفته از سبک و طرز خاص گلشیری (مکتب اصفهان) در داستان‌نویسی است.

با شدت‌یابی این تردید و بی‌ثباتی، آنچه بروز می‌یابد خودباختگی شخصیتی و دیگری شدن است و از آنجا که این تردید و عدم قطعیت (به علل مختلف بوژه سیاسی و اجتماعی) در وجود اشخاص بوژه شخصیت اصلی داستانهای گلشیری نهادینه شده، شروع با شخصیت‌پردازی نیز همچون شروع ترکیبی مورد توجه او قرار گرفته‌است؛ برای مثال، شخصیت اصلی داستان «مردی با کروات سرخ» (مأمور امنیتی)، که در آغاز داستان بر طبق قوانین سازمان ساواک، مراحل تحقیق و بازپرسی را پی گرفته‌است، پس از گذشت چند روز با زیر پا گذاشتن ضوابط سازمان و برقراری رابطه دوستانه با آقای «س.م.» در پایان داستان به فردی دیگر تبدیل می‌شود. در واقع، خواننده به دلیل رفتارها و گفتارهای غالباً پریشان و آشفته شخصیت‌ها در مطلع داستان، می‌تواند درکی از ویژگیها و خصوصیاتشان در ادامه داستان به دست آورد و از این رو، آنها به‌عنوان اجزائی تحمیلی و قالبی در میان عناصر دیگر داستان دیده نمی‌شوند. این شخصیت‌ها به سبب تردید و بی‌ثباتی روحی و روانی در زندگی کنونی‌شان، آرامش گمشده خود را در بازگشت به گذشته و پناه‌بردن به خاطرات و یادبودهای لذتبخش خود جبران می‌کنند و

به همین سبب، شروع با سازوکار بازگشت به گذشته در داستانهای این نویسنده بیش از نویسندگان دیگر است؛ مثلاً در داستان «نمازخانه کوچک من»، شخصیت اصلی، آغاز داستان را با بازگشت به دوران کودکی خود روایت می‌کند. او که اکنون سی و پنج ساله است و به دلیل داشتن گوشت اضافی (انگشت ششم) در پایش مورد طرد و نفرت دختر مورد علاقه‌اش قرار گرفته‌است به دلیل این حادثه ناگوار به دوران کودکی خود پناه می‌برد و با مرور بازیهای بچگانه، باز هم آنچه برایش تداعی می‌شود، بیگانگی‌اش در میان دیگران است. او برای حفظ تمامیت شخصیت و تسلای ناکامی خود و رویارویی با چنین ضعفی، که به دلیل بازخوردهای بیرونی و حساسیت نسبت به آن به شکل بیماری روانی و تعارضات درونی درآمده، ناخودآگاه به «واپس‌روی» روی آورده‌است.

از سویی، اگرچه آثار مرامهای سیاسی و حزبی در داستانهای هوشنگ گلشیری همچون بزرگ علوی گاهی به شکل برجسته‌ای نمود یافته و همچون او از شگرد شرح و تفصیل ماجرا در پایاندهی به مطلع استفاده چشمگیر کرده‌است برخلاف او، گلشیری در اتصال و پیوند مطلع به تنه داستان کاملاً ماهرانه و هنرمندانه عمل کرده‌است و گسست و انفکاک میان بخشهای داستانهای او دیده نمی‌شود؛ حتی از آنجا که گاهی اوقات (مثل داستان «شب شک»، «به خدا من فاحشه نیستم» و ...) چند نفر شخصیت اصلی یک داستانش به‌شمار می‌روند و عمل داستانی در کنار فضای ابهام‌برانگیز داستان به‌واسطه آنان پیش می‌رود و قطعی در حادثه وجود ندارد، تشخیص و جداسازی بخش‌های سه‌گانه (مطلع، میانه و پایان) دشوار و به دقت بسیار نیاز است. این موضوع، علاوه بر خلاقیت و قدرت قلم گلشیری بر تأکید نویسندگان مکتب اصفهان بویژه نویسندگان فعال در مجله «جنگ اصفهان» بر رعایت صنعت داستان نو در ساختمان داستانهایشان و توجه ویژه به اصول اساسی زیباشناختی داستان باز می‌گردد. از سوی دیگر، گلشیری برخلاف دیگر نویسندگان، به تنوع و گوناگونی در شگردهای پایاندهی به مطلع توجه چندانی نکرده، و به‌طور کل، چهار شیوه را برای این موضوع برگزیده- است که این امر، تأییدکننده نگاه ویژه او به ساختاردهی و شکل داستان و یافتن طریقه مطلوب در این زمینه است.

۵-۴ تعیین و تحلیل مطلع داستانهای کوتاه جلال آل‌احمد

در مقایسه با دیگر داستان کوتاه‌نویسان مورد بررسی، تصاویر و صحنه‌ها و شخصیت‌پردازی

_____ بررسی مطلع در داستانهای کوتاه ایرانی (با تکیه بر داستان کوتاه‌نویسان شاخص پیش از انقلاب اسلامی)

مطلع داستان‌های آل‌احمد، چندان عمق‌افزا و معنابخش به این بخش داستان نیست و در خود تمام می‌شود. به گفته عبداللہیان: «آل‌احمد کار توصیف شخصیت و پرداخت آن را در آغاز داستان به پایان می‌برد؛ یعنی خصوصیات فردی و قیافه چیزی را برای پایان داستان نمی‌گذارد و غالباً در صفحه اول، آنچه را لازم است می‌گوید» (عبداللہیان، ۱۳۸۱: ص ۳۳۱). در ادامه، ابتدا جدولی از سازوکارهای شروع و پایانیابی مطلع داستانهای کوتاه آل‌احمد ترسیم می‌شود و سپس، مورد بررسی و تحلیل قرار می‌گیرند.

جدول ۵- سازوکارهای شروع و پایانیابی مطلع داستانهای کوتاه جلال آل‌احمد

اسم داستان	آخرین جمله مطلع	چگونگی بسته‌شدن مطلع	سازوکارهای شروع
مجموعه داستان «دید و بازدید» (۱۳۲۴)			
دید و بازدید	«...ولی مجلس بیش از این به ما اجازه تعارف و تیکه پاره نمی‌داد» (آل‌احمد، ۱۳۴۹: ص ۶).	شرح و تفصیل ماجرا	ترکیبی از گفت‌وگو و بی‌ربط
گنج	«در همان فاصله کوتاه، باز قال و قیل بچه‌ها بر سر شب‌چره درمی‌گرفت» (همان: ص ۳۰).	جلب‌شدن توجه شخصیت اصلی به چیزی	ترکیبی از شخصیت‌پردازی و صحنه‌پردازی
زیارت	«...در زندگی ساکت و آرامم ایجاد می‌کرد که نمی‌توانستم دریابمش» (همان: ص ۳۹).	ورود شخصیت اصلی به مکان جدید و تفصیل ماجرا	ترکیبی از صحنه‌پردازی و شخصیت‌پردازی
افطار بی‌موقع	«...و دعا و ثناهای رایگان خود را نیز به دنبال خود می‌بردند» (همان: ص ۵۷).	شرح و تفصیل ماجرا	صحنه‌پردازی
گلدان چینی	«کک‌مک صورتش را تازه زیر چشم می‌پوشاند» (همان: ص ۷۲).	جلب‌شدن توجه شخصیت اصلی به چیزی	شخصیت‌پردازی
تابوت	«...تا بی‌دین از دنیا نرفته باشند، لاله‌الله می‌گفتند» (همان: ص ۸۰).	جلب‌شدن توجه شخصیت اصلی به چیزی (در فکر آخرت رفتن)	صحنه‌پردازی
شمع قدی	«...و غرغر مردمی را هم که به زور از کنار منبر می‌گذشتند، نشنیده می‌گرفت» (همان: ص ۹۵).	شرح و تفصیل ماجرا	ترکیبی از صحنه‌پردازی و شخصیت‌پردازی
تجهیز ملت	«...و یا به دفاع از او برمی‌خاستند» (همان: ص ۱۱۱).	شرح و تفصیل ماجرا	کشمکش (انسان با انسان)
پستچی	«...از این همه مردم جز از اینها، آن هم خاطره‌ای محو ندارد» (همان: ص ۱۲۸).	شرح و تفصیل ماجرا	ترکیبی از آکسیون و شخصیت‌پردازی
معرکه	«دعایی را که شیخ محمد در معرکه آن روزی سر قبر آقا به مردم می‌داد، می‌توان یافت» (همان: ص ۱۳۶).	شرح و تفصیل ماجرا	صحنه‌پردازی
مجموعه داستان «از رنجی که می‌بریم» (۱۳۲۶)			
دره خزان‌زده	«...و او تا خود را به آنجا برساند، درست نیم‌ساعت طول می‌کشید» (آل‌احمد، ۱۳۵۷: ص ۶).	جلب‌شدن توجه شخصیت به چیزی	صحنه‌پردازی
زیرآبی‌ها	«...با روزی دو تومان کاری به دست بیاورد» (همان: ص ۱۹).	شرح و تفصیل ماجرا	ترکیبی از آکسیون و صحنه‌پردازی
در راه چالوس	«...و از آنجا با ماشین دیگری به رشت بروم» (همان: ص ۳۳).	برخورد و مکالمه دو شخصیت مهم داستان	صحنه‌پردازی
محیط تنگ	«...و هنوز نوبت بازجویی این دسته نرسیده بود» (همان: ص ۴۹).	تبدیل زاویه دید عینی به ذهنی	صحنه‌پردازی
اعتراف	«گوشه‌های گنگ و یکسان بیابان را نشان می‌داد»	شرح و تفصیل ماجرا	ترکیبی از صحنه‌پردازی

فضاسازی و شخصیت پردازی و کشمکش (انسان با انسان)		(همان: ص ۵۸).	
آکسیون	شرح و تفصیل ماجرا	«او را به خانه خود برد و تا فردا صبح مخفی اش کند» (همان: ص ۶۲).	آبروی از دست رفته
ابهام آفرینی	شرح و تفصیل ماجرا	«... و در حال افتادن بود یا نه» (همان: ص ۶۸).	روزهای خوش
مجموعه داستان «زن زیادی» (۱۳۳۱)			
صحنه پردازی	ورود شخصیت اصلی به صحنه داستان	«...و آن هم سمنوی نذری» (آل احمد، ۱۳۸۶: ص ۲۲).	سمنویزان
ترکیبی از آکسیون و شخصیت پردازی	شرح و تفصیل ماجرا	«...دو سه دور، دور گردن می پیچید چه کسی می تواند بفهمد؟» (همان: ص ۴۴).	خانم نزهت-الدوله
ترکیبی از صحنه پردازی و شخصیت پردازی	جلب شدن توجه شخصیت اصلی به چیزی	«سیگارش را زیر پا له کرد و نشست» (همان: ص ۶۴).	دفترچه بیمه
ترکیبی از شخصیت پردازی و صحنه پردازی	جلب شدن توجه شخصیت اصلی به چیزی	«مدتی هم به قیافه ها و ژست ها و اندازه های عکسها نگاه کرد» (همان: ص ۹۴).	عکاس با معرفت
ترکیبی از آکسیون و شخصیت پردازی	شرح و تفصیل ماجرا	«او دیگر پشتش به کوه قاف است» (همان: ص ۱۰۱).	خدادادخان
آکسیون	شرح و تفصیل ماجرا	«... و نیز مرا صدا می کردند» (همان: ص ۱۲۲).	دزد زده
ترکیبی از صحنه پردازی و شخصیت پردازی	جلب شدن توجه شخصیت اصلی به چیزی	«... و چشم من دنبال دانه های برف به زمین می افتاد و سرگردان بود» (همان: ص ۱۳۶).	جا پا
ترکیبی از شخصیت پردازی و صحنه پردازی	شرح و تفصیل ماجرا	«... و هر جای دیگر که دوست طبیب مرا با خود می برد، همه این نگاه را داشتند» (همان: ص ۱۴۴).	مسلول
ترکیبی از ابهام آفرینی و کشمکش (انسان با خود)	خروج شخصیت اصلی از مکانی و ورود به مکان جدید	«من چطور ممکن بود نفهمم؟ دیگر نمی توانستم تحمل کنم» (همان: ص ۱۶۸).	زن زیادی
مجموعه داستان «پنج داستان» (۱۳۵۰)			
ترکیبی از صحنه پردازی و کشمکش (انسان با خود)	شرح و تفصیل ماجرا	«از همین توی حیاط مدرسه هم می دیدی» (آل احمد، ۱۳۹۰: ص ۵).	گلدسته ها و فلک
ترکیبی از گفت و گو و شخصیت پردازی	جلب شدن توجه شخصیت اصلی به چیزی	«...تا سال پیش رفت و آمدی هم بایام داشت» (همان: ص ۲۶).	جشن فرخنده
صحنه پردازی	خروج شخصیت اصلی از صحنه داستان	«... من از لگن زیر تختش می گویم که گاهی خودم باید خالیش می کردم و عجب بویی می داد» (همان: ص ۴۶).	خواهرم و عنکبوت
شخصیت پردازی	شرح و تفصیل ماجرا	«بگذارید برایتان تعریف کنم» (همان: ص ۶۸).	شوهر امریکایی
ترکیبی از شخصیت پردازی و صحنه پردازی	جلب شدن توجه شخصیت اصلی به چیزی	«...به طرف دخمه می آمدند» (همان: ص ۸۳).	خونابه انار

جلال آل احمد در میان عناصر داستانی به دو عنصر صحنه و شخصیت توجه ویژه ای کرده و سعی کرده است از طریق این دو، هم مطلع دالتمندی و هم پایان بندی هنرمندانه را به نمایش بگذارد. البته او در مقایسه با هدایت و علوی کمتر از جنبه دالنگری و صنعتمندی این دو عنصر اساسی و محوری داستانهایش بهره برده و در عوض به جنبه نمایشی و تصویری جملات مطلع داستان توجه ویژه کرده و سعی کرده است از این طریق، معانی را به شکل عینی و خلاصه در اختیار خواننده بگذارد؛ مثلاً در مطلع

_____ بررسی مطلع در داستانهای کوتاه ایرانی (با تکیه بر داستان کوتاه‌نویسان شاخص پیش از انقلاب اسلامی)

داستان «خواهرم و عنکبوت» به جای اشاره مستقیم به بیماری خواهر پسرپچه، این‌گونه آن را نشان می‌دهد: «این یک ماه آخر، مدام یک پایش توی مطبخ بود، آن دیگرش پای تخت خواهرم» (آل‌احمد، ۱۳۹۰: ص ۴۵) یا در داستان «گلدسته‌ها و فلک» به جای اینکه بگوید هوا خیلی سرد بود، می‌گوید: «باریکه یخ سرسره‌مان روزها هم آب نمی‌شد» (همان: ص ۱۶) یا در اغلب جملات مطلع داستان «خونابه انار» می‌توان به این شگرد نویسنده پی برد:

راه خط سفید ماریپچی بود که از آن دورها- لابد از آنجا که سواد شهری حاشیه صاف افق را مشوش می‌کرد- پیش می‌آمد و می‌آمد و می‌آمد تا پای تپه‌ای که دخمه همچون شب‌کلاهی وارونه بر سر آن نهاده بود و بعد از دامنه سنگی تپه بالا می‌رفت و به در دخمه تمام شد (همان: ص ۸۳).

در واقع، شیوه کار او یادآور این سخن ویکتور شک洛夫سکی در مقاله «هنر به مثابه فن» است که وقتی به جای جمله‌بندی و عبارت‌پردازی به تصویرگری روی می‌آوریم به صرفه‌جویی در کاربرد واژگان پرداخته‌ایم. پس تصویرگری نوعی رفتار اقتصادی با زبان است. بنابراین، جلال سعی کرده است واقعیت‌های زمانه خویش را با توصیف‌ها و تصاویر گسترده و جزئی به بیانی سلیس و جذاب درآورد. بر اساس جدول، می‌توان گفت، آل‌احمد علاوه بر شروع ترکیبی (بویژه ترکیب عناصر شخصیت و صحنه) به شروع تک‌عنصری آن هم با پرداختن به اجزای صحنه، توجه ویژه‌ای کرده‌است؛ مثلاً در مطلع داستان «خواهرم و عنکبوت» همزمانی دیده‌شدن عنکبوت و ورود شوهرخواهر به اتاق، الفاگر بیزاری پسرپچه و اعضای خانواده‌اش از شوهرخواهر است؛ هم‌چنانکه همزمانی توجه دوباره پسرپچه به تار عنکبوت با حرکات شوهرخواهر تحکیم‌بخش این مطلب است (ر.ک. همان: ص ۴۵). در واقع، یکی از معانی که می‌توان از عنکبوت (علاوه بر سرطان) در این داستان برداشت کرد، شوهرخواهر پسرپچه است: «... بر فرض هم که خواهرم با این عنکبوت مشغولیت پیدا کرده باشد، تازه به من چه؟ عنکبوت، عنکبوت است دیگر. خواهرم از خیلی چیزهای دیگر ممکن است خوشش بیاید؛ مثلاً از این شوهر...» (همان: ص ۵۰). در واقع، خواهر مریض پسرپچه، که روی تخت افتاده و گشت‌وگذار شوهر متجددش را می‌بیند، همانند مگسی است که در تار عنکبوت شوهرش گیر افتاده‌است. حتی تصویری که از هیکل درشت عنکبوت و تارهای بسیار زیاد و پت و پهن آن ارائه شده‌است با جایگاه اقتصادی شوهرخواهر قابل مقایسه است؛

از جمله اینکه در مراسم عروسی، خانه شوهرخواهر همانند تارهای عنکبوت گسترده است (ر.ک. همان: ص ۴۷). بنابراین، تمام اجزای صحنه در خدمت القای محتوا و دلالتگر به دیگر بخشهای داستان است.

همچنین از نکات دیگر در زمینه سازوکارهای شروع داستان، توجه جلال آل احمد به شروع با آکسیون یا عمل داستانی چه به صورت ترکیبی یا غیرترکیبی است. در واقع، او در همان چند جمله نخستین داستان، حادثه و رویداد محوری داستان را پیش روی خواننده قرار می دهد تا از این طریق، حس کنجکاوی و پرسش گری او را برانگیزاند؛ مثلاً در مطلع داستان «دزد زده» در سه سطر به بیدار شدن راوی از خواب شبانگاهی و آگاهی از دزدی اتفاق افتاده اشاره شده است (ر.ک. آل احمد، ۱۳۸۶: ص ۱۲۲) و یا در مطلع داستان «آبروی از دست رفته» به رویداد محوری داستان، یعنی بسته شدن دکانها و بگير و ببندهای حکومتی اشاره شده است (ر.ک. آل احمد، ۱۳۵۷: ص ۶۲). البته از آنجا که غالباً او به شکل مستقیم به این حادثه اشاره می کند از جذابیت و کشش مطلع داستان تا حدودی می کاهد؛ هم چنانکه پرسشی لوبوک تمایزی آشکار میان نشان دادن (دراماتیزه کردن وقایع) و گفتن (توصیف یا تصویر کردن وقایع) و اولویت دادن به نمایش و صحنه پردازی در قیاس با توصیف و تصویرگری قائل بود. او می گوید: «در شرایط مساوی، هرچه نمایش تر، بهتر. نمایش، شیوه ای است غیرمستقیم؛ ولی به جای وانمودن، بازتابانیدن و ترسیم چیزی آن چیز را نشان می دهد» (Lubbock, 1957: p 149). از سوی دیگر، آل احمد در میان شگردهای پایان دهی به مطلع، غالباً به دو شگرد شرح و تفصیل واقعه و جلب شدن توجه شخصیت اصلی به چیزی، علاقه بسیار ویژه ای داشته و سعی کرده است بیشتر مطلع داستانهایش را با این دو شیوه به میانه پیوند بزند. در این دو شیوه به غیر از یکی دو داستان (مانند شوهر امریکایی) توانسته است به شکل هنرمندانه و نامحسوس مطلع را به میانه پیوند بزند و انسجام و یکپارچگی ساختار داستان را حفظ کند.

۶-۴ تعیین و تحلیل مطلع داستانهای کوتاه صادق چوبک

با وجود قدرتمندی و صناعتمندی مطلع داستانهای صادق چوبک، سازوکارهای شروع در داستانهای چوبک در مقایسه با دیگر نویسندگان چون علوی، هدایت، آل احمد و ... تنوع و گوناگونی کمتری دارد و نیز فضا، موضوع و شخصیت اغلب مطلع داستانهای او

_____ بررسی مطلع در داستانهای کوتاه ایرانی (با تکیه بر داستان کوتاه‌نویسان شاخص پیش از انقلاب اسلامی)

مشابه همدیگر است؛ همان‌طور که براهنی عقیده دارد: «شخصیت‌های چوبک بیشتر ادامه هم‌اند. گویی هر کدام از جنبه‌های مختلف، شخصیتی هستند که در داستانی دیگر تکرار شده‌است» (براهنی، ۱۳۶۸: ص ۶۹۸). این موارد در کنار نبود تنوع در شروعه‌های ترکیبی سبب شده‌است که خواننده با مطالعه چندین داستان از آثار او، احساس خستگی و یکنواختی کند؛ به‌علاوه اینکه، سیر صناعتمندی صحنه‌پردازیها و تصاویر چوبک از مجموعه‌های آغازین به سمت دو مجموعه «چراغ آخر» و «روز اول قبر» سیر نزولی است و از غنا و دالالتگری آنها در داستانهای این دو مجموعه در مقایسه با دو مجموعه آغازینش کاسته شده‌است. در ادامه به بیان و تحلیل شیوه‌های چوبک در چگونگی شروع داستان و پایان‌دادن به آن پرداخته شده‌است.

جدول ۶-۴ سازوکارهای شروع و پایانیابی مطلع داستانهای کوتاه صادق چوبک

اسم داستان	آخرین جمله مطلع	چگونگی بسته‌شدن مطلع	سازوکارهای شروع
مجموعه داستان «خیمه شب‌بازی» (۱۳۲۴)			
نفی	«...که آگه به مراد برسم، یک گوسفند پرواری نذرت کنم» (چوبک، ۱۳۳۴: ص ۹).	تبدیل زاویه دید ذهنی به عینی	شخصیت‌پردازی
گل‌های گوشتی	«...اما نرمی و لذت تازه شروع‌شده‌ای در اعضایش باقی گذارد» (همان: ص ۱۸).	شرح و تفصیل ماجرا	شخصیت‌پردازی
عدل	«یالش به‌طور حزن‌انگیزی روی پیشانی‌اش افتاده بود» (همان: ص ۲۸).	ورود شخصیت‌ها به صحنه داستان	صحنه‌پردازی
زیر چراغ قرمز	«...که خودش آن را کشیده یا یکی از مشتری‌های قدیمی» (همان: ص ۳۳).	جلب‌شدن توجه شخصیت به چیزی	شخصیت‌پردازی
آخر شب	«فکرش بریده شد» (همان: ص ۴۸).	ورود شخصیت اصلی به صحنه داستان	صحنه‌پردازی
مردی در قفس	«به دلخوشی تریاک چشمانش را باز کرد» (همان: ص ۵۳).	شرح و تفصیل ماجرا	شخصیت‌پردازی
پیراهن زرشکی	«هر قدر دورتر می‌رفت، ضعیف‌تر و محوتر می‌شد» (همان: ص ۷۹).	شروع مکالمه و برخورد شخصیت‌های اصلی و شرح ماجرا	ترکیبی از شخصیت‌پردازی و صحنه‌پردازی
مسیو الیاس	«شاید بین تمام مردم دیگر کمتر کسی چنین اخلاقی داشت» (همان: ص ۱۰۴).	شرح و تفصیل ماجرا	شخصیت‌پردازی
اسائه ادب	«... و از هول جاسوسان وی در امان نبودند» (همان: ص ۱۱۴).	شرح و تفصیل ماجرا	شخصیت‌پردازی
بعد از ظهر آخر پاییز	«...همون که تو کتابتون نوشته، یاد بگیر کافیه، بعد به قرار رکعت اول رکوع و سجود و ...» (همان: ص ۱۲۵).	جلب‌شدن توجه شخصیت به چیزی یا ورود شخصیت اصلی به صحنه داستان	ترکیبی از صحنه‌پردازی و شخصیت‌پردازی
یحیی	«...و از اداره روزنامه بیرون آمد» (همان: ص ۱۳۶).	ورود شخصیت اصلی به مکان جدید و شرح داستان	آکسیون
مجموعه داستان «انتری که لوطی‌اش مرده بود» (۱۳۲۸)			
چرا دریا طوفانی شده بود؟	«نتوانسته بودند از تو باتلاق بگذرند» (چوبک، ۱۳۵۵: ص ۹).	شرح و تفصیل ماجرا	ترکیبی از شخصیت‌پردازی و کشمکش (انسان با طبیعت)
قفس	«خاک و کاه و پوست ارزن قاتی فضله‌ها بود» (همان: ص ۶۰).	تمرکز روایت بر شخصیت اصلی	صحنه‌پردازی

انتری که لوطی‌اش مرده بود	«فریاد زغال‌کش‌هایی که افتاده بودند تو دشت و پشت سر هم بلوط‌ها را می‌سوزانند و زغال می‌کردند، بیدار نشود» (همان: ص ۶۸).	شرح و تفصیل ماجرا	صحنه‌پردازی
مجموعه داستان «روز اول قبر» (۱۳۴۴)			
گورکن‌ها	«...و چون پشم گوسفند دور چهره چرکینش آویزان بود» (چوبک، ۱۳۵۱: ص ۱۰).	رسیدن شخصیت اصلی به مکان جدید یا جلب شدن توجه شخصیت اصلی به مکانی	شخصیت‌پردازی
چشم شیشه- ای دسته گل	«...بیند اندازه اندازه‌اس و مو لای پلکاش نمیره» (همان: ص ۳۱). «و با دلهره و انگشتان لرزان پاکت را گرفت و باز کرد» (همان: ص ۳۷).	ورود شخصیت اصلی به مکان جدید و شرح داستان شرح و تفصیل ماجرا	صحنه‌پردازی کشمکش (انسان با خود)
یک چیز خاکستری پاچه‌خیزک	«ساق‌هایش مانند دو تنبوشه سیمانی شماره ده رو کف اتاق جلوش ستون بود» (همان: ص ۷۷). «نسیم ولرم خرداد خواب را تو رگ‌ها می‌دواند» (همان: ص ۸۲).	شروع مکالمه دو شخصیت داستان جلب‌شدن توجه شخصیت اصلی به چیزی	ترکیبی از صحنه‌پردازی و شخصیت‌پردازی صحنه‌پردازی
روز اول قبر	«دلخوشیش همین خلوت شبانه و می زدن تنها بود» (همان: ص ۹۸).	شرح و تفصیل ماجرا	ترکیبی از صحنه‌پردازی و شخصیت‌پردازی ^۱
همراه ^۲	«در موج برف و کولاک سرگردان بودند و بیابان به پایان نمی‌رسید» (همان: ص ۱۴۶).	رسیدن شخصیت اصلی به مکان جدید	ترکیبی از صحنه‌پردازی و شخصیت‌پردازی
عروسک فروشی	«کر کرده بودند و تو هم می‌چاله شده بودند» (همان: ص ۱۵۱).	جلب‌شدن توجه شخصیت اصلی به چیزی	صحنه‌پردازی
یک شب بی- خوابی	«و زَر آنها تو سرش را می‌خراشید» (همان: ص ۱۷۴).	تبدیل زاویه دید عینی به ذهنی	کشمکش (انسان با طبیعت)
همراه (شیوه) دیگر	«...و هر چه ته مانده لاشه شکارهای پیش مانده بود، خوردند که برف بند بیاید و پی شکار بروند» (همان: ص ۱۸۳).	ورود شخصیت اصلی به مکان جدید	شخصیت‌پردازی
مجموعه داستان «جراغ آخر» (۱۳۴۴)			
جراغ آخر	«...چاره نبود. فصل زیارت بود» (چوبک، ۱۳۵۵: ص ۴).	خروج شخصیت اصلی از صحنه داستان یا شرح و تفصیل داستان	کشمکش (انسان با محیط و انسان)
دزد قالباق کفترباز	«چند تا اوق خشکه زد و تو خودش شاشید» (همان: ص ۷۶) «...و دایی رحمان گرفته و اخمو و بامبول زن و چاچول باز و نالوطی» (همان: ص ۸۴).	شرح و تفصیل ماجرا شروع مکالمه و برخورد شخصیت‌های اصلی	ترکیبی از صحنه‌پردازی و شخصیت‌پردازی و کشمکش (انسان با انسان)
بچه گربه‌ای که چشمانش باز نشده بود	«چند تا بار آجر تو پیاده‌روی که تیر چراغ توش ایستاده بود، ریخته بود» (همان: ص ۹۸).	ورود شخصیت اصلی به صحنه داستان	صحنه‌پردازی
اسب چوبی	«...دو تا چشم به رنگ کجی از زیر ابروان بور نازکش خیره و وامانده، رو خاکسترها مانده بود» (همان: ص ۱۲۰).	تبدیل زاویه دید عینی به ذهنی	ترکیبی از صحنه‌پردازی و شخصیت‌پردازی
آتما، سگ من	«...همین سگی که سرانجام به خانه من راه یافت و بر من تحمیل شد» (همان: ص ۱۳۶).	شرح و تفصیل ماجرا	شخصیت‌پردازی
دوست	«...و موزاییک‌های خاکستری خاک‌آلود را پاک کردیم» (همان: ص ۱۵۴).	شرح و تفصیل ماجرا	ترکیبی از گفت‌وگو و آکسیون

از آنجا که صادق چوبک به دنبال ترسیم زندگی آلوده و فلاکت‌بار طبقات محروم و
فرااموش‌شده جامعه است، نگاه ویژه و دلبستگی خاصی به شروع با شخصیت و صحنه

_____ بررسی مطلع در داستانهای کوتاه ایرانی (با تکیه بر داستان کوتاه‌نویسان شاخص پیش از انقلاب اسلامی)

(چه به صورت ترکیبی و چه تک‌عنصری) دارد بویژه او در کاربرد دلالت‌مند و صناعت‌مند اجزای صحنه بسیار مهارت دارد و در این زمینه، ارتباط متقابل و نزدیکی میان اجزای محیط آغاز داستان با ویژگیها و خصایص شخصیت‌ها ایجاد می‌کند و با پردازش ریزبینانه به اجزای صحنه و نیز ویژگیهای جسمانی شخصیت‌ها به دنبال راهیابی به درون آنان است؛ از این رو، همانند داستانهای مجموعه «انتری که لوطی‌اش مرده بود» منویات و خصایص درونی شخصیت‌ها را از طریق جزئی‌ترین عناصر همچون رنگ، اندازه و کیفیت اشیا به شکل غیرمستقیم به خواننده القا می‌کند که در این روش بسیار موفق و اثرگذار عمل کرده‌است؛ برای مثال در مطلع داستان «چرا دریا طوفانی شده بود؟» راوی ضمن تناسب محیط آغاز داستان (باتلاق) با ویژگیهای شخصیت‌ها از طریق آن توانسته است تناسبی میان آلودگی و تیرگی جسمی اشخاص داستان با آلودگی و تیرگی درونیشان برقرار سازد. در واقع، راوی در توصیف ظاهر و باطن شخصیت‌ها (مانند اکبر، کاکاسیاه، عباس، کهزاد، زیور و ...) هیچ نقطه مثبتی ذکر نکرده‌است و با توصیف زشت‌ترین شخصیت داستان (پوست سیاه و بدن لجن‌آلود کاکاسیاه) تأکیدی بر غلبه سیاهی و زشتی بر فضای زندگی اشخاص این داستان می‌کند هم‌چنین، چوبک در مقایسه با دیگر نویسندگان در شروع‌های ترکیبی نتوانسته است به داستانهایش تنوع و جذابیتی ببخشد و در مقابل، تمام هم و غم خود را صرف پیوند و دلالت‌مندی متقابل اجزای صحنه و روحیات اشخاص داستان کرده‌است.

چوبک در میان شگردهای پایان‌دهی به مطلع نیز، به شگرد شرح و تفصیل ماجرا نگاه ویژه‌ای کرده و در این شیوه توانسته‌است به شکل فنی و ماهرانه‌ای بخش مطلع را بدون هیچ‌گونه گسست و بی‌آنکه خواننده احساس کند به تنه آن پیوند زند. علاوه بر این، رسیدن شخصیت/شخصیت اصلی به مکان جدید و جلب‌شدن توجه شخصیت اصلی به چیزی از دیگر شگردهای مورد علاقه او در پایان‌دهی به مطلع داستانهایش است؛ این موارد، نشان‌دهنده اثرگذاری و ارزشمندی عنصر شخصیت -در کنار صحنه- در داستانهای اوست. از سوی دیگر، چوبک با استفاده حدافلی از شیوه شرح و تفصیل ماجرا، تنوع و ابتکار بسیاری را در چگونگی پایان‌دهی به مطلع داستانهایش ایجاد کرده و برخلاف علوی، شیوه‌ای یکنواخت و مشابه را در این زمینه پیش نگرفته‌است.

۷-۴ تعیین و تحلیل مطلع داستانهای کوتاه احمد محمود

با سیر داستان‌نویسی احمد محمود از دهه ۳۰ تا ۵۰، مطلع‌های او نیز دچار تغییرات مثبتی

می‌شود. او که مشاهده‌گر پرقدرت زندگی مردمان جنوب کشور است، ابتدا با صحنه-های مفصل در پی ترغیب خواننده به ادامهٔ داستان است؛ اما هر چه به مجموعه‌های انتهایی او نزدیک می‌شویم از پرگویی و صحنه‌پردازی مطلق فاصله می‌گیرد و سعی می‌کند با تلفیق روایت‌های عینی با گفت‌وگوهای مختصر و مفید و نیز یاد‌های درونی، مطلع‌های نوین و صناعتمندی نسبت به گذشته در برابر دیدگان خواننده قرار دهد. کاربرد این عناصر سبب می‌شود که عمل داستانی و جملات دلال‌تگر، جایگزین بیان گزارشی و صریح او شود. هم‌چنانکه بیان شده‌است: «ویژگی احمد محمود همین بود که کارش را صیقل می‌داد...؛ چیزی را بی‌جهت کش نمی‌داد؛ اهل ایجاز بود؛ نثرش روان، ساده و بی‌تکلف بود» (باوی‌ساجد، ۱۳۸۹: ص ۱۰۱). در ادامه، شگردهای گونه‌گون او در شروع و پایان‌دهی به داستان‌هایش ارائه، و سپس، تحلیل قرار می‌شود.

جدول ۷-۴ سازوکارهای شروع و پایانیایی مطلع داستانهای کوتاه احمد محمود

اسم داستان	آخرین جمله مطلع	چگونگی بسته‌شدن مطلع	سازوکارهای شروع
مجموعه داستان «مول» (۱۳۳۶)			
مسافر	«... و حالا داشت سماور را آتش می‌کرد» (محمود، ۱۳۳۶: ص ۴)	ورود شخصیت اصلی به صحنه مرکزی داستان	صحنه‌پردازی
انتر تریاکی	«... زیرا رقیب سرسختشان که ژمانی میدان را از دستشان قاپیده بود، سقط شده بود» (همان: ص ۱۶).	شرح و تفصیل ماجرا	صحنه پایانی
مول	«... اما هرگز کسی گریه کردن او را ندیده بود» (همان: ص ۲۸).	جلب‌شدن توجه شخصیت اصلی به چیزی	ترکیبی از شخصیت-پردازی و صحنه‌پردازی
کابوس	«... و سالن ساکت و آرام نیز این فرصت را به او می‌داد» (همان: ص ۳۹).	شرح و تفصیل ماجرا	ترکیبی از شخصیت-پردازی و صحنه‌پردازی
مأمور اجرا	«گوش‌هایش بلبلی و کمرش هم کمی خمیده بود» (همان: ص ۵۰).	خروج شخصیت اصلی از صحنه داستان	شخصیت‌پردازی
سه ساعت دیگر	«سیاهی چشمانش به جای خود برگشته بود» (همان: ص ۵۸).	جلب‌شدن توجه شخصیت اصلی به چیزی	کشمکش (انسان با طبیعت)
حسرت	«... مشک آبی را به دوش گرفته بود و از رودخانه به چادرها می‌برد» (همان: ص ۶۸).	ورود شخصیت اصلی به صحنه داستان	صحنه‌پردازی
کھیار	«خرناسهٔ رحمت بلند شده بود؛ ولی کھیار هنوز پیچ و تاب می‌خورد» (همان: ص ۷۷).	شرح و تفصیل ماجرا	ترکیبی از گفت‌وگو و کشمکش
مجموعه داستان «دریا هنوز آرام است» (۱۳۳۹)			
دریا هنوز آرام است	«بچه‌ها گریه می‌کنند و مادرها با امیدی مبهم گولشان می‌زنند» (محمود، ۱۳۳۹: ص ۴).	ورود شخصیت اصلی به صحنه داستان	صحنه‌پردازی
یک چتول عرق	«دنده‌هایش از زیر پوست خشکیده بیرون زده بود و قطره‌های باران لای آنها می‌لغزید» (همان: ص ۴۴).	ورود شخصیت اصلی به صحنه داستان	صحنه‌پردازی
بود و نبود	از توی شکم در بزرگ زندان که تیرگی آن روی دل سنگینی می‌کرد در کوچکی باز شد و ما رفتیم تو» (همان: ص ۵۳).	ورود شخصیت اصلی به مکان جدید	ترکیبی از شخصیت-پردازی و صحنه‌پردازی
معبد	«... و سیاهی مثل بدبخت احمقی توی شهر ولو شود،	شرح و تفصیل ماجرا	ترکیبی از شخصیت-

_____ بررسی مطلع در داستانهای کوتاه ایرانی (با تکیه بر داستان کوتاه‌نویسان شاخص پیش از انقلاب اسلامی)

درست شش سال گذشته است» (همان: ص ۸۲).		پردازی و کشمکش (انسان یا خود)
مجموعه داستان «بیهودگی» (۱۳۴۱)		
«... به طرف سلول رفت و درش را باز کرد» (محمود، ۱۳۴۱: ص ۷).	ورود شخصیت اصلی به مکان جدید	ترکیبی از گفت‌وگو و کشمکش (انسان یا خود)
«مردم حرف‌هایی می‌زنند» (همان: ص ۷۴).	برخورد دو شخصیت محوری با همدیگر یا ورود شخصیت اصلی به صحنه داستان	صحنه‌پردازی
«تو حالیت نیست» (همان: ص ۹۴).	پایان یافتن مکالمه دو شخصیت محوری داستان یا خروج یکی از شخصیت‌های مهم از صحنه داستان	ترکیبی از گفت‌وگو و کشمکش (انسان یا انسان)
مجموعه داستان «ژانری زیر باران» (۱۳۴۶)		
«... و آستین‌ها را تا مرفق بالا زده بود و وضو می‌گرفت» (محمود، ۱۳۵۶: ص ۶).	شرح و تفصیل ماجرا	ترکیبی از گفت‌وگو و صحنه‌پردازی
«کلبه‌های کارگران از پشت ایستگاه شروع می‌شد» (همان: ص ۳۰).	ورود شخصیت اصلی به داستان	صحنه‌پردازی
«... و انبوه نخل‌ها را که به فاصله چند ذرع از جاده سر تو هم فرو برده بودند، سخت می‌کوبید» (همان: ص ۳۴).	شروع مکالمه میان دو شخصیت محوری داستان	نیم‌صحنه
«... افسر نگهبان را در آغوش گرفت و هر دو با هم به زمین غلتیدند» (همان: ص ۴۲).	فیصله‌یابی آشوب و ایجاد ثبات یا تبدیل وضعیت ناپایدار به پایدار	ترکیبی از شخصیت‌پردازی و گفت‌وگو و کشمکش (انسان یا انسان)
«... و لب‌های خشکشان دانه‌های ریز باران را می‌مکید» (همان: ص ۵۴).	شرح و تفصیل ماجرا	ترکیبی از صحنه‌پردازی و شخصیت‌پردازی
«این پنجی رو بگیر، بذار با هم رفیق باشیم به دردت می‌خورم» (همان: ص ۶۱).	شرح و تفصیل ماجرا	ترکیبی از گفت‌وگو و کشمکش (انسان یا انسان)
«امواج زیر و لرزان با آرامشی دلپذیر، بدنه سبزرنگ بلم را بوسه می‌زد» (همان: ص ۸۱).	جلب‌شدن توجه شخصیت اصلی به چیزی	صحنه‌پردازی
«... باید با زمان جلو رفت... جلو... مگه این‌طور نیست؟» (همان: ص ۸۹).	ورود شخصیت جدید به صحنه داستان	ترکیبی از صحنه‌پردازی و گفت‌وگو
«... و بعد صدای موتور جیپ آمد» (همان: ص ۱۱۴).	خروج شخصیت از صحنه داستان	ترکیبی از گفت‌وگو و شخصیت‌پردازی
«اما گفتیم و بعد قرار شد هفته‌ای یک بار... فقط هفته‌ای یک بار» (همان: ص ۱۳۸).	ورود شخصیت اصلی به مکان جدید	ترکیبی از گفت‌وگو و صحنه‌پردازی
مجموعه داستان «غریبه‌ها» (۱۳۵۰)		
«تکه‌ای نان بیات را کنار مخمل آتش برشته می‌کردیم» (محمود، ۱۳۵۶: ص ۹).	جلب‌شدن توجه شخصیت اصلی به چیزی	صحنه‌پردازی
«... کبریت زد و آتش زبانه کشید» (همان: ص ۳۰).	جلب‌شدن توجه شخصیت به چیزی	ترکیبی از صحنه‌پردازی و شخصیت‌پردازی
«سیگار را گذاشتم لای لب‌هایم و راه افتادم» (همان: ص ۷۶).	برخورد دو شخصیت محوری با همدیگر	شخصیت‌پردازی
مجموعه داستان «پسرک بومی» (۱۳۵۰)		
«انگار که پشت خانه‌های ما هرگز نخلستانی نبوده	شرح و تفصیل ماجرا	ترکیبی از آکسیون و

ما	است» (محمود، ۱۳۵۶: ص ۸۹).	کشمکش (انسان با طبیعت)
در راه	«از گرده برآمده خریشته سرازیر شدم» (همان: ص ۱۰۱).	صحنه پردازی
وقتی تنها هستم، نه	«وقتی تنها باشم، نه ... و نگاهم کرد» (همان: ص ۱۰۸).	گفت و گو
چشم انداز	«...ولی هیچ وقت نشد که پلک هامان پایین بیفتد و نفس هامان به هم بخورد و گلو مان درد بگیرد» (همان: ص ۱۱۲).	ترکیبی از نمادپردازی و آکسیون
اجاره نشینان	«گویا ساعت خراب شده بود» (همان: ص ۱۲۴).	صحنه پردازی
خانه ای بر آب	«... و حرف که می زد، انگار نجوا می کرد» (همان: ص ۱۳۰).	ترکیبی از صحنه پردازی و نمادپردازی
پسرک بومی	«زن فرنگی، اتفاق را به رنگ چمن رنگ زد» (همان: ص ۱۳۶).	ترکیبی از شخصیت-پردازی و صحنه پردازی

بر اساس جدول، باید گفت احمد محمود در اغلب مطلع های داستانهایش به شروع ترکیبی و سپس، صحنه پردازی توجه کرده است. در این راستا، نویسنده با ترکیب کردن عناصری همچون «شخصیت پردازی و صحنه پردازی»، «گفت و گو و کشمکش» و «گفت و گو و صحنه پردازی» توانسته است اغلب مطلع داستانهایش را پی ریزی کند؛ برای مثال راوی در مطلع داستان «بود و نبود» راوی با ذکر واژه «ماشین»، سرنخی به خواننده می دهد تا به زندگی یکنواخت و مکانیکی اشخاص این داستان بویژه شخصیت اصلی رهنمود شود که این امر در میانه داستان بازتاب برجسته ای یافته است (ر.ک. محمود، ۱۳۳۹: ص ۵۶، ۵۷، ۶۶). راوی برای القای عینی تر این موضوع از شگردهای مختلفی بهره برده است؛ از جمله، کاربرد چشمگیر قیدهای «همیشه» و «دوباره» (ر.ک. همان: ص ۶۰ و ۷۹)؛ تکرار صحنه ها و رویدادهای داستان (ر.ک. همان: ص ۵۶، ۵۷ و ۶۶)؛ حالت دایره وار ساختار داستان؛ انتخاب زاویه دید راوی قهرمان زیرا او با آشنایی از رویدادهای یکنواخت پیرامون خود می تواند حدس بزند که چه وقایعی در حال رخدادن است (ر.ک. همان: ص ۵۶ و ۵۷). از طرف دیگر از آنجا که ماشین در حرکت خود اختیاری ندارد، مفهوم انفعال و بی ارادگی اشخاص این داستان را نیز به ذهن مخاطب متبادر می کند. در این زمینه، انتخاب زندان به عنوان مکان اصلی داستان و انتخاب ظهرگاهی با آفتاب خیره کننده و سوزان (که سبب کرختی و وارفتگی انسان می شود) به عنوان زمان آغاز داستان و انتخاب عمل «ترمز کردن» ماشین و روی هم افتادن زندانیان

_____ بررسی مطلع در داستانهای کوتاه ایرانی (با تکیه بر داستان کوتاه نویسان شاخص پیش از انقلاب اسلامی)

به عنوان حادثه آغاز داستان در هماهنگی کامل با مفاهیم محوری داستان، یعنی ایستایی، یکنواختی و بی ارادگی شخصیت‌ها در زندگیشان است. بنابراین، اجزای صحنه و ویژگی شخصیتی افراد داستان در تناسب و هارمونی کامل قرار دارد.

با نگاهی به انواع شروع ترکیبی می‌توان گفت احمد محمود همچون غلامحسین ساعدی به عناصر گفت‌وگو و کشمکش در کنار استفاده از عنصر صحنه توجه ویژه کرده و سعی کرده است از این طریق، مطلع داستانهایش را جذاب و روان کند تا خواننده از ابتدا با کنجکاوی و علاقه به خواندن ادامه داستان پردازد؛ برای مثال، راوی در مطلع داستان «معبود» با اشاره کلی به ویژگی خطاکاری بعضی از انسانها و پافشاری آنان بر ادامه اشتباه خود، قصد دارد گریزی به زندگی شخصی خود بزند. او بیان می‌کند که شش سال است با احساسات بیجا و نابودکننده‌ای (منظور دلبستگی شدید به معشوق) در حال کشمکش است و سبب شده است روزگار و سرنوشت او در این مدت سیاه و تباه شود و تاکنون نتوانسته است تکلیف زندگی خود را یکسره کند (ر.ک. همان: ص ۸۱). در واقع راوی در این مطلع راوی ابتدا به ویژگیهای روحی خود و سپس به درگیری شش ساله با علاقه شدیدش اشاره می‌کند.

احمد محمود در تعدادی از داستانهایش بویژه داستانهای مجموعه «زائری زیر باران» همچون صادق هدایت با تلفیق عنصر گفت‌وگو با دیگر عناصر در مطلع داستانهایش سبب ایجاد انتظار و وعده ضمنی برای خواننده‌اش شده است. البته در داستانهای اولیه‌اش، گفت‌وگوهای شخصیت‌ها، طولانی است و حالت خسته‌کننده و فلسفی دارد؛ اما هر چه به مجموعه‌های جلوتر حرکت کنیم، گفت‌وگوهایش، مختصر و داللتگر، و بازتاب‌دهنده ویژگی روانی افراد می‌شود. گفتنی است احمد محمود مطلع‌های بسیار داللتگر و معناافزایی را با استفاده از اجزای صحنه همچون مکان، زمان، اشیا و حتی اعداد و رنگها به خواننده ارائه می‌کند و در زمینه صحنه‌پردازی از تک تک اجزا و کلمات، بیشترین بهره و معنا را در مطلع و در نتیجه در سراسر داستان می‌برد؛ برای مثال در مطلع داستان «دریا هنوز آرام است» گفته شده است: «مسافرها بی حال و وارفته روی پنج رشته لوله نفتی که از جلوی گاراژ می‌گذرد و به بندر می‌رود، نشسته‌اند...» (محمود، ۱۳۳۹: ص ۳). از یک سو، عدد پنج، نمودی از مسافر است و دراز کشیدن مردان روی پنج لوله نفتی، مسافربودن آنان را القا می‌کند. از سوی دیگر، پنج لوله نفتی، مسیر حرکت مسافران را به سوی بندر نشان می‌دهد. همچنین از آنجا که عدد پنج در

نمادشناسی اعداد با تغییر و ماجراجویی همراه است، مسافران نیز، که غالباً مرد هستند، قصد دارند برای تغییر در جریان زندگی فقیرانه خویش و دستیابی به شغل مناسب به خارج از کشور بروند. از آنجا که عدد پنج با پنج حس انسان و جهان محسوس در ارتباط است، این عدد نیز به نوعی با غلبه طبقه اجتماعی و محیط بر زندگی اشخاص این داستان تناسب دارد و در داستان نیز شاهد هوسرانی و رفتارهای حیوانی کارگران با یکدیگر هستیم. هم‌چنین تنها چیزی که برای کسب پول و درآمد اهمیت دارد، داشتن توان جسمی و نیروی بدنی قوی است؛ همان‌طور که درویش با برخورداری از جثه قوی و درشت اندام به شغلی در خارج از کشور دست می‌یابد. بنابراین، عدد پنج بسیار ماهرانه و عامدانه در مطلع این داستان استفاده شده است.

احمد محمود برای پایاندهی به مطلع داستانهایش، اغلب از شگردهایی همچون «ورود شخصیت اصلی به صحنه داستان»، «شرح و تفصیل ماجرا» و «جلب‌شدن توجه شخصیت اصلی به چیزی» استفاده کرده و پس از آنها از شگردهای دیگری نظیر «خروج شخصیت اصلی از صحنه داستان» و «برخورد و مکالمه دو شخصیت مهم» برای پایاندهی به مطلع‌های داستانهایش بهره برده است. او نیز توانسته است با به‌کارگیری مناسب و هنرمندانه این شیوه‌ها انسجام و پیوند مستحکمی میان آغاز و تنه داستان ایجاد کند که براحتی قابل تشخیص نیست و نیازمند ژرف‌نگری در ساختار و وقایع محوری داستان است.

۸-۴ تعیین و تحلیل مطلع داستانهای کوتاه ابراهیم گلستان

بیشترین توجه و توان ابراهیم گلستان در زمینه ایجاد تناسب و پیوند میان اجزا و عناصر صحنه آغازین داستانها با دیگر بخشها بوده است. او در این راستا هر چه از دوران آغازین داستانسرایی خود فاصله می‌گیرد، صحنه‌ها و شخصیت‌هایی پویاتر و اثرگذارتر خلق می‌کند. در واقع در مجموعه‌های آخر خود، که در دهه ۴۰ به نگارش درآورده است به آفرینش داستانهای خاطره‌ای-تمثیلی تصویری-ذهنی می‌پردازد؛ از این رو، صحنه‌پردازیهای او بویژه در مطلع دو مجموعه «مد و مه» و «جوی و دیوار و تشنه» با ظرافت و دقت و در خدمت درونمایه داستان بوده است؛ هم‌چنانکه گفته شده است:

گلستان نویسنده ظرافتهاست. او در توصیف، نهایت دقت را به کار می‌گیرد تا مطالبی را اضافه و خارج از چارچوب داستان نگوید؛ در نهایت اختصار، مطالب را بازگو می‌کند و برعکس نویسندگانی مثل چوبک، گلستان بسیار به اختصار

_____ بررسی مطلع در داستانهای کوتاه ایرانی (با تکیه بر داستان کوتاه‌نویسان شاخص پیش از انقلاب اسلامی)

می‌گوید به‌طوری که در توصیف قیافه بسیاری از شخصیت‌هایش چیزی نمی‌گوید (عبداللهیان، ۱۳۸۱: ص ۲۸۶).

در ادامه نخست، جدولی از انواع سازوکارهای شروع و پایانیابی مطلع داستانهای گلستان ارائه، و سپس به تحلیل و بررسی آنها پرداخته می‌شود.

جدول ۸-۴ سازوکارهای شروع و پایانیابی مطلع داستانهای کوتاه ابراهیم گلستان

اسم داستان	آخرین جمله مطلع	چگونگی بسته‌شدن مطلع	سازوکارهای شروع
مجموعه داستان «آذر، ماه آخر پاییز» (۱۳۲۷)			
به دزدی رفته‌ها	«... که بالا می‌رفت، شکسته می‌شد» (گلستان، ۱۳۷۳: ص ۹).	تغییر زاویه دید از عینی به ذهنی	صحنه‌پردازی
آذر، ماه آخر پاییز	«... یا ناراحت خواهد شد» (همان: ص ۴۰).	جلب‌شدن توجه شخصیت اصلی به چیزی	ترکیبی از ابهام‌آفرینی و کشمکش (انسان با خود)
تب عصیان	«بیرون، برگ‌های درختان نمی‌جنبیدند» (همان: ص ۷۷).	جلب‌شدن توجه شخصیت اصلی به چیزی	صحنه‌پردازی
در خم راه	«دو مرد به دهنه تنگ می‌رسیدند» (همان: ص ۹۴).	برخورد و شروع مکالمه دو شخصیت محوری	صحنه‌پردازی
یادگار سپرده	«... و سرش گیج می‌رود» (همان: ص ۱۲۸).	جلب‌شدن توجه شخصیت اصلی به چیزی	ترکیبی از صحنه‌پردازی و کشمکش (انسان با خود)
شب دراز	«... بطری را برداشت» (همان: ص ۱۵۱).	شرح و تفصیل ماجرا	ترکیبی از صحنه‌پردازی و کشمکش (انسان با خود)
میان دیروز و فردا	«... اما خستگی دوار و سنگینی زیر پلک‌ها و پشت استخوان پیشانی‌شان میراند» (همان: ص ۱۷۰).	شرح و تفصیل ماجرا	ترکیبی از صحنه‌پردازی و شخصیت‌پردازی
مجموعه داستان «شکار سایه» (۱۳۳۴)			
بیگانه‌ای که به تماشا رفته بود	«... و خندید و پات نیز خندید و به زور بلندتر خندید» (گلستان، ۱۳۴۶: ص ۱۴).	شرح و تفصیل ماجرا	ترکیبی از گفت‌وگو و کشمکش (انسان با خود)
ظهر گرم تیر	«... و آن ته بییچد و به راه افتاده بود» (همان: ص ۳۶).	شرح و تفصیل ماجرا	ترکیبی از صحنه‌پردازی و شخصیت‌پردازی
لنگ	«... تاریکی شب را می‌دید که فرو می‌نشیند» (همان: ص ۴۵).	شرح و تفصیل ماجرا	ترکیبی از صحنه‌پردازی و کشمکش (انسان با خود)
مردی که افتاد	«... و خط‌ها می‌بریدند و می‌چرخیدند» (همان: ص ۱۰۱).	جلب‌شدن توجه شخصیت اصلی به چیزی	صحنه‌پردازی
مجموعه داستان «جوی و دیوار و نقشه» (۱۳۴۶)			
عشق سال‌های سبز	«... یاد او گاهی سراغی می‌گرفت: اما سراغی نیست و گنگ و بیشتر وابسته به رؤیا» (گلستان، ۱۳۷۲: ص ۱۲).	برخورد دو شخصیت محوری با هم	بازگشت به گذشته (فلاش بک)
چرخ فلک	«... دست دخترش را گرفت» (همان: ص ۵۹).	برخورد دو شخصیت محوری با هم	ترکیبی از شخصیت-پردازی و کشمکش (انسان با انسان)
سفر عصمت	«... تا بوسه فشارنده تبدیل شد به یک مکیدن در حرص جذب هر چه خدایی بود» (همان: ص ۷۲).	برخورد دو شخصیت محوری با هم یا جلب شدن توجه شخصیت به چیزی	شخصیت‌پردازی
صبح یک روز خوش	«زنی بی‌حال بود. گفت: خداحافظ» (همان: ص ۸۱).	ورود شخصیت اصلی به مکان جدید	ترکیبی از شخصیت-پردازی و گفت‌وگو



ماهی و جفتش	«نور دیده نمی‌شد؛ اما اثرش روشنایی آگیر بود» (همان: ص ۸۶).	جلب‌شدن توجه شخصیت اصلی به چیزی	صحنه‌پردازی
طوطی مرده همسایه من	«... و بعد راستی شروع کردم به آواز خواندن» (همان: ص ۹۲).	جلب‌شدن توجه شخصیت اصلی به چیزی	ترکیبی از شخصیت-پردازی و صحنه‌پردازی
بودن یا نقش بودن	«پسر بزرگ به او نگاه کرد» (همان: ص ۱۲۹).	ورود شخصیت جدید به صحنه داستان	ترکیبی از نمادپردازی و گفت‌وگو و کشمکش (انسان با انسان)
با پسر روی راه	«هر وقت رفتم سفر تو راه حتماً پیاز خوردم» (همان: ص ۱۹۸).	جلب‌شدن توجه شخصیت اصلی به چیزی	ترکیبی از گفت‌وگو و آکسیون
درخت‌ها	«کار کاج سبز ماندن است» (همان: ص ۲۲۰).	جلب‌شدن توجه شخصیت اصلی به چیزی	صحنه‌پردازی
بعد از صعود	«و در صفای ساده خود بودیم» (همان: ص ۲۲۷).	تبدیل وضعیت پایدار به ناپایدار (تبدیل هوای صاف به هوای طوفانی)	صحنه‌پردازی
مجموعه داستان «مد و مه» (۱۳۴۸)			
از روزگار رفته حکایت	«بابا که اسمش مشدی اصغر بود، پشت سر من ایستاده است» (گلستان، ۱۳۴۸: ص ۹).	شرح و تفصیل ماجرا	شخصیت‌پردازی
مد و مه	«...اما انگار چاره‌ای نداشتن این قصد را فراهم آورد» بود» (گلستان، ۱۳۴۸: ص ۱۲۸).	جلب‌شدن توجه شخصیت اصلی به چیزی (فرو رفتن در فکر)	صحنه‌پردازی
در بار یک فرودگاه	«... و باز سعی کرد به یاد آورد» (همان: ص ۱۹۸).	خروج شخصیت اصلی از جریان مکالمه و داستان	گفت‌وگو

می‌توان گفت ابراهیم گلستان در استفاده از شروع‌های ترکیبی و تک‌عنصری، تعادل و توازنی را در داستانهایش ایجاد کرده‌است؛ به عبارت دیگر، نیمی از مطلع داستانهایش با شروع‌های ترکیبی و نیم دیگر به شکل تک‌عنصری است. گلستان در شروع‌های ترکیبی، اغلب به شگردهایی نظیر «صحنه‌پردازی و شخصیت‌پردازی» و «صحنه‌پردازی و کشمکش» توجه کرده و در میان شروع‌های غیرترکیبی نیز از شگرد «شروع با صحنه‌پردازی» بهره مناسب را برده‌است؛ برای مثال، سلطه شب و خیزی و سنگینی آن بر فضای مطلع داستان «مد و مه»، القاگر استبداد و خفقان حاکم بر جامعه ایران در عصر پهلوی است. در واقع، شب با تمام ویژگیهایش (ایستایی، خاموشی، سیاهی، پنهان‌سازی و ...) در این داستان درباره حکومت پهلوی مصداق دارد و اینکه راوی در جمله آغازین داستان می‌گوید می‌خواهم زود بخوابم و چندین بار آن را تکرار می‌کند (ر.ک. گلستان، ۱۳۴۸: ص ۱۲۶)، قصد دارد غفلت‌زدگی و انفعال مردم ایران را برجسته کند؛ اما او برخلاف اطرافیانش، خوابش نمی‌برد و اندیشه‌ای او را آزار می‌دهد. هم‌چنین، شباهت و یکنواختی اتاقها به همدیگر، القاگر شباهت نگرش و یکنواختی زندگی ساکنان این اتاقهاست. در این راستا، اجزای و عناصر محیطی ذکرشده در مطلع داستان

_____ بررسی مطلع در داستانهای کوتاه ایرانی (با تکیه بر داستان کوتاه نویسان شاخص پیش از انقلاب اسلامی)

(دستشویی، آبریز، دوش، صندلی، تختخواب، چهارپایه و ...) غالباً برای ارضای نیازهای جسمانی اشخاص به کار رفته است و از این رو با ناهوشیاری و بی بصیرتی آنان تناسب دارد. راوی با تقابل قراردادن اشیایی مانند «بند، آهن، کشک، یخ و ...» در مقابل «دوچرخه، پره های پنکه و ...» به طور محسوستری درونمایه «انفعال و ایستایی» را در برابر «پویایی و پیشروی» به کار برده و به این ترتیب، اجزای صحنه داستان را با درونمایه آن هماهنگ ساخته و سبب معناافزایی و عمق بخشی به فضای داستان شده است.

نویسنده در این دو گونه شروع (ترکیبی و غیر ترکیبی) از اغلب عناصر داستانی از جمله بازگشت به گذشته، آکسیون، ابهام آفرینی، گفت و گو، کشمکش و ... استفاده، و تلاش کرده است تا مطلع های جذاب و گونه گونی را برای خواننده ترسیم کند. از جمله دلایل کاربرد گسترده شروع های ترکیبی و صحنه پردازی در جملات مطلع این داستانها این است که گلستان قصد دارد با استفاده از بینش سینمایی خویش و به کارگیری میزانش های معنابخش، جملات تصویری و نمایشی جذاب و خلاقانه ای را در برابر دیدگان خواننده قرار دهد. «برش ماهرانه این تصاویر و زوایای غیر معمول دید، ترکیبی زیباشناختی فراهم می آورد که نشاندهنده وسواس و حوصله در کار نگارش است» (میرعابدینی، ۱۳۷۷: ص ۴۴۹). نمونه این موضوع را می توان در مطلع داستان «بیگانه ای که به تماشا رفته بود» دید:

همین که دختر بهش گفت «هی!» چشم اندازش از کم پیدیدی فراموشی گرفتگی بیرون آمد. از لای ستونهای تالار می دید که پشت نور سبک و دودآلود در باز می شود و زنها و مردهایی تو می آیند که گردی زرد رنگ روشنی چراغهای ناپیدای زیر سقف کنار دیوار چسبیده اند و انگار به اندازه یک لکه گچ را برشته کرده اند که پیشخدمت ها لای میزها با رفت و آمد مطمئن و بی احتیاط خود می جنبند و دید که دختر، ابروان به هم کشیده، در او می نگرد ... (گلستان، ۱۳۴۶: ص ۹).

از سوی دیگر، گلستان برخلاف غالب نویسندگان این پژوهش در میان شگردهای پاینده می به مطلع در درجه اول از شیوه «جلب شدن توجه شخصیت اصلی به چیزی» و سپس «شرح و تفصیل ماجرا» و «برخورد و مکالمه میان دو شخصیت» استفاده کرده است. او نیز همچون چوبک سعی کرده است در اتصال بخش مطلع به میانه، راهها و عناصر مختلفی را به کار گیرد. البته هر چه به مجموعه های پایانی او نزدیک می شویم،

تشخیص و جداسازی بخش مطلع از تنه داستان دشوارتر می‌شود و دالتگری و معنا‌افزایی کلمات مطلع، قوت بیشتر به خود می‌گیرد.

۵. نتیجه‌گیری

به سبب اینکه در داستان کوتاه خوب، مطلع داستان بی‌آنکه خواننده احساس کند در تنه آن نفوذ می‌کند، پژوهشگران نظریه‌های مختلفی را در این حوزه مطرح کرده‌اند. در اغلب این نظریه‌ها بخش‌های چندگانه داستان و تمایز بخش مطلع از دیگر بخش‌ها، آشکارا مشخص نشده و صرفاً اطلاعاتی درباره ویژگیها و کیفیت مطلع و انواع آن ارائه شده‌است. بنابراین، نگارنده پس از بررسی ۲۲۴ داستان کوتاه از هشت نویسنده شاخص پیش از انقلاب اسلامی به این نتیجه رسیده‌است که آنان در میان سازوکارهای شروع، اغلب به شروع‌های ترکیبی، صحنه‌پردازی و شخصیت‌پردازی توجه و از شگردهای دیگر در موارد خاص و غالباً در ترکیب با دیگر عناصر استفاده می‌کنند. شروع‌های مستقل از تنه داستان (بی‌ربط) و نیم‌صحنه از جمله سازوکارهایی است که کمتر مورد کاربرد این نویسندگان قرار گرفته‌است؛ زیرا داستان کوتاه‌نویسان بویژه نویسندگان شاخص این پژوهش با علم به حجم اندک مطلع داستان و نبود فرصت جبران خطا و لغزش در داستان کوتاه، سعی‌شان در ارائه جملات و صحنه‌هایی دل‌آلود و صناعتمند است که در ابتدا سبب جلب توجه و جذب خواننده شود و در مرحله بعد با دیگر بخش‌های داستان مانند تنه و فرجام در پیوند باشد. از سوی دیگر، نویسندگانی همچون علوی، هدایت، گلشیری، جلال آل‌احمد و صادق چوبک برای پایاندهی به مطلع داستانهایشان، اغلب از شیوه «شرح و تفصیل ماجرا» استفاده کرده‌اند؛ با این توضیح که شدت جداسازی و آمیختگی پایان مطلع با ابتدای میانه داستان در این نویسندگان متفاوت است. علوی کمترین و گلشیری بیشترین میزان همبستگی را میان این دو بخش برقرار کرده‌اند و دیگران نیز در میان این دو طیف قرار دارند. به‌طور کل این هشت نویسنده در میان شگردهای مختلف پایاندهی به مطلع به ترتیب از «شرح و تفصیل ماجرا»، «جلب‌شدن توجه شخصیت اصلی به چیزی»، «ورود شخصیت اصلی/جدید به صحنه یا مکان جدید» و «مکالمه و برخورد شخصیت‌ها با همدیگر» بهره‌آفای و مناسب را برده‌اند. بر اساس این مؤلفه‌ها، می‌توان گفت این نویسندگان، غالباً از همان ابتدای داستان در پی این هستند تا جذابیت، هیجان‌انگیزی و تعلیق داستانهایشان را در

۲. _____ بررسی مطلع در داستانهای کوتاه ایرانی (با تکیه بر داستان کوتاه‌نویسان شاخص پیش از انقلاب اسلامی)

نظر خواننده نمایان سازند و از این طریق حس کنجکاوی خواننده را برانگیزند و او را به خواندن ادامه داستان ترغیب سازند.

پی‌نوشت

۱. تاریخ نگارش داستانهای این مجموعه به سال ۱۳۲۷ برمی‌گردد.
۲. اگرچه تاریخ اولین چاپ این مجموعه به دوره پس از انقلاب مربوط می‌شود تاریخ نگارش داستانهای این مجموعه به سالهای پیش از انقلاب اسلامی برمی‌گردد (جبهه‌خانه: ۱۳۵۳؛ به خدا من فاحشه نیستم: ۱۳۵۵؛ بختک: ۱۳۵۲؛ سبز، مثل طوطی سیاه، مثل کلاغ: احتمالاً ۱۳۵۸).

فهرست منابع

آل‌احمد، جلال: (۱۳۴۹) *دید و بازدید*؛ چ پنجم، تهران: امیرکبیر.
آل‌احمد، جلال: (۱۳۵۷) *از رنجی که می‌بریم*؛ چ دوم، تهران: امیرکبیر.
آل‌احمد، جلال: (۱۳۸۶) *زن زیادی*؛ چ دهم، تهران: فردوس.
آل‌احمد، جلال: (۱۳۹۰) *پنج داستان*؛ چ سوم، قم: ژکان.
ابراهیمی، نادر: (۱۳۹۶) *براعت استهلال یا خوش‌آغازی در ادبیات داستانی*؛ تهران: روزبهان.
احمدی، نصرالله: (۱۳۷۹) *ساختار داستان کوتاه*؛ شیراز: مؤسسه فرهنگی، هنری و انتشاراتی میرزای شیرازی.

اخوت، احمد: (۱۳۷۱) *دستور زبان داستان*؛ تهران: فردا.

ارسطو: *فن شعر*؛ (۱۳۵۷) ترجمه و تحشیۀ عبدالحسین زرین‌کوب، تهران: امیرکبیر.
اوکانر، فرانک: (۱۳۸۱) *صدای تنها (مطالعه و تحلیل ساختاری داستان کوتاه)*؛ ترجمۀ شهلا فیلسوفی، تهران: اشاره.

باوی‌ساجد، حبیب: (۱۳۸۹) *احمد محمود*؛ تهران: افراز.

براهنی، رضا: (۱۳۶۸) *قصه‌نویسی*؛ تهران: البرز.

پاینده، حسین: (۱۳۹۳) *گشودن رمان*؛ چ دوم، تهران: مروارید.

دادور، المیرا: (۱۳۸۳) «ویژگی‌ها و راهبردهای نگارش داستان کوتاه»؛ *مجله پژوهش زبان‌های*

خارجی، ش ۱۷، ص ۲۹-۴۴.

راپ، ولادیمیر: (۱۳۶۸) *ریخت‌شناسی قصه‌های پریان*؛ ترجمۀ فریدون بدره‌ای، تهران: انتشارات توس.





توماشفسکی، بوریس؛ (۱۳۸۵) «درون‌مایگان» *نظریه ادبیات: متن‌هایی از فرمالیست‌های روس*؛ ترجمه عاطفه طاهایی، تهران: اختران.

چوبک، صادق؛ (۱۳۳۴) *خیمه شب‌بازی*؛ چ دوم، انتشارات کتابخانه گوتنبرگ.

چوبک، صادق؛ (۱۳۵۵) *انتری که لوطی‌اش مرده بود*؛ چ ششم، تهران: جاویدان.

چوبک، صادق؛ (۱۳۵۱) *روز اول قبر*؛ چ دوم، تهران: جاویدان.

چوبک، صادق؛ (۱۳۵۵) *چراغ آخر*؛ تهران: جاویدان.

دبیل، انسن؛ (۱۳۹۱) *طرح در داستان*؛ ترجمه مهرنوش طلایی، اهواز: رسش.

ژوو، ونسان؛ (۱۳۹۴) *بوطیقای رمان*؛ ترجمه نصرت حجازی، تهران: علمی و فرهنگی.

ساعدی، غلامحسین؛ (۱۳۵۶) *شب‌نشینی باشکوه*؛ چ ششم، تهران: امیرکبیر.

ساعدی، غلامحسین؛ (۱۳۴۵) *دندیل*؛ تهران: جوانه.

ساعدی، غلامحسین؛ (۱۳۴۵) *گور و گهواره*؛ تهران: نگاه.

ساعدی، غلامحسین؛ (۱۳۵۵) *واهمه‌های بی‌نام و نشان*؛ چ سوم، تهران: نیل.

سپانلو، محمدعلی؛ (۱۳۸۴) *بازآفرینی واقعیت*؛ تهران: نشر ثالث.

صرفی، محمدرضا و همکاران؛ (۱۳۸۸) «شیوه‌های آغاز و پایان داستان در هزارویک شب»؛ *پژوهش‌های ادب عرفانی*، دوره ۳، ش ۱، ص ۳۱-۵۴.

عبداللہیان، حمید؛ (۱۳۸۱) *شخصیت و شخصیت‌پردازی در داستان معاصر*؛ تهران: آن.

علوی، بزرگ؛ (۱۳۵۷) *چمدان*؛ تهران: امیرکبیر.

علوی، بزرگ؛ (۱۳۸۱) *گیله‌مرد*؛ تهران: نگاه.

علوی، بزرگ؛ (۱۳۸۳) *میرزا*؛ تهران: نگاه.

قویمی، مهوش؛ (۱۳۸۵) «در آستانه متن»؛ *پژوهش زبان‌های خارجی*، دوره ۱۲، ش ۳۳، ص ۱۱۵-۱۳۲.

گلستان، ابراهیم؛ (۱۳۷۳) *آذر، ماه آخر پاییز*؛ چ پنجم، تهران: روزن.

گلستان، ابراهیم؛ (۱۳۴۶) *شکار سایه*؛ چ دوم، تهران: روزن.

گلستان، ابراهیم؛ (۱۳۷۲) *جوی و دیوار و تشنه*؛ چ پنجم، تهران: روزن.

گلستان، ابراهیم؛ (۱۳۴۸) *مد و مه*؛ تهران: روزن.

گلشیری، هوشنگ؛ (۱۳۵۶) *مثل همیشه*؛ چ سوم، تهران: زمان.

گلشیری، هوشنگ؛ (۱۳۶۴) *نمازخانه کوچک من*؛ چ دوم، تهران: کتاب تهران.

گلشیری، هوشنگ؛ (۱۳۶۲) *جبه‌خانه*؛ تهران: کتاب تهران.

_____ بررسی مطلع در داستانهای کوتاه ایرانی (با تکیه بر داستان کوتاه‌نویسان شاخص پیش از انقلاب اسلامی)

- مارتین، والاس؛ (۱۳۸۲) *نظریه‌های روایت*؛ ترجمه محمد شهباء، تهران: هرمس.
- مارکز، گابریل گارسیا؛ (۱۳۸۰) *ساعت شوم*؛ ترجمه احمد گلشیری، تهران: نگاه.
- محمود، احمد؛ *مول*؛ (۱۳۳۶) تهران: امیرکبیر.
- محمود، احمد؛ (۱۳۳۹) *دریا هنوز آرام است*؛ انتشارات بنگاه مطبوعاتی گوتمبرگ.
- محمود، احمد؛ (۱۳۴۱) *بیهودگی*؛ تهران: امیرکبیر.
- محمود، احمد؛ (۱۳۵۶) *زائری زیر باران*؛ چ پنجم، تهران: امیرکبیر.
- محمود، احمد؛ (۱۳۵۶) *غریبه‌ها*؛ چ سوم، تهران: امیرکبیر.
- محمود، احمد؛ (۱۳۵۶) *پسرک بومی*؛ چ سوم، تهران: امیرکبیر.
- میرعابدینی، حسن؛ (۱۳۸۷) *صدسال داستان‌نویسی در ایران*؛ تهران: چشمه.
- مینوی، مجتبی؛ (۱۳۵۲) «پژوهشگر ستیهند»؛ *کتاب امروز*، ش ۶، ص ۲-۴.
- نوربخش‌رضایی، فریده‌السادات؛ (۱۳۹۵) *بررسی و تحلیل ساز و کارهای شروع در داستان کوتاه فارسی*؛ پایان‌نامه کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه گیلان.
- نوروزیان، مسعود و همکاران؛ (۱۳۸۵) «هنر شروع در حکایات سعدی و داستان‌های کوتاه غرب»؛ *پژوهش زبان و ادبیات فارسی*، ش ۷، ص ۴۲-۶۵.
- هدایت، صادق؛ (۱۳۸۵) *زنده به گور*؛ چ سوم، تهران: جامه‌دران.
- هدایت، صادق؛ (۱۳۸۵) *سه قطره خون*؛ چ سوم، تهران: جامه‌دران.
- هدایت، صادق؛ (۱۳۳۱) *سایه روشن*؛ چ دوم، تهران: امیرکبیر.
- هدایت، صادق؛ (۱۳۸۵) *سگ ولگرد*؛ چ سوم، تهران: جامه‌دران.
- یونسی، ابراهیم (۱۳۷۹)؛ *هنر داستان‌نویسی*؛ چ ششم، تهران: سخن.
- Funk, Robert. H. (1988) *The poetics of bibilical narrative*, Sonoma: Plebridge.
- Genette, GErard, (1987) *Seuils*, Paris. Seuil. coll. PoEtique.
- Janson, Tore, (1964) *Latin prose prefaces: Studies in Literary convention*, Almquist and wiksell.
- Lubbock, Percy, (1957) *The craft of fiction*, London: Jonathan Cape.
- Perry, Menakhem, (1979) *Literary dynamics: How the order of a text creates its meaning*, poetics today, vol 1.
- Uspensky, Boris, (1973) *A poetics of composition*, U. of California.